UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

UTOPIQUES SITUÉES :

PENSER AVEC LES SAVOIRS TROUBLES ET AFFECTANTS DU TOURNER EN DANSE

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN SOCIOLOGIE

PAR

CATHERINE DUCHESNEAU

MARS 2021

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je remercie mes deux directrices, Magali Uhl et Katya Montaignac, gardiennes vigilantes de cette thèse. Magali, merci pour ta présence constante pendant ces six années, pour la liberté que tu m'as offerte dans l'écriture, pour ton accompagnement et ta grande disponibilité. Ta confiance et ton appui ont été déterminants. Katya, merci d'avoir accepté de nous joindre en cours de processus. Merci pour tes lectures attentives et inspirées, et merci de m'avoir donné l'assurance d'écrire une thèse en sociologie avec les savoirs de la danse et de la chorégraphie. Je remercie aussi chaleureusement les danseur·se·s et chorégraphes qui ont participé à cette recherche et qui lui ont donné tous ses élans. Je souligne la contribution de la Faculté des sciences humaines de l'UQAM, du FRQSC, du CRSH et du CELAT à son financement.

Je remercie enfin mes amies, compagnes pendant mon écriture : Annie pour tes lectures sensibles et pour la sororité, Caroline pour l'ouverture de ta pratique chorégraphique, Juliette d'être toujours si proche, Josianne pour nos grands rendez-vous, Catherine pour tes ateliers de danse (qui ne m'ont pas laissée indemne). Je remercie plusieurs autres collègues et ami·e·s, dont les pensées et actions ont troublé ou relancé les miennes à divers moments : Bochra, Taïka, Sophie, Julie, Camille, Marie Noëlle, Mélodie, Olivier, Vito. Et je remercie ma famille : Claude et Danielle pour le soutien, Alexandre pour tes lectures lumineuses et ta force d'errance, Marianne pour le soin et la solidarité, Michel et Marie-Françoise pour vos pensées de Moulins. Un merci spécial à la communauté de la Grave pour l'accueil sur votre bout d'Île, avec pianos, renards, vents et bécasseaux. Jean-Matthieu, je termine ces remerciements avec toi. Un infini merci pour ta brillance, ton engagement, tes lectures, tes mots agiles, tes piles de livres, tes stocks de pâtes, et tous les possibles que tu sais rendre vivants. M.-F. l'a dit : « ils sont deux ». Presque trois.

Avec J.-M. et b.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES 8

RÉSUMÉ 9

ABSTRACT 10

PROLOGUE « DANCING AT THE MARGINS OF NEWTOPIA » 1

PREMIÈRE PARTIE | RÉCIT D'UN PROCESSUS (A POSTERIORI) 6

CHAPITRE I ERRER VERS UNE AUTRE SOCIOLOGIE 6

1.1 Questionner le social de la sociologie et s'opposer aux super-savoirs 6

1.2 Tenter une autre méthode, une autre écriture 17

[Liste no 1 – 2017-2018 – Des créations circulaires] 23

1.3 Fureter, lister les « tourner », préciser les zones d'attention 26

[Liste no 2 – 2018 – Douze créations circulaires ou tournantes] 33

CHAPITRE II ÉCRIRE AVEC 36

2.1 S'entretenir, suivre les paroles, involuer 36

[Liste no 3 – 2019 – Trois créations tournantes] 40

2.2 Décrire *ce qu'il se passe*, avec le point de vue situé de la caméra 40

2.3 Redécrire avec les mots des danseur·se·s, chorégraphes, et mon affectation 47

[Liste no 4 – 2019 – Ce qui importe] 57

2.4 Penser des utopiques dansées, chorégraphiques 59

DEUXIÈME PARTIE | CO-ÉCRITURES 69

CHAPITRE III DÉSTABILISER LE REGARD, PARTAGER L'INCONFORT 69

[*NOUS* – entrée en scène au chapiteau Turbulent] 69

3.1 Plonger dans les désirs des participants, créer avec ce qui revient 73

[Contact tactile] 78
3.2 Toucher : « Cher Public, je vous remercie pour votre participation… » 80
[Lancement autour] 89
3.3 Plier la frontalité par un paysage cyclonique 93
[Agrégat et satellites] 103
3.4 Courir, marcher, tourner en manège volant 107
[Au milieu de voix et mouvements] 112
3.5 Bouger et parler à la fois, modeler une ultra-attention polyphonique 118
Utopiques – perturber en situation de proximité 133
CHAPITRE IV SE LAISSER MOUVOIR 135
[*Le cri* – plongée au Cloître de la Psallette, jour] 135
4.1 Peu chorégraphier, choisir des contraintes, se laisser agir 138
[Amplification en unissons et décalages, jour, sans public] 145
4.2 Être vigilant et s'ouvrir à ce qui se crée au moment où ça se crée 147
[Frictions, soir, avec public] 157
4.3 Devenir une chose en même temps 161
[Emballement de la répétition] 170
4.4 Répéter c'est tout sauf se répéter, c'est se réinstaller 173
Utopiques – Ensemble, en immersion libre parmi les contraintes agissantes 179
CHAPITRE V RÉVOLUTIONNER LES SAVOIRS, AU-DELÀ DE L'HUMAIN 182
[*Revolutions* – accueil et invitation du public] 182
5.1 Porter attention, circuler, échanger, tourner 187
[*Clockwise*] 196
5.2 Faire entrer en collision mots-mouvements « to make a thought bigger » 200
[*Counterclockwise*] 204
5.3 À propos de fluide, de transformation et d'une liste vivante 208
[*Helixing*] 213
5.4 Travailler avec une imagerie 221

[*Do we have enough time ?*] 225
5.5 Aller *avec* le mouvement 229
[*Revolutionaries ecosystems*] 232
5.6 Tomber en amour avec le lichen 233
[*Cosmic circles*] 238
Utopiques – Rester en transition, dans une révolution plus qu'humaine 242
TROISIÈME PARTIE | AFFECTATIONS 246
CHAPITRE VI APPRENDRE DES UTOPIQUES SITUÉES… 246
[Une science utopique et visionnaire] 246
[vers l'imagination, l'étonnement et la confusion] 246
6.1 Faire fleurir le trouble utopique ou l'utopique trouble 247
[*Once again I fall into*] 251
[jusqu'à ce que] 251
6.2 Répéter pour varier, et créer 251
[Des visions touchantes] 262
6.3 Ouvrir le savoir en s'engageant à rester proche, vulnérable, touchable 263
CHAPITRE VII … EN EXPÉRIMENTANT AVEC DES ALTÉRITÉS PLUS QU'HUMAINES 276
[Des éventualités perturbantes] 276
7.1 Imaginer les possibles par la pratique en situation, co-action, réaction 276
[Pour une regénération de l'animisme et une décolonisation de la pensée] 292
[réagir aux *surroundings*] 292
7.2 Laisser toutes altérités signifiantes animer la recherche 292
[Cohabiter] 310
[un monde en formation] 310
[en continue réponse au tout-autour] 310
7.3 Connaître et cohabiter en plein mouvement, débordé·e par les affectations 311

ÉPILOGUE TENIR PAR LE SOIN, LE TOUCHER ET LE SOUFFLE EXALTÉ ... 323
[*La Canopée* – extrait de partition] ... 326
[*La danse et l'espoir* – résonances] ... 326
ANNEXE A CERTIFICAT ÉTHIQUE ET AVIS DE CONFORMITÉ ... 336
ANNEXE B FORMULAIRE DE CONSENTEMENT ... 338
ANNEXE C CANEVAS D'ENTRETIEN ... 342
BIBLIOGRAPHIE ... 344

LISTE DES FIGURES

Figure 3.1 Montage d'un performeur de *NOUS* regardant le public en plongée 83

Figure 3.2 Tourner en rond de Janmari, septembre 1967 94

Figure 4.1 Trois moments du phasage-déphasage de la danse *Piano Phase* 153

Figure 5.1 Livret *Revolutions* 188

Figure 5.2 Carton d'invitation remis au public de *Revolutions* 189

Figure 5.3 Esquisse de B. Tremblay, H. S. Müller et E. Robinsong 201

Figure 5.4 Circulation du liquide cérébrospinal 209

Figure 5.5 La *spirale line* des chaînes musculaires croisées 222

Figure 5.6 Structure spiralée d'un cylindre de carton 223

Figure 5.7 Synchronisation accidentelle de K. Keenan et H. S. Müller 224

Figure 5.8 Lichen en Arizona 236

Figure 8.1 *La Canopée* au MAC, le 9 janvier 2019 328

RÉSUMÉ

Cette thèse porte sur des manières de penser, chercher et écrire autrement en sociologie (et en sciences humaines et sociales) avec les savoirs de danseur·se·s et chorégraphes, et les pensées de théoriciennes féministes, alliant pragmatisme et pratique utopique. Mon attention se dirige vers trois danses explorant le geste de tourner, ainsi que vers leur dispositif (chorégraphique et scénographique notamment) : *NOUS* (2014), *Le cri* (2008) et *Revolutions* (2018). En première partie, je raconte le processus de ma recherche. M'interrogeant sur le « social » de la sociologie et m'opposant aux super-savoirs académiques, scientifiques, sociologiques, je cherche des méthodes et modes d'écriture pour ouvrir le « social » à une multiplicité d'acteur·rice·s et laisser errer la recherche avec elles et eux (chapitre I). Je présente en chapitre II la manière dont s'est exercée mon écriture (dans un processus de description et de redescription) et comment j'en suis venue à voir les créations comme des « utopiques », soit des pratiques par lesquelles sont expérimentés d'autres modes d'attention et de relation, d'autres possibles encorporés et situés. Mon mode d'écriture est à l'œuvre dans les trois chapitres centraux (III, IV, V) de la deuxième partie (intitulée « Co-écritures »), consacrés à chacune des trois créations choisies. J'entrelace dans les trois études des moments de description, où je m'allie aux points de vue de la caméra captant la performance avec public, et des moments de redescription, avec les mots des danseur·se·s et chorégraphes sur leur création. Je tente d'éprouver et de nommer pragmatiquement ce qu'il se passe dans leur création, ce qui y est travaillé et ce qu'elle (me) fait. En troisième et dernière partie – intitulée « Affectations » – je m'inspire des utopiques dansées et chorégraphiques pour penser des « utopiques situées » sociologiques, de sorte à affecter les modes de recherche et la connaissance en sciences sociales par des « troubles utopiques », ou « utopiques troubles ». En guise d'épilogue, j'ouvre encore la recherche avec *La Canopée*, une proposition chorégraphique de Catherine Lavoie-Marcus, que j'ai expérimentée comme participante danseuse, et dont je continue de tirer des savoirs sur la réciprocité du toucher, la responsabilité et l'exaltation collective.

Mots clés : savoirs situés, utopie/utopique, affectation, tourner, danse, chorégraphie, méthodologie, sociologie pragmatique, épistémologie féministe, éthique du *care*, posthumanisme

ABSTRACT

This thesis focuses on ways of thinking, researching and writing differently in sociology, and in the fields of humanities and social sciences, with the knowledge of dancers and choreographers, and the thoughts of feminist theorists, combining pragmatism and utopian practice. I directed my attention towards three dances exploring the gesture of turning, as well as their choreographic and scenographic settings : *NOUS* (2014), *Le cri* (2008) and *Revolutions* (2018). In the first part, I recount my research process. Wondering about the "social" of sociology and opposing academic, scientific and sociological super-knowledge, I look for methods and modes of writing to open up the "social" to a multiplicity of actors and I let the research wander with them (chapter I). In chapter II, I present how my writing has been engaged (in a process of description and re-description) and how I have come to see the creations as "utopian". My mode of writing is at work in the three central chapters (III, IV, V) of the second part (entitled "Co-writings"), each devoted to one of the three chosen creations. In these case studies, I intertwine moments of description, where I embrace the camera's viewpoint capturing the performance with the audience, and moments of re-description, combined with the dancers' and choreographers' words about their creation. I try to experience and name, pragmatically, what happens in their creation, what is worked on and what it does to me. In the third and last part – entitled "Affectations" – I take inspiration from the utopian dances and choreographies to think of sociological "situated utopias", so as to affect the modes of research and knowledge in the human and social sciences through "utopian disorders", or "utopian troubles". As an epilogue, I open up the research with *La Canopée*, a choreographic proposition by Catherine Lavoie-Marcus, which I experienced as a dancer participant, and from which I continue to draw knowledge about the reciprocity of touch, responsibility and collective exaltation.

Keywords : situated knowledge, affectation, utopia/utopian, turning, dance, choreography, methodology, pragmatic sociology, feminist epistemology, *care*, posthumanism

PROLOGUE

« DANCING AT THE MARGINS OF NEWTOPIA[1] »

Un an avant d'entamer l'aventure – tâtonnante et imprévisible – doctorale, j'ai vu *Ah ! Oh ! A contemporary ritual* de la chorégraphe Kat Válastur. C'était le 6 décembre 2014, au théâtre Hebbel am Ufer (Hau) de Berlin. J'accompagnais alors Caroline Laurin-Beaucage, danseuse, chorégraphe et amie proche, qui était en résidence de création à Potsdam. C'est à ses côtés que j'avais commencé, quelques années avant, à tenter de décrire ce qui se joue dans ses expériences dansées et ses créations chorégraphiques. Ensemble, nous cherchions les mots pour nommer ce qu'elle expérimentait ou souhaitait expérimenter.

Nous avons assisté à *Ah ! Oh !*, donc, que le livret annonçait comme la deuxième pièce de sa série « The marginal sculptures of newtopia » et qu'il situait dans un paysage post-apocalyptique. Le spectacle débutait par l'entrée de six danseur·se·s dans une marche lente comme en apesanteur, en direction d'un anneau de lumière suspendu à quelques mètres au-dessus de leurs têtes. Elles et ils commençaient à marcher sous l'anneau traçant dans leur déplacement sa courbe circulaire. C'était une ronde, mais les participant·e·s demeuraient à distance les un·e·s des autres, mains dans leurs poches de manteau, et le mouvement de la ronde changeait fréquemment de direction, ne complétant que rarement un tour.

---

[1] Le titre de ce chapitre reprend celui d'un court texte de Válastur (2016).

Captivée par cette proposition chorégraphique, j'ai entamé une correspondance écrite avec Kat Válastur pour en savoir plus sur le processus de création de sa *newtopia*. Si l'utopie est pour la chorégraphe une « place virtuelle », un nouvel endroit du monde imaginé, une *newtopia* est la transformation de cet endroit imaginaire en un nouveau lieu, réel, par la « force active » de corps en mouvement dans le lieu du théâtre. La chorégraphe écrit sur son site web :

> Imagine that it is not a virtual condition but a visual one in which the body acts in order to transform utopia into a real place. The body then is an active force inside a place that is called theatre, a space that includes utopia when a body transforms the « not yet place » into a new place for existence. (2016, paragr. 1)

Avec la fiction chorégraphique de Válastur, cette « nouvelle place » est située aux marges du monde contemporain, lieu de bascule vers un monde de l'après, post-apocalyptique. La chorégraphe imagine des humain·e·s qui s'apprêtent à en faire l'expérience. Elles et ils portent la mémoire du monde d'avant comme celle de sa destruction – c'est la trame narrative de la pièce, que Válastur a développée avec le dramaturge Thomas Schaupp, me raconte-t-elle, pour ensuite la traduire en mouvements (correspondance, 3 janvier 2015).

Sa fiction *newtopique* est travaillée de sorte que chaque protagoniste soit seul·e dans son aventure et désire dans le même temps partager cette solitude avec d'autres. La chorégraphe affirme ne pas avoir voulu stipuler ce qu'est, moralement, un bon individu, et s'il doit (et comment) entrer en relation avec les autres. Sa préoccupation est de rendre visible la potentialité d'un nouveau commun tout en ne niant pas l'histoire destructrice que porte l'espèce humaine. Situer les protagonistes dans un lieu post-apocalyptique vise précisément à ne pas libérer (*to free*) les humain·e·s de la responsabilité de leurs actions (correspondance, 3 janvier 2015). Ces créatures de l'après sont identifiables, en première partie de spectacle, par leur morphologie typique : leurs joues sont gonflées (*puffy cheeks*) et leurs mains demeurent le plus souvent dans leurs poches. Ces caractéristiques

agissent, pour la chorégraphe, comme signes d'une société de surconsommation et d'une incapacité à toucher :

> In a fictional condition where the world has ended, what remains is a mutated body with puffy cheeks and useless hands, as the actuality of their use has ended. Considering also the fact that the world is destroyed by *human hands* the act of touch is both a need and a threat. The individual is lost, isolated but also a survivor trying to find ways to make a new start. In the piece the desire for touch is constantly postponed because of the past. There is a strong will to start something together but the failure still haunts their spirit. (correspondance, 3 janvier 2015)

Ainsi les protagonistes vont devoir vivre dans ce lieu détruit par leur espèce, par leurs mains, par leur manière destructrice de toucher, et y inventer de nouvelles manières de l'habiter. C'est pour Válastur une histoire d'échec comme une tentative de transformation. C'est à ce pouvoir de transformation qu'est d'ailleurs liée la notion de rituel, qui forme le sous-titre de la pièce. Le rituel, avance la chorégraphe, renvoie à une décision consciente de transformation, dont le processus peut être long, perturbant, générateur de peurs, tensions et conflits (3 janvier 2015). C'est l'intensité de ce processus expérientiel qu'elle tente, d'une part, de rendre perceptible sur scène, par la danse. Et, d'autre part, en donnant à ce rituel d'abord la forme circulaire – une forme ancienne et peu présente selon la chorégraphe sur les scènes de danse contemporaine – elle offre à ses protagonistes un premier moyen pour (re)faire communauté. Selon la ligne dramaturgique, que Válastur tente de traduire en mouvements, les survivant·e·s de sa *newtopia* post-apocalyptique retournent à une forme communautaire simple pour entamer la construction d'un nouveau monde commun : « to go back to the basis and meet in a circle », me dit-elle (correspondance, 3 janvier 2015). Or, ce faisant, elles et ils découvriront au cours de cette première tentative qu'il est vain de chercher à reproduire des formes passées. Elles et ils tenteront d'autres manières d'exister ensemble – la chorégraphe explorera d'autres voies gestuelles, non circulaires. Les six participant·e·s à ce rituel fictif incarneront vers la fin de la pièce des créatures non identifiées, animaux ou

nouveaux nés, me dit la chorégraphe (3 janvier 2015). Et l'issue de leurs tentatives demeurera ouverte.

Avec cette *newtopia*, Kat Válastur et Thomas Schaupp pensent la danse sur un plan « éthique » en se questionnant sur les intentions de ces individus qui tentent de construire un nouveau monde tout en portant la responsabilité de la destruction de l'ancien (3 janvier 2015). « What these people who are doing the ritual are looking for ? », demande Válastur (3 janvier 2015).

Ah ! Oh ! A contemporary ritual a été une pièce déterminante dans mon processus de recherche. C'est avec la mémoire de cette pièce que je cherchais, en début de parcours, d'autres créations chorégraphiques pour former un corpus d'œuvres dont les questionnements allaient résonner avec ceux de Válastur. Pour différentes raisons, qui seront exposées dans ma méthodologie, j'ai choisi d'étudier d'autres créations que *Ah ! Oh !*. Cependant, sa forme circulaire et son concept de *newtopia* ont donné l'élan à ma recherche. Ses préoccupations quant à la construction d'un nouveau monde commun – nécessitant de réapprendre à co-habiter et à toucher, responsablement – resurgiront aussi au cours de l'écriture.

J'entreprendrai de rencontrer d'autres chorégraphes et danseur·se·s ayant exploré le mouvement circulaire, que je nommerai plus tard le « tourner », et c'est avec elles et eux, au contact de leurs mots et de leur création, que je ferai l'expérience de ma recherche. Plus j'avancerai dans l'écriture, plus je me rapprocherai de leurs préoccupations, de leurs modes d'attention et de relation, générateur de savoirs. J'y verrai alors des « utopiques », c'est-à-dire la pratique ou l'expérimentation d'autres modes d'« attention » – au double sens de vigilance sensible ou sensorielle à des altérités humaines ou non, et de soin ou souci de l'autre – et dans la foulée d'autres possibles encorporés, situés, en relation (j'y viendrai au chapitre II). Chemin faisant, j'apprendrai à imaginer d'autres façons de faire de la sociologie. Je m'instruirai et m'inspirerai de leurs utopiques dansées,

chorégraphiques pour penser des « utopiques sociologiques », soit des utopiques engagées dans la connaissance située, en relation. Si je qualifie ici l'utopique de « sociologique », ce n'est pas pour la réduire à une discipline, ni à une préconception d'un « social ». Je découvrirai avec les artistes que ce « social » implique bien plus que des humain·e·s ; des objets, matières, images et d'autres acteur·rice·s participent aux processus de création. J'en viendrai donc plutôt à imaginer des façons de connaître le social (en train de se faire) par la co-action d'une diversité d'acteur·rice·s, d'altérités, plus qu'humain·e·s. Tout en reconnaissant les savoirs dont j'ai hérité dans ma formation sociologique, je laisserai ceux des danseur·se·s et chorégraphes (m')affecter et inspirer des manières de « refaire de la sociologie », en repensant le social et le logos de la sociologie, pour emprunter la formule de Bruno Latour (2007, première de couverture).

Peut-être un peu comme les protagonistes de la fiction newtopique de Válastur, j'expérimenterai, en tant que chercheuse, un processus de transformation fait de tensions et perturbations. Les modes d'attention et savoirs des danseur·se·s et chorégraphes, autour plus particulièrement de trois créations choisies (*NOUS*, *Le cri* et *Revolutions*), inspireront l'utopique d'une connaissance trouble et affectée. Je présenterai en première partie de cette thèse le récit de ma recherche (chapitres I et II), après quoi suivront, dans une deuxième partie, les trois études (chapitres III, IV et V), que j'ai expérimentées comme des exercices d'écriture au cours desquels je devenais plus vulnérable, affectée, transformée. Mes affectations en cours d'exercice seront présentées dans une troisième partie (chapitres VI et VII), où j'entrerai aussi en relation avec des théories, épistémologies et éthicopolitiques du *care* féministes et plus qu'humaines, dont celles de Donna Haraway et de Maria Puig de la Bellacasa. Se préciseront ce que j'ai choisi de nommer des « utopiques (de la connaissance) situées », ou « troubles utopiques », que j'ouvrirai encore dans l'épilogue. J'y poursuivrai l'exploration des possibles pour la connaissance du social, avec une proposition chorégraphique de Catherine Lavoie-Marcus à laquelle j'ai participé, *La Canopée*.

PREMIÈRE PARTIE | RÉCIT D'UN PROCESSUS (A POSTERIORI)

CHAPITRE I

ERRER VERS UNE AUTRE SOCIOLOGIE

1.1 Questionner le social de la sociologie et s'opposer aux super-savoirs

Dans mes premières écritures, dans l'imagination de ce que sera ma thèse, un premier ensemble de questions « sociologiques » de recherche, inspirées de la création *Ah ! Oh ! A contemporary ritual* de Kat Válastur, sont formulées comme suit : Comment le rapport individu/collectif est-il travaillé dans les danses à l'étude ? Quels discours sur la modernité et la postmodernité ces danses engagent-elles, et quels espaces imaginaires ouvrent-elles ? Comment l'œuvre chorégraphique est-elle l'expression d'un social « en train de se faire » ? Un deuxième ensemble de questions interpelle le champ chorégraphique : Quelles écritures chorégraphiques naissent de la rencontre de danses dites traditionnelles (par exemple les danses circulaires) et de celles dites contemporaines ? Quels codes du spectacle sont questionnés par cette rencontre ? J'en viens aussi à diriger mes questions vers les rapports entre corporéité (expérience humaine en corps) et technique – troisième ensemble de questions. Comment nos interactions sociales et nos gestes sont-ils transformés par les inventions techniques humaines, ou

encore par l'idéologie du progrès ? Et comment l'étude des danses contemporaines contribue-t-elle à poser un regard critique sur cette question et à imaginer d'autres possibles corporels et sociaux ? Je vois alors la *newtopia* de Válastur comme une fiction dystopique-utopique inventant des gestes – ou « techniques du corps » au sens de Marcel Mauss (1950) – d'un après-monde. Válastur imagine en première partie de la pièce des « mains sans utilité » (*useless hands*), que les protagonistes maintiennent dans leurs poches, dans un monde détruit par ces mêmes mains (correspondance, 3 janvier 2015). C'est pour elle imaginer les mains comme des outils, incapables de toucher, dans le double sens physique et affectif (3 janvier 2015).

Or, ces questions m'apparaissent insatisfaisantes. Le premier ensemble de questions sociologiques, interrogeant le rapport individu/collectif, les discours sur la modernité ou postmodernité et le social en train de se faire, tend à reconduire d'emblée une préconception du « social » comme domaine privilégié des relations entre individus humains. Même si j'envisage un social « en train de se faire », donc ouvert à ce qui peut advenir, il demeure associé aux relations entre corporéités humaines. Et le problème se pose d'autant plus fortement quand je dirige mon attention sur l'association entre les concepts de corps, de geste et de technique (troisième ensemble de questions). Je tends alors à opposer une catégorie englobant les humains, leur corps, leurs gestes et leurs relations avec d'autres humains, à une autre catégorie englobant les objets, les technologies, les idéologies techniques ou technicistes. L'opposition n'est pas aussi nette, mais par la formulation de mes questions, la notion de « social » tend à être attribuée aux relations entre des humains, plutôt qu'à être pensée comme une multiplicité de co-actions et d' « associations » – pour reprendre un terme de Bruno Latour (2007, p. 14) – entre acteurs humains et non-humains, ou autres qu'humains (objets, matières, animaux non-humains, plantes, etc.). Aussi, elle tend à faire du « social » (a fortiori humain) un domaine préexistant (ou une propriété cristallisée du monde), placé à côté d'autres domaines, notamment celui technique.

Mes premières ébauches de questions indiquent aussi une recherche de « discours » « sur » la « modernité » ou la « postmodernité » dans les œuvres que je choisirai pour former un corpus. Or, formuler les questions en ces termes, c'est déjà poser, en amont de la rencontre des artistes et de l'observation-description des œuvres, des catégories d'analyse – et avec elles un « cadre théorique » –, catégories qui ne s'accorderont peut-être pas avec ce que je découvrirai pendant la recherche, cadre dans lequel les créations n'entreront peut-être pas. Mon malaise se situe vis-à-vis des approches ou méthodes sociologiques, dont j'ai hérité dans ma formation, qui tendent à se poser en extériorité ou en surplomb pour proposer une explication ou, plus souplement (peut-être), un éclairage, un regard sur l'œuvre, à partir de catégories prédéterminées, posées dans un conventionnel cadre conceptuel et théorique. En délimitant ou éclairant a priori une zone de regard, je crains que ce cadre ou cette lumière fasse manquer ce qui est hors champs, ou empêche de bien voir toute la singularité des questionnements et expérimentations menés dans les processus de création.

Ces approches encadrantes, illuminantes, ou surplombantes, ou autrement dit celles qui ont pour visée l'explication, le dévoilement ou le débusquement de ce qui se cache sous les données, sont celles de certaines sociologies critiques et explicatives. Celle de Pierre Bourdieu en serait probablement la figure de proue, avec son entreprise de désillusionnement des « agents sociaux », notamment dans le champ de l'art, portée par son concept d'*illusio* (Bourdieu, 1992). C'est en réaction à cette sociologie critique conférant aux sociologues une posture extérieure, distante, critique, démystifiante, connaissante, par rapport à leurs objets-sujets d'études, soit des « agents » illusionnés ou naïfs, que des sociologies plus pragmatiques s'affirment. En France, Luc Boltanski et Nathalie Heinich participent à ce tournant pragmatique entamé vers la fin des années 1980. Le premier substitue à une sociologie critique une sociologie pragmatique « de la critique », et à une pensée de la domination des « agents sociaux », une pensée de l'émancipation des « acteurs » – le masculin suppose ici l'inclusion du féminin, comme le veut la règle de la langue française, que je transgresserai dans cette thèse par une

écriture inclusive[2]. Boltanski, dans la foulée, reconnaît aux acteur·rice·s des capacités critiques, et invite à « prendre au sérieux » – expression récurrente des sociologies pragmatiques – leurs discours (Barthe *et al*., 2013, p. 186). Cette sociologie n'évacue donc pas la critique de ses travaux, mais la cherche, dans un premier temps, dans le discours des acteur·rice·s, et opère, dans un deuxième temps, une métacritique, visant non pas à *expliquer* leurs critiques, mais à les *expliciter*. Boltanski (2009) écrit à cet égard, dans *De la critique* :

> […] la sociologie a pour tâche principale d'expliciter, de clarifier et, quand cela est possible, de modéliser les méthodes mises en œuvre dans le monde social pour faire et défaire les liens. […] Mais cela de façon à ouvrir la possibilité d'un projet métacritique qui prendrait appui sur le recueil et l'explicitation des critiques développées par les acteurs dans les circonstances de la vie quotidienne. (p. 49- 50)

À l'expli*cation* sociologique, Boltanski substitue ainsi l'expli*citation*, tout en ayant à cœur de lier les apports de la sociologie critique à une sociologie pragmatique.

La sociologie de l'art de Nathalie Heinich (1998), dont les postures sont notamment exposées dans *Ce que l'art fait à la sociologie*, préfère aussi à l'expli*cation* l'expli*citation,* et ce par une posture descriptive plutôt qu'évaluative ou apposant des jugements de valeurs, selon ses termes. Elle reconnaît aux acteurs – et supposons encore ici aux actrices[3] – la capacité à « construire ou déconstruire des valeurs » (p. 17), et confère aux sociologues la « capacité de déplacement » (p. 53), c'est-à-dire la capacité de décrire, expliciter et restituer la pluralité des expériences. Il s'agit de « "suivre les

[2] Je suivrai les principes de l'écriture inclusive proposés par Haddad (2017) dans le *Manuel d'écriture inclusive*, recommandé par la Chaire de recherche sur l'homophobie de l'UQAM.

[3] Heinich se positionne contre la féminisation des titres, préférant par exemple « chercheur » à « chercheure » ou « chercheuse », ou « directeur » de recherche au CNRS plutôt que « directrice ». Elle dit prôner un féminisme « à visée "universaliste", qui passe par la suspension de la différence des sexes dans les contextes professionnel ou civique, où elle n'est pas pertinente, car l'on y exerce une fonction indépendante de la personne qui l'exerce » (Bousquet et Heinich, 2016, s. p.).

acteurs" dans la logique de leurs argumentaires et de leurs actions », puis de restituer les « systèmes de cohérence », pour montrer la dimension récurrente et collective de l'expérience, en s'abstenant de valider ou invalider les acteur·rice·s (p. 57).

Je relève ici que c'est son opposition à une sociologie critique ou évaluative qui amène Heinich à formuler ses réticences quant à l'étude sociologique des œuvres, de peur que les sociologues émettent des jugements de valeur sur les œuvres d'art. Elle recommande plutôt d'adopter ce qu'elle nomme une « neutralité engagée[4] » (p. 71), dans une posture « a-critique » (p. 23). La sociologie des œuvres est la branche de la sociologie de l'art « à la fois la plus attendue, la plus controversée et, probablement, la plus décevante de la sociologie de l'art », écrit la sociologue dans *La sociologie de l'art* (2001, p. 87). Heinich intègre le débat sur l'étude des œuvres en sociologie, qui s'est intensifié en France dans les années 1990 et 2000 (Majastre, 1992 ; Majastre et Pessin, 2001 ; Péquignot, 2005 ; Esquenazi, 2007). C'est à l'herméneutique qu'elle adresse notamment ses craintes. Pour Heinich (1998), la tâche de la ou du sociologue de l'art n'est pas d'interpréter, c'est-à-dire de découvrir le sens des œuvres ou de leur en conférer un. Elle consiste à s'intéresser aux œuvres pour ce qu'elles font, non ce qu'elles valent ou signifient[5].

Si j'ai pris un bref moment pour présenter la sociologie à tendance pragmatique de Boltanski et Heinich – en les posant en quelque sorte comme figures marquantes, ou

[4] Heinich (1998) recommande aux sociologues une neutralité inspirée de la neutralité axiologique de Weber, soit un « nécessaire détachement à l'égard de tout jugement de valeur sur les objets à propos desquels s'affrontent les acteurs » (p. 71). Dans ses mots, elle convie les sociologues à « s'engager *par* la neutralité » : « C'est pourquoi la neutralité n'est pas incompatible avec l'engagement : loin de n'être portée que par souci de pureté, de distanciation à l'égard des objets investis par les acteurs, elle permet au contraire de se rapprocher de ce qui les agite, non pour prendre parti avec eux mais pour comprendre pourquoi ils ont tellement à cœur de le faire, et comment ils s'y prennent. » (p. 80-81)

[5] Le sociologue des œuvres Bruno Péquignot (2005) répondra notamment à Heinich qu'interpréter, ce n'est pas découvrir ou attribuer un sens, et encore moins une valeur, à une œuvre, « c'est comprendre le processus concret de production des sens, des significations ou des valeurs socialement attribués aux oeuvres et les effets construits de cette production » (p. 322). Sur ce débat, lire l'article de Bruno Péquignot (2005), « La sociologie de l'art et de la culture en France : un état des lieux ».

typiques –, c'est pour mieux nommer certaines postures ou approches dominantes, récurrentes ou insistantes dans mon parcours, par rapport auxquelles je ressens et ressentais un inconfort[6]. C'est pour identifier ce à quoi je résiste, et ce que je souhaite faire autrement dans ma recherche. Je suis Boltanski et Heinich dans leur projet d'une sociologie pragmatique consistant à décrire le discours des acteur·rice·s plutôt qu'à l'expliquer, pour « se rapprocher de ce qui les agite », pour reprendre les mots d'Heinich (1998, p. 80-81), pour penser avec les acteur·rice·s, donc, plutôt qu'au-dessus d'eux. Mais plusieurs insatisfactions, malaises ou questionnements quant à leurs approches demeurent.

D'une part, ce qui intéresse Heinich, ce sont les valeurs, représentations, perceptions des acteur·rice·s. Ce qui intéresse Boltanski, ce sont leurs critiques, leurs discours. En d'autres mots, c'est le regard ou l'appréciation des acteur·rice·s sur un phénomène (social) ou des situations qui les intéresse. Leur façon de considérer une situation, un phénomène, un objet, est un matériau de connaissance pour les sociologues. C'est aux chercheur·se·s en sociologie de développer des savoirs à partir de ce matériau constitué de perceptions, représentations, critiques, valeurs, etc. Les acteur·rice·s sont reconnu·e·s par Heinich et Boltanski pour leurs « capacités » – autre terme cher aux sociologies pragmatiques –, leurs compétences, à percevoir le monde, à se le représenter, le critiquer, le juger, l'évaluer (Lemieux, 2018, p. 16). Or, l'activité de la connaissance, elle, semble encore réservée, en dernière instance, aux sociologues. Elle demeure dans la cour de la sociologie, où il s'agit d' « expliciter » les mots et actions des acteur·rice·s, ou d'opérer une « métacritique », selon le terme de Boltanski (2009, p. 49-50). Heinich et Boltanski ne m'apparaissent pas appréhender les acteur·rice·s comme producteur·rice·s de savoirs.

[6] Mon objectif n'est donc pas ici de dresser un portrait le plus exhaustif possible des sociologies dominantes, ou encore de celles plus alternatives qui se sont opposées à elles, mais d'associer mes malaises aux approches sociologiques qui se présentaient souvent comme allant de soi, et qui persistaient dans mon parcours, bien personnel, en sociologie.

D'autre part, entre l'expli*cation* et l'expli*citation*, la distance me semble encore mince. Tandis qu'expliquer peut se définir comme « faire comprendre quelque chose », « éclaircir, rendre compréhensible ce qui a un sens vague, obscur ou inconnu », expliciter, c'est « énoncer plus clairement, rendre plus intelligible » (CNRTL, 2012, s. p.). Dans les deux cas, il s'agit de clarifier, éclaircir, rendre plus clair. Or, rendre plus clair, c'est, il me semble, implicitement supposer que les mots ou actions des acteur·rice·s nécessitent l'activité des sociologues pour gagner en clarté. C'est potentiellement aussi enlever le trouble, le mélange dans leur pensée, alors que ce trouble me semble porteur de savoirs moins purifiés, moins catégorisés ou hiérarchisés, ou moins discriminants. Heinich (1998) évoque aussi la tâche de restituer les « systèmes de cohérence » (p. 57), ou la dimension récurrente et collective de l'expérience et des représentations. Or, qu'en est-il des non-récurrences, des singularités des discours ou de leur hétérogénéité entre eux ?

Aussi, chercher dans le discours des acteur·rice·s des représentations ou critiques sociales, c'est-à-dire « sur » une situation, un objet ou un phénomène jugé comme « social », c'est il me semble reconduire a priori ce qu'est le « social », sans le questionner. Dans l'ébauchage de mes questions, et surtout lors des entretiens avec les danseur·se·s et chorégraphes – j'y viendrai plus loin –, ce que je découvrirai, ce ne sont pas principalement des représentations sociales, mais plutôt des savoirs en construction, par un « social » (au sens de relations, associations, co-actions) en train de se vivre. Ces apprentissages au fil de la recherche m'amèneront d'ailleurs à douter, à plusieurs moments, de son caractère « sociologique ». Parce que je m'ouvre aux savoirs des danseur·se·s et chorégraphes, sans m'appuyer sur des théories préexistantes d'un social prépensé, je ne sais pas ce que je découvrirai, et en quoi ce sera « sociologique ». Je redonnerai (peut-être) plus tard rendez-vous à la sociologie, auquel cas ce sera probablement une sociologie différente de celle à laquelle j'ai été formée (peut-être plus trouble ou poreuse aux savoirs historiquement minorisés).

Ma recherche est ainsi portée par un souci : celui de reconnaître que les activités de la connaissance peuvent avoir lieu en dehors de l'activité sociologique, scientifique, académique, universitaire, et cette reconnaissance implique de porter attention aux savoirs, autres, des danseur·se·s et chorégraphes. Je pense ici le savoir comme un processus toujours en cours, comme les chemins empruntés, différemment d'une personne à l'autre, « de ce qu'[elle] sait déjà à ce qu'[elle] ignore encore », comme l'écrit Jacques Rancière (2008, p. 16) ou, comme l'écrit Isabelle Stengers, comme un « trajet » par lequel on peut « recommencer à apprendre » (citée dans Despret, 2012, p. 36).

Dans le cours de la recherche, la façon dont je désire penser avec les danseur·se·s et chorégraphes résonnera avec la sociologie de Bruno Latour (2007), exposée notamment dans *Changer de société, refaire de la sociologie*. Pragmatique dans son souci de penser avec les acteur·rice·s par l'activité de la description et non par l'explication sociale et la sociologie critique, son approche me semble aussi éviter les écueils des sociologies pragmatiques de Boltanski et d'Heinich. Parce que pour Latour, les acteur·rice·s n'ont pas que la capacité de percevoir, se représenter, évaluer, critiquer des phénomènes sociaux ; ils ont « la capacité de produire leurs propres théories sur le social » (p. 22). En invitant les sociologues à « suivre les acteurs eux-mêmes », avec sa sociologie de l'acteur-réseau, Latour les convie à « documenter leurs innovations souvent sauvages, afin qu'ils nous apprennent ce que l'existence collective est devenue entre leurs mains », les « méthodes » qu'elles et ils ont développées, et les nouveaux « récits » à composer pour rendre compte de nouvelles associations (p. 22). Les sociologues n'ont donc pas à apprendre quoi que ce soit aux acteur·rice·s, ou à expliquer ou expliciter leurs paroles et actions. Elles ou ils ont à apprendre des « innovations » de ces acteur·rice·s, innovations que Latour qualifie de « sauvages », parce que non encore instituées dans une pensée du social. Il écrit par exemple, avec les mots de la chanteuse soprano Julia Varady :

> Lorsqu'une célèbre soprano affirme : « C'est ma voix qui me dit quand je dois commencer et quand je dois m'arrêter de chanter », le sociologue ordinaire

> s'empresse de conclure que voilà bien l'« exemple typique » de la « fausse conscience », les artistes étant toujours enclins – c'est bien connu – à prendre leur propre création pour le fétiche qui les fait agir ! Il ne s'agit donc pas d'écouter la chanteuse, mais de la « libérer de sa propre illusion » en ayant le courage d'exposer ses mensonges, dont elle n'est bien sûr pas responsable. […] Et pourtant, la soprano a bien expliqué qu'elle partageait sa vie avec une voix qui *lui faisait faire* certaines choses. Sommes-nous capables de respecter cette étrange façon de parler ? Car elle est très précise, très révélatrice, très significative, et aussi très émouvante. Ce qu'il faut entendre par une enquête, n'est-ce pas précisément le fait d'être touché, ému, c'est-à-dire, comme le dit l'étymologie, *mis en mouvement* par les informateurs ? (2007, p. 70)

Si son style tranchant, généralisant, voire caricatural, en début d'extrait me semble peu utile pour le développement d'une connaissance et d'une écriture plus attentive, plus sensible, la suite de la citation a l'avantage de pointer la nécessité d'écouter, de porter attention aux mots de la chanteuse, qui traduisent ses découvertes, ses savoirs en corps, « très précis », écrit-il, plutôt que de les mettre en doute en les posant comme « illusions », ou de les dissimuler sous des « explications sociales » qui ne sont, pour Latour, que des « ajouts superflus » (p. 71). Et si les mots de la chanteuse sont « très précis », comme le soulève Latour, pourquoi faudrait-il alors, dans une ultime opération sociologique, les « expliciter », les « clarifier », comme le veulent Heinich et Boltanski ? « Can we devise another powerful descriptive tool that deals this time with matters of concern and whose import then will no longer be to debunk but to protect and to care, as Donna Haraway would put it ? », écrit dans un autre texte Latour (2004, p. 232), en s'alliant cette fois aux mots de l'épistémologue féministe Donna Haraway. Comment, donc, faire de la recherche, décrire, écrire, en portant attention aux savoirs mineurs (parce que non institués, parce qu'en expérimentation), en prenant soin de les documenter et de penser avec eux, d'être touché·e, mu·e par eux ?

Dans la foulée, faire de la recherche par une attention aux innovations, savoirs développés par les acteur·rice·s, c'est ouvrir potentiellement le « social » de la sociologie. Et sur ce point de nouveau, la sociologie pragmatique de Latour se distingue de celle de

Boltanski et Heinich. Si la ou le sociologue écoute et considère bien les mots de la soprano, qui dit commencer et arrêter de chanter quand sa voix le lui dit, c'est alors à un élargissement de la « gamme des acteurs » que la ou le chercheur·se est convié·e (Latour, 2007, p. 93). Comme l'écrit Latour, « la soprano a bien expliqué qu'elle partageait sa vie avec une voix qui *lui faisait faire* certaines choses », c'est donc que l'action ne relève pas uniquement de la volonté de la chanteuse, mais plutôt qu'elle est en co-action avec l'organe de sa voix (p. 70) et que son savoir est encorporé. Pour Latour, « toute chose qui vient modifier une situation donnée en y introduisant une différence devient un acteur – ou, si elle n'a pas encore reçu de figuration, un actant » (p. 103)[7]. Dans la présente recherche, il ne m'apparaît pas utile de distinguer l'acteur de l'actant, de tenter de déterminer si la chose a reçu une « figuration » ou non. Toute chose, matière, personne, entité, altérité qui interviendra dans une situation de création, avec ou sans public, sera acteur·rice ou participant·e.

Outillé de sa sociologie de l'acteur-réseau, et aussi de sa socio-anthropologie des sciences, Latour propose de penser, de manière plurielle, anti-réductionniste et en processus (dans l'action en train de se faire, en devenir) , les co-actions d'une multiplicité et hétérogénéité d'acteur·rice·s, de questionner par là même les conceptions prédéfinies du social, et plus encore de documenter les nouvelles pensées d'un social fait de co-actions entre « hybrides » sujets-objets, humains-non-humains (Latour, 2006, p. 7). Ce qu'il nomme « social » (*socius*), c'est « un mouvement très particulier de réassociations ou réassemblages » entre acteur·rice·s varié·e·s, qui ne sont pas qu'humain·e·s (2007, p. 14).

[7] Voir aussi le texte classique de Michel Callon (1986), « Éléments pour une sociologie de la traduction : La domestication des coquilles Saint-Jacques et des marins-pêcheurs dans la baie de Saint-Brieuc », et le recueil rassemblant les textes phares de Madeleine Akrich, Michel Callon et Bruno Latour (2006) autour de la théorie de l'acteur-réseau et de la sociologie de la traduction, *Sociologie de la traduction. Textes fondateurs.*

Cet élargissement du social adviendra dans le cours de ma recherche, lorsque les danseur·se·s et chorégraphes me raconteront ce qui participe de leur danse, ou ce qui intervient pendant la création. Ce qui m'importe alors, ce n'est pas de tirer des explications sociologiques de paroles d'acteur·rice·s non-sociologues. Ce qui m'importe, c'est d'apprendre à porter attention à ce que les préoccupations, modes d'attention et savoirs des danseur·se·s et chorégraphes peuvent apprendre à la sociologie. Ce qui apparaîtra dans cette thèse, ce n'est donc pas une « sociologie *de* » qui étudierait les corps dansants ou les œuvres *à la lumière de* savoirs sociologiques. Je ne souhaite ni les éclairer, ni les expliquer, ni les clarifier, ni les cadrer. Je souhaite que les pensées, expérimentations, méthodes des danseur·se·s et chorégraphes rencontré·e·s travaillent celles de ma propre recherche, et les pratiques dites sociologiques. En d'autres mots, je cherche à éviter que des super-savoirs (académiques, scientifiques ou supposés hiérarchiquement supérieurs) viennent se *super*poser aux savoirs de la danse et de la chorégraphie.

Pour revenir à mes premières ébauches de questions, celles adressées aux médiums dansés et chorégraphiques sont celles qui résisteront le mieux, encore que leurs termes se transformeront. Si elles persistent, c'est qu'elles me permettent de penser *avec* les artistes, danseur·se·s et chorégraphes, à partir de leurs questionnements et des savoirs générés par leur pratique, et non par des savoirs qui les bordureraient en amont ou en aval. Chercher à savoir, par exemple, quelles nouvelles « écritures chorégraphiques » naissent de la « rencontre » entre danses traditionnelles (circulaires) et contemporaines, c'est déjà chercher à penser à partir même des danses étudiées, et de brouiller les catégories (ici « traditionnel » et « contemporain »). Aussi, à la position d'Heinich en défaveur de l'étude sociologique des œuvres, je ne réponds ni en la suivant dans une étude des représentations sur le monde de l'art, ni en cherchant une posture de neutralité, ni en étudiant, ou interprétant, les significations des œuvres, ce à quoi elle s'oppose – je préciserai plus loin comment l'étude des significations s'est éclipsée de ma recherche. Je cherche plutôt une méthode pour étudier les créations, non pas comme œuvres (objets

finis) porteuses de significations sociales, mais comme « fabriques de savoirs », pour emprunter l'expression de la chercheuse en danse Isabelle Ginot (2006, p. 4) Et pour présenter ces savoirs dans une thèse de sociologie, tout en cherchant à contrecarrer la position hiérarchiquement supérieure de la ou du sociologue, c'est une autre forme d'écriture que je tente de trouver.

« Refaire de la sociologie[8] », pour emprunter de nouveau l'expression de Bruno Latour (2007), devient en quelque sorte le mantra, ou le leitmotif, de ma recherche.

1.2 Tenter une autre méthode, une autre écriture

Comme le relève Magali Uhl (2008) dans *Le sujet oublié de la sociologie*, bien que la thèse scientiste et positiviste du primat de l'objet, visant une connaissance unidirectionnelle du sujet vers l'objet et prônant la neutralité du chercheur, « n'est plus guère crédible aujourd'hui, […] elle constitue encore l'allant de soi implicite de l'idéologie spontanée des sciences sociales » (p. 95). En sciences humaines et sociales, le plus souvent, « l'objet d'étude » (de connaissance) est aussi un sujet. Et ce sujet n'est pas comme une « somme de particularités psychologiques individuelles ou comme le résultat de déterminations sociales », mais « un sujet connaissant » (p. 97). Ou pour le formuler sans la terminologie binaire sujet-objet : les acteur·rice·s de la recherche sont aussi producteur·rice·s de connaissances.

Adoptant une approche phénoménologique, Uhl invite à un questionnement des conditions de possibilité de la sociologie comme « forme de pensée (avec ses catégories, ses concepts, ses raisonnements), mode d'investigation (avec ses méthodes d'objectivation, d'observation, d'enregistrement, de mesure) et type d'écriture (avec ses genres codifiés, ses normes de communication, ses procédures de validation, ses règles de

[8] Ces mots sont tirés du titre de son ouvrage *Changer de société, refaire de la sociologie* (2007).

publication) » (2008, p. 91). Plus récemment, c'est avec la socio-anthropologie et les écritures visuelles qu'elle repensera aussi la production de connaissances et l'écriture sociologique (Uhl, 2015).

Ce questionnement des modes sociologiques de penser, de chercher et d'écrire, présent tout au long de ma recherche, trouve des échos dans les champs esthétiques[9] et chorégraphiques. Katya Montaignac (2014) écrit sur l'esthétique de la danse :

> L'esthétique contemporaine de la danse touche essentiellement au champ de « l'expérience[10] » : celle, collective, d'un « être-ensemble », et celle, plus intime, d'un corps à corps engagé entre le spectateur et le danseur (même à distance). Ce « partage du sensible[11] » ne passe pas seulement par la raison ou la signification, mais joue avant tout sur la sensation et la mémoire kinesthésique qui sont tout autant des vecteurs de connaissance et de transmission de savoir. (paragr. 12)

Partant de ce constat, Montaignac invite à une « anti-méthode » pour l'analyse esthétique en danse. Non pas une absence de méthode, mais le questionnement des méthodes existantes et la reconnaissance du caractère erratique, intuitif, sensible, exploratoire, tâtonnant et créatif de la recherche « académique », tout comme l'est la création chorégraphique :

> Cette « anti-méthode » consiste à suivre la logique souterraine de la création […]. La réflexion emprunte en effet un parcours similaire à la création chorégraphique : elle s'essaie, explore, s'égare, s'enflamme… Le chercheur avance à tâtons comme l'artiste dans son processus de création : son travail est obstiné, il le hante, voire le consume. (paragr. 24)

---

[9] Je pense notamment à Richard Shusterman, avec *L'Art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire* (1992) et *Conscience du corps : pour une soma-esthétique* (2007). Je pense aussi à Jean-Marie Schaeffer, avec *Adieu à l'esthétique* (2000), et Jacques Rancière, avec *Le Partage du sensible : Esthétique et politique* (2000).

[10] Elle réfère ici à l'ouvrage de John Dewey (1987) *Art as Experience*.

[11] Expression de Jacques Rancière dans *Le Partage du sensible : Esthétique et politique* (2000).

Cette anti-méthode est aussi pour la chercheuse en danse une invitation à débarrasser l'esthétique de ses prétentions ou fantasmes d'exhaustivité, d'explication et de dévoilement. Si l'esthétique fait de la « sensibilité » son « savoir », ce savoir devrait être dépouillé de tout scientisme pour mieux suivre la création artistique dans ses tâtonnements, déplacements de frontières et inventions (paragr. 10). Ce qu'elle propose, c'est de suivre les chemins de la création et non ceux de la démonstration scientifique.

Je choisis aussi de laisser mon écriture suivre les dédales des créations choisies, avec les paroles des artistes. Et peut-être que j'y trouverai ce que la philosophe et chorégraphe Catherine Lavoie-Marcus (2019) nomme des « contre-méthodes » chorégraphiques, soit des modes de savoir pragmatiques, spéculatifs et anarchiques :

> […] la contre-méthode cultive les paradoxes qui font fructifier la connaissance par voie d'indétermination théorique et pratique : lucidité dans le non-savoir, non-achèvement des définitions, puissance collective par l'intermédiaire de l'ignorance individuelle. […] elle exige de regarder ailleurs ou autrement, de brusquer les manières de faire « par défaut » qui gèrent la connaissance […] (p. 12)

La contre-méthode, relevant de l'anarchisme épistémologique et du pragmatisme spéculatif, permet des « modes de connaissance variés », l' « errance », l' « intuition », la « fiction », le « non-savoir », par un travail concret dont les découvertes ne sont pas anticipées : « ses questions sont posées de manière à "forcer un travail concret" en vue d'y répondre, mais sans prescrire la voie, la manière, le moyen d'expression, les matériaux, ni anticiper sur les découvertes que suscitera ce travail » (p. 13).

Dans le cours de ma recherche, je tenterai donc d'écouter les intuitions, questionnements, expérimentations, découvertes, fictions, errances, tâtonnements, accidents des artistes rencontré·e·s. Je tenterai de « suivre la logique souterraine de la création », comme l'écrit Montaignac (2014, paragr. 24), « par voie d'indétermination », comme l'écrit Lavoie-Marcus (2019, p. 13). Je tenterai une méthode qui s'accordera avec celle des artistes. Mais pour en rendre compte, c'est aussi à une autre écriture que je devrai m'exercer, une

écriture qui ne suivra pas les « normes » ou « genres codifiés » de la sociologie, comme le soulève Uhl (2008, p. 91). Si je désire penser avec les artistes, en restant au plus près de leur processus de création et de la construction de leurs savoirs, je dois aussi écrire d'une façon qui rende l'errance, le tâtonnement, l'intuition, la sensibilité, l'exploration, l'indétermination des résultats, propres à leurs processus de création, incluant le moment de la performance.

Or, le canevas ou la structure qui prévaut encore pour l'écriture d'une thèse en sociologie – du moins celui auquel on m'a préparée dans l'exercice du projet de thèse et dans les formations méthodologiques –, m'apparaît inadéquat. Ce canevas est encore largement guidé par le modèle scientifique hypothético-déductif, lequel maintient relativement intact l'échafaudage hiérarchique de la connaissance. En posant en amont un cadre théorique et en formulant des questions et hypothèses, auxquelles répondre dans un ultime chapitre d'analyse et/ou de théorisation, chapitre qui succèdera à la présentation des « données[12] », il me semble, encore une fois, qu'il s'agit de venir *super*poser des super-savoirs (sociologiques, scientifiques, académiques), en dernière instance, à ceux des acteur·rice·s, qui participent pourtant tout autant à la recherche. Mon malaise se situe, encore une fois, à l'endroit d'une écriture qui tendrait à traiter les mots et les savoirs des acteur·rice·s comme insuffisants.

Les méthodes inductives, qui visent à partir du terrain (et des « données ») pour monter en généralité, m'apparaissent aussi problématiques en ce qu'elles visent ultimement un détachement du particulier. Or, je ne cherche pas dans le cours de ma recherche à généraliser, mais à rester au plus près des particularités de chacun des processus. Je cherche à rester avec la théorie qui s'élabore dans le cours des créations choisies, et qui m'a été racontée par les artistes. À cet égard, je me rapproche des méthodes de

[12] Données textuelles, audios, visuelles, ou autres, dans le cas des méthodes qualitatives.

théorisation ancrée[13], ou enracinée, parce que je tente de résister à la tentation de m'armer de théories sociales existantes pour lire, écouter les acteur·rice·s de la recherche, parce que je tâche de demeurer flexible en prenant des chemins imprévus, et parce que je situe la théorisation dans le cours de leur expérience de création, et de mon expérience d'écriture (Paillé, 1994 ; Plouffe et Guillemette, 2000). Toutefois, au contraire de la théorisation ancrée telle que présentée par Pierre Paillé (1994), je ne vise pas en fin de thèse une catégorisation et mise en relation des « données » dans un « schéma explicatif », ou une « modélisation » des « relations structurelles et fonctionnelles caractérisant un phénomène, un événement, un système, etc. » (p. 149-174). Encore une fois, bien que la théorisation ancrée de Paillé valorise l'empirie et la proximité avec les acteur·rice·s, et le terrain, elle confère encore à la ou au sociologue la tâche de créer de la cohérence en aval, ou autrement dit, de produire du « général » à partir du particulier. Que la théorisation se fasse tout au long de la recherche, plutôt que par l'élaboration d'un cadre théorique posé en amont et reconvoqué en aval, comme dans le modèle hypothético-déductif, ne change donc rien à l'issue projetée : produire un « schéma explicatif », une « modélisation ».

François Laplantine (2010), exposant la valeur épistémologique de la description par rapport à l'explication, écrit à cet égard qu'il existe dans l'explication scientifique un « mépris arrogant du particulier et du concret » et corollairement une valorisation du « point de vue des points de vue » (chap. 8). Il avance que ce qui est utilisé par des chercheur·se·s pour accéder ultimement à l'explication, soit la description (l'écriture descriptive), tend à ne constituer qu'un moment de la recherche, et à être renvoyée « dans les marges de la science », reprenant ici les mots de Jeanne Favret-Saada (1994, p. 53). Et

[13] Cette méthode vise à construire des théories non pas à partir d'hypothèses prédéterminées mais à partir des données du terrain. Au fur et à mesure de l'analyse des données, la chercheuse ou le chercheur voit des idées, concepts ou éléments se répéter. Il code alors ces répétitions, puis avec les analyses suivantes il groupe les codes en concepts, puis en catégories. Ces catégories peuvent devenir la base d'une nouvelle théorie (Paillé, 1994).

pour Laplantine, cette démarche visant l'atteinte du « point de vue des points de vue » a pour conséquence de « restabiliser par généralisation » ce que la description ethnographique contribue à « déstabiliser », de « réintroduire, par la bande, de l'ethnocentrisme et du normatif » (chap. 8). Ce que Laplantine pointe, ce sont les tendances hiérarchisantes du processus de la connaissance et de l'écriture scientifique :

> Cette hiérarchisation de la perception et de la conception pose la question du statut scientifique : 1° du texte ethnographique par rapport au texte ethnologique et *a fortiori* anthropologique, 2° de la sensibilité, de la sensualité, du corps et des images par rapport à l'intelligibilité conceptuelle qui est seule véritablement explicative, 3° du singulier, du local, du minuscule, du microscopique, de l'événement par rapport au général. La description ethnographique et, avec elle l'univers du sensible et du visible, serait seulement une étape permettant de nous acheminer vers un métalangage : celui du concept, qui, lui, ne se voit pas, de la structure, de l'essence, bref de formes qui n'existent pas dans la réalité empirique. » (chap. 7)

Il m'importe d'adopter une méthodologie et une écriture qui n'inféodent pas les savoirs en corps, en mouvement, en relation, singuliers à chacun des processus de création, à des savoirs généralisants et hiérarchisants, parce que venant produire, dans une ultime écriture, une cohérence d'ensemble.

Par ailleurs, pendant que je tente de préciser avec qui se fera ma recherche – les personnes que je rencontrerai, les créations que j'étudierai – je continue d'assister à des « spectacles » de danse – je place ici ce terme entre guillemets, puisque je serai amenée à le questionner plus tard. Et ce qui devient clair à un certain moment, c'est que je suis fascinée par un mouvement dansé que je qualifie alors de « circulaire ». Je l'ai observé dans la pièce de Válastur, et dans d'autres pièces[14]. C'est ce mouvement, que je nommerai plus tard le « tourner », qui animera ma recherche. Ce choix de mener une étude autour d'un mouvement principal est par ailleurs encouragé par ma lecture du livre

[14] Je l'avais observé dans *Ah! Oh! A contemporary ritual* de Kat Válastur, dans *D'après une histoire vraie* de Christian Rizzo, dans *Folk(s)* d'Alessandro Sciarroni, et dans *Reel to Real* de Benoît Lachambre.

Histoires de gestes (Glon et Launay, 2012), où chaque court chapitre est consacré à un geste, ou une action (tomber, marcher, courir, sauter, tourner, prendre la main, etc.). Ces chapitres sont pensés comme des « voyages dans les gestes », l'occasion d'une première exploration de l'histoire dansée, chorégraphique, sociale et culturelle de chacun de ces gestes (Hervieu, 2012, préface).

Je commence à lister pêle-mêle, dans aucun ordre chronologique ou alphabétique, des créations dont le mouvement principal est « circulaire » (liste no 1). Je liste les danses « circulaires » que je découvre à travers les sites web de théâtres et festivals nationaux et internationaux que je connais, les plateformes vidéos, les livres, ou au cours de conversations avec collègues et ami.e.s[15]. Cette liste prend forme principalement au fil de l'été 2017 et de l'automne 2018, entre la préparation et l'enseignement d'une charge de cours en sociologie.

* *
*

[Liste no 1 – 2017-2018 – Des créations circulaires]

Lang (2008)
Ah ! Oh ! A contemporary ritual (2014)
Kat Válastur

D'après une histoire vraie (2013/2014)
Christian Rizzo

Planet (1976)
Simone Forti

[15] Il s'agissait de scènes de danse contemporaine du Canada et d'Europe de l'Ouest principalement : de Montréal (Usine C, La Chapelle, MAI, FTA, OFFTA, Tangente), Ottawa (CNA), Bruxelles, (Brigittines, Kaitheater, Beursschouwburg, Kunstenfestivaldesarts), Anvers (The Single), Paris (Vanves-Ardanthé, Rencontres chorégraphiques Seine-Saint-Denis, Festival Faits d'hiver), Avignon (festival d'Avignon), Montpellier (festival Montpellier), Berlin (Hau, Sophiansele, Tanz im August). J'ai aussi consulté la plateforme Numéridanse (un fonds de vidéos de danse, dont plusieurs spectacles filmés en intégralité).

FOLK-S will you still love me tomorrow? (2012/2017)
Untitled_I will be there when you die (2013)
Turning[16] (2014-2017)
Alessandro Sciarroni

Le cri (2008/2016)
Nacera Belaza

Planetary Dance (1981/s. d.)
Anna Halprin

Serpentine Dance (1892/1897)
Loie Fuller

Moving Through the Universe in Bare Feet (1975)
Deborah Hay

Hoop (1924)
Two ecstatic themes (1931/1984)
Doris Humphrey

142 Umdrehungen/142 Turns (2007)
Revolutions (2018)
Hanna Sybille Müller

Cribles (2009/2010)
Emmanuelle Huynh

Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich (1982/2002)
Anne Teresa De Keersmaeker

Monotonie (1926)
Mary Wigman

Le sacre du printemps (1975/2017)
Pina Bausch

[16] *Turning project* est le point de départ d'une exploration du tourner, qui s'est déclinée à travers plusieurs autres versions, entre autres *Turning_Migrant bodies version* (2014-2015), *Turning_Symphony of sorroful songs version* avec le Ballet de Rome (2015), *Don't be frightened of turning the page* (2016), *Turning_Motion sickness version* avec le Ballet de l'Opéra de Lyon (2016) et *Chroma* (2017).

Le projet qui tourne (2015)
Marie Claire Forté

Turning solo (2017)
Isabelle Schad et Naïma Ferré

Recurrent measures (2017)
George Stamos

Reel to real (2017)
Benoît Lachambre

L'affadissement du merveilleux (2018)
Catherine Gaudet

6 (2014/2018)
Tao Ye

NOUS (2014)
Organes de l'amour (2017)
Anatoli Vlassov

Tordre (2014)
Rachid Ouramdane

Not about everything (2007/2013)
Daniel Linehan

12 easy waltzes (2004)
Michèle Anne de Mey et Gregory Grosjean

Higher (2015/ 2018)
Michele Rizzo

Sons of Sissy (2015/ 2019)
Simon Mayer

*
* *

1.3 Fureter, lister les « tourner », préciser les zones d'attention

Ce premier travail de listage n'est porté par aucun objectif d'exhaustivité ou d'inventaire[17]. La liste demeure ouverte. Le projet n'est pas non plus d'écrire une histoire des danses circulaires. L'exercice de fureter et lister mène à un portrait hétérogène et fragmentaire de ce qui a été expérimenté par les danses ou chorégraphies circulaires, lequel me permet de préciser ce que je souhaite étudier, et de composer un corpus de créations plus réduit.

Différents formats ou « types » de danses circulaires apparaissent. Aux rondes de groupe s'ajoutent des solos et des duos, au tourner ensemble autour d'un centre se joint le tourner sur soi, autour de son propre centre. Le tourner devient le principal élément commun des danses de mon corpus. Aussi, si la fiction *newtopique* de *Ah ! Oh !*, et le rituel circulaire contemporain qui y est imaginé, ont été un moteur important de ma recherche, ce qui m'interpelle alors dans d'autres danses tournantes, c'est leur caractère performatif.

Pour Céline Roux (2007) et Katya Montaignac (2016), les « danses performatives » se distinguent, notamment de la danse-théâtre, par la réduction de la théâtralisation des corps et du récit dramaturgique et chorégraphique[18]. En plus de substituer au modèle idéal d'un corps discipliné un corps ordinaire ou profane[19], les chorégraphes performatif·ve·s

[17] Je suis inévitablement passée à côté d'une foule de performances, présentées dans des lieux ou festivals que je ne connaissais pas. Des danses traditionnelles tournantes auraient aussi été fascinantes à étudier, mais je souhaitais savoir ce que les artistes actuels expérimentent avec ce mouvement de tourner sans recours direct à une tradition dansée.

[18] Montaignac (2016) situe l'avènement des danses dites « performatives » dans le courant des années 1990, tout en soulignant leur résonance avec les danses (et démarches) des chorégraphes postmodernes des années 1960 et 1970, dont Yvonne Rainer, Steve Paxton et Anna Halprin. Entre autres caractéristiques communes : « prédominance de l'acte par rapport au produit fini, glissements des frontières entre les arts, remise en question des modèles établis, engagement politique de l'artiste » (2016, p. 52).

[19] Non seulement le corps glorieux n'est plus mis en avant, mais il est même jugé handicapant ; les chorégraphes renoncent désormais « [aux vertus de la virtuosité] au profit d'une corporéité dansante privée

préfèrent à une écriture faite de phrasés, d'accentuations, d'acmés et d'effets de vitesse une écriture réduite, faite d'actions et mouvements simples réalisés en temps réel sur scène. Cette réduction chorégraphique est aussi liée à un « vidage de la représentation » (Pouillaude, 2009, p. 111). Il ne s'agit pas tant dans ces créations de symboliser, représenter, reproduire ou imiter la réalité dans un lieu fictif – selon un *faire comme si* pour *faire croire* propre au modèle théâtral classique de la représentation – que de faire, performer ou montrer dans le moment du spectacle et le lieu de la scène (ou de la salle), dans une certaine sobriété. Comme l'affirme aussi Montaignac : il s'agit « d'"être" littéralement *là*, sur scène, ici et maintenant » (2016, p. 305). Ce régime performatif traduit par ailleurs une méfiance à l'égard de la séduction spectaculaire :

> Face à la « tyrannie du nouveau » héritée de la modernité et à la surenchère (de l'industrie) du spectacle vivant qui semble répondre à la devise du « toujours plus grand, toujours plus haut, toujours plus fort » afin d'impressionner le public, réduire permet, au contraire, de concentrer l'attention du spectateur selon une formule inverse : « Less is more[20] ». (2016, p. 212)

La réduction de l'acte chorégraphique, liée à un « vidage de la représentation », et de la spectacularisation, est ce que j'observe dans plusieurs créations retenues dans l'exercice du furetage-listage. Ce sont des danses performatives que j'en viens à retenir.

Deux critères importent donc à la formation de mon corpus : que le mouvement circulaire soit central dans la création et que la danse soit « performative ». L'exercice n'est opéré par aucun autre critère de sélection ou de discrimination. Dès qu'une danse est ce que je

---

de sa magnificence, de sa parure esthétique spectaculaire, en position de retrait critique par rapport à ce qui l'a formée et sans doute encombrée » (Febvre, 2007, p. 58). Cela se manifeste tant dans le modèle même du corps (qui n'a pas à répondre aux standards d'un corps jugé idéal) que dans les mouvements (simples, a priori faciles d'exécution) et dans la posture (décontractée, « quotidienne », habituelle, contrastant avec la posture de scène gainée, tonique, qui porte une certaine « charge d'énergie », du corps dansant entraîné, notamment en ballet et en danse moderne classique) (Banes, 1980/2002 ; Montaignac, 2016, p. 107).

[20] Montaignac note : « Cette expression reprise par l'architecte Ludwig Mies van der Rohe est devenue l'adage du minimalisme » (2016, p. 212).

conçois comme circulaire et performative (d'après ce que j'en vois et en lis), je contacte l'artiste initiateur·rice de la création, souvent la ou le chorégraphe, pour un entretien. C'est dans un deuxième temps que je m'entretiendrai avec des danseur·se·s.

Dans le cours de cet exercice, c'est donc une précision des zones d'attention, et de la terminologie employée pour les nommer, qui s'opère. Ce sont des processus de « création », incluant le moment de la « performance » avec public, qui m'intéressent, plutôt que des « œuvres » pensées comme objets aboutis, ou résultats stabilisés. Je ne joins pas d'ailleurs le débat visant à savoir si la danse, de par son éphémérité notamment, peut accéder au statut d'œuvre, ou alors dans quelle catégorie il est possible de la situer – c'est le projet notamment de Frédéric Pouillaude (2009) dans *Le désoeuvrement chorégraphique : étude sur la notion d'œuvre en danse*, qui en vient à poser la danse parmi les « arts du geste », distincts des « arts de la trace » (p. 380). Je n'emploie pas non plus dans l'écriture la notion de « représentation », parce qu'il ne s'agit pas d'étudier ce que l'œuvre « représente » (des phénomènes sociaux, par exemple), mais ce que le processus de création permet d'expérimenter et, par l'expérimentation, ce qu'il (me) permet de découvrir, de connaître. Le moment, l'événement avec public n'est pas pensé comme « représentation », donc, mais comme un autre moment générateur de savoirs, de découvertes, d'apprentissages. Et il n'est pas pensé avant tout comme « spectacle », puisque ce qui m'intéresse, ce n'est pas la question de la présentation d'un contenu devant un public, voir un événement visant à séduire ou « impressionner le public », pour reprendre les mots de Montaignac (2016, p. 212), mais la réunion ou la rencontre en un temps et un lieu de danseur·se·s et spectateur·rice·s, selon certaines dispositions, certains aménagements. Des danseur·se·s et chorégraphes rencontré·e·s dans le cadre de ma recherche formuleront d'ailleurs leurs critiques quant à une mise en spectacle de la création dansée, chorégraphiée.

Quant aux notions « danse » et « chorégraphie », je m'abstiens aussi d'en fournir des définitions strictes tant elles ont varié, culturellement et historiquement. Comme l'écrit

Catherine Lavoie-Marcus, quant aux variations généalogiques des « intentions, effets, efforts et objets » de la chorégraphie :

> […] la chorégraphie, en effet, réorganise les relations entre les corps au gré des « matières d'inquiétude » qui affectent la danse (désir de combattre l'éphémère, valoriser un style, conquérir un territoire, asseoir une notoriété et une signature, faire apparaître les singularités des corps, lutter contre une pulsion de mort, reconquérir le geste quotidien, entrer dans le régime intellectuel de l'art conceptuel, etc.). (2019, p. 69)

Retracer les détours de ces variations et transformations n'est pas l'objet de ma thèse[21]. Néanmoins, je désire répondre à l'invitation lancée par Lavoie-Marcus « d'observer patiemment les pratiques qui se nomment elles-mêmes "chorégraphie" » – et « danse » aussi –, pour « envisager pleinement le champ d'expérience qu'elles ouvrent, le mouvement du monde qu'elles rendent lisible, les pensées qu'elles fécondent » (p. 67-68).

Plutôt que de chercher des définitions englobantes, ou encore institutionnalisées, je tente d'adopter une vision souple et inclusive de la danse et de la chorégraphie, ouverte à une diversité de possibles, qui continuent toujours de s'imaginer. J'en entame ici une liste. La danse n'est pas seulement réservée aux danseur·se·s dit·e·s professionnel·le·s, avec formation. La personne qui danse peut être dite danseuse parce qu'elle participe à la création de mouvements, à l'événement de la danse, qu'elle ait ou non un titre reconnu de danseuse. Tout·e acteur·rice dans cette thèse qui participe aux actions, positions, gestes, déplacements (entre autres) d'une performance peut être dit·e danseur·se, ou participant·e de la danse. Des animaux, ou autres vivants, pourraient aussi participer à la danse[22]. Paul

[21] Lire notamment Lavoie-Marcus (2019), Huesca (2012), Louppe (1997), Banes (1980/2002) et Roux (2007) – voir en bibliographie.

[22] C'est le cas notamment chez la chorégraphe Audrée Juteau, avec sa création *Sam affecte* (2015), co-créée avec son chien Same.

Valéry déjà en 1936 dans sa conférence *Philosophie de la danse* se questionnait sur les jeux des animaux : « Est-ce déjà de la danse ? », écrit-il (Valéry, 2003, p. 5). S'il consacre son texte à la spécificité humaine, en considérant l'humain comme « cet animal singulier » qui s'engage dans des actes (comme la danse) « inutiles » au fonctionnement vital (p. 5) (contrairement, selon lui, aux actes utiles, impulsifs, économes et vitaux des autres animaux), il termine néanmoins son texte avec cette définition ouverte : la danse est « une poésie générale de l'action des êtres vivants » (p. 13). Simone Forti (2003) observe d'ailleurs, dans des zoos, le potentiel de plusieurs animaux à inventer des jeux de mouvements, à danser. Des objets peuvent aussi participer de la danse : Louis Barreau le rappelle dans son mémoire, en évoquant la création *100 % polyester, objet dansant no (à définir)* de Christian Rizzo, où deux robes suspendues, rattachées au niveau de ce qui pourrait être les poignets, sont entourées de ventilateurs, qui les font bouger, onduler, tourner[23]. Et toute pratique d'exploration en mouvement peut, potentiellement, être dite danse, quelle soit vue ou non par un public, présentée ou non devant un public. La danse peut s'exercer comme pratique rituelle, relationnelle, créative, et tenir à ce partage entre les participant·e·s, sans s'exposer à un regard dit extérieur, public. Anna Halprin (1981), avec *Planetary Dance*, et Debora Hay (1975), avec ses *Circle Dances*, s'intéressent à ces formes rituelles, participatives, communautaires et non spectaculaires de danse. Par ailleurs, les danseur·se·s peuvent aussi être chorégraphes, participer à la création chorégraphique, comme les chorégraphes peuvent aussi être danseur·se·s. Les savoirs chorégraphiques (et de la danse) ne sont pas réservés aux chorégraphes.

[23] Barreau (2016) cite également les installations sculpturales kinétiques de Daniel Wurtzel, dont *Pas de deux* (2011), utilisant aussi des ventilateurs pour faire tenir dans les airs de la matière, ainsi qu'une scène puissamment poétique du film *American Beauty* du réalisateur Sam Mendes (1999), montrant pendant plusieurs minutes un sac de plastique bougé par le mouvement du vent. La création de Rizzo me fait aussi penser à l'installation *Double O* de Žilvinas Kempinas (2008), que j'ai vue lors de l'exposition *Dynamo : un siècle de lumière et de mouvement dans l'art, 1913-2013* au Grand Palais de Paris en 2013. Deux rubans de cassette VHS sont tournés dans les airs par deux ventilateurs, dont la disposition a été travaillée par l'artiste.

Les savoirs de la danse et de la chorégraphie peuvent donc être partagés par des praticien·ne·s, des acteur·rice·s, participant·e·s de la création, qu'importe leur titre, qu'importe qu'elles et ils soient reconnu·e·s ou non comme professionnel·le·s de la danse, qu'importe si leur danse mène à un moment spectaculaire ou performatif avec public, qu'importe si elles et ils sont humain·e·s ou non. Je tâche alors dans ma recherche de rester dans cette variabilité, pluralité et complexité de pratiques et d'articulations entre danse et chorégraphie. Dans le même temps, je porte attention aux dispositifs, notamment chorégraphiques et scénographiques, au sein desquels la danse s'exerce, se pratique. Par « dispositif », j'entends les manières dont sont disposés (ou agencés ou aménagés) les éléments d'une création, notamment les danseur·se·s, la scène, les spectateur·rice·s, les gradins, chaises, ainsi que « le réseau […] entre ces éléments », pour l'écrire dans les mots de Michel Foucault (1994, cité dans Agamben, 2006, p. 25). Comme l'avance Foucault :

> Le dispositif donc est toujours inscrit dans un jeu de pouvoir, mais toujours lié aussi à une ou à des bornes de savoir, qui en naissent, mais, tout autant, le conditionnent. C'est ça le dispositif : des stratégies de rapports de force supportant des types de savoir, et supportés par eux. (cité dans Agamben, 2006, p. 25)

Qu'offre le dispositif, notamment chorégraphique, comme zones de pouvoirs et savoirs ? Quels rapports de force met-il en jeu ? Pour André Lepecki, dont les mots sont traduits par Catherine Lavoie-Marcus, la chorégraphie est un « dispositif de capture des corps dansants » (Lepecki, 2007, cité dans Lavoie-Marcus, 2019, p. 27). Lepecki écrit :

> To conceive choreography as an apparatus is to see it as a mechanism that simultaneously distributes and organizes dance's relationship to perception and signification. For it is precisely this kind of organization of the perceptive-linguistic field that apparatuses perform. As Gilles Deleuze explains Michel Foucault's major contribution to a political theory of signification, the concept of apparatus is one that foregrounds perception as always tied to modes of power that distribute and assign to things visibility or invisibility, significance or insignificance. According to Deleuze, Foucault's discovery is that "each apparatus has its regimen of light, the way it falls, softens and spreads, distributing the visible and the invisible,

> generating or eliminating an object, which cannot exist without it" (2006:339). (Lepecki, 2007, p. 120).

À la différence de Lepecki, Lavoie-Marcus tente de montrer la complexité et les ambivalences de ce dispositif au fil de l'histoire de la chorégraphie, ses « auto-sabotages » et « contre-méthodes ». Elle écrit :

> Pour le dire brièvement – mais l'objet de ce chapitre est d'en décliner les nombreuses variations –, la chorégraphie, en « autorisant » la danse, en la « majorant », vole à sa défense et, d'un même geste, elle la met au pas, la formalise, la normalise et, potentiellement, l'endigue dans une zone de savoir restrictive. Or, je tenterai de démontrer que l'absence de détermination de ce système est ce qui rend l'alignement imprévisible et la question éthique vouée à une reconquête continuelle. Je tenterai également de montrer comment la chorégraphie a, à travers le temps, endossé un travail de négativité et est très vite entrée en situation d'auto-sabotage (consciente ou non). Ces moments participent de son dynamisme présent « en tant que technologie permettant son auto-sabotage», pour reprendre la formulation perspicace du chorégraphe William Forsythe (Forsythe, sans date, section Essay). (Lavoie-Marcus, 2019, p. 27-28)

Au fil de mon écriture, je découvre des stratégies (ou contre-méthodes) développées par les chorégraphes (notamment) pour créer des dispositifs qui permettent de redistribuer les savoirs (et les pouvoirs possibles ou libertés), pour générer des rencontres et relations plus attentives, soucieuses et réciproques. Mais je découvre aussi des résultats qui échappent à leurs intentions et désirs chorégraphiques, qu'il s'agisse de rapport de force reconduits ou recréés involontairement, ou encore de zones de liberté non envisagées.

À la fin de l'été 2018, mon corpus est composé de douze créations, et de huit chorégraphes, avec lesquel·le·s j'ai réalisé un entretien[24]. Toutes les créations retenues

[24] J'ai contacté au cours de cette première période (printemps-été 2018) dix-sept artistes. Neuf ont été disponibles, plus d'hommes que de femmes, pour un entretien, et huit entretiens ont été retenus. Comme j'envisageais penser le mouvement circulaire avec tous ces artistes, je pensais, à tort ou à raison, qu'avec un trop grand nombre je risquais de ne pouvoir rendre toute la complexité du processus de création, faute d'espace dans la thèse. J'en suis d'ailleurs venue à réduire le nombre de créations étudiées à trois, et j'ai réalisé trois autres entretiens à l'hiver 2020, avec deux danseuses et une dramaturge. J'y viendrai plus loin.

sont relativement récentes (créées entre 2000 et 2020)[25]. Je ne retiens pas la fiction chorégraphique de Kat Válastur, en raison de son caractère plus théâtral et narratif que performatif, mais son concept de *newtopia* continue de travailler ma recherche. J'écris dans une « liste no 2 » les créations choisies, et en une ou deux phrases ce que les danseur·se·s *font* pendant la performance, et quelques autres particularités qui retiennent mon attention.

* *
*

[Liste no 2 – 2018 – Douze créations circulaires ou tournantes]

Not about everything (2007/2013)
Daniel Linehan

Daniel Linehan tourne sur son axe, le public autour de lui, en récitant un texte qui consiste à dire ce sur quoi sa création ne porte pas (« this is not about… »), à questionner la portée, notamment politique, de l'acte de création et sa façon d'être littéralement le centre d'une performance où il tourne sur lui-même, pendant toute la durée de la performance.

Le cri (2008/2016)
Nacera Belaza

Nacera et Dalila Belaza répétent un mouvement de « balancer tournant » du corps, qui se contracte et se dilate au cours de la performance.

[25] Parce que je m'intéresse aux modes de savoirs dansés et chorégraphiques actuels, et que je souhaite m'entretenir avec les artistes, la sélection de créations récentes s'effectue de soi, intuitivement.

Folk-s_will you still love me tomorrow ? (2012/2017)
Untitled_I will be there when you die (2013)
Turning (2014-2017)
Alessandro Sciarroni

Dans *Folk-s_will you still love me tomorrow ?* Six performeur·se·s (Alessandro Sciarroni, Marco D'Agostin, Pablo Esbert Lilienfeld, Francesca Foscarini, Matteo Ramponi et Francesco Vecchi) sont disposé·e·s en cercle et pratiquent une danse tyrolienne et bavaroise traditionnelle. Nommée Schuhplattler, qui signifie « frappements de chaussures », cette danse consiste pour les participant·e·s à frapper à répétition, selon des motifs rythmiques variés, leurs chaussures et leurs jambes avec leurs mains. Dans *Turning* (version solo), Sciarroni tourne sur lui-même, avec variations, pendant toute la durée de la performance. Dans *Untitled_I will be there when you die*, quatre performeurs (Lorenzo Crivellari, Edoardo Demontis, Victor Garmendia Torija et Pietro Selva Bonino) jonglent avec des quilles, avec variations, pendant toute la durée de la performance.

NOUS (2014)
Organes de l'amour (2017)
Anatoli Vlassov

Organes de l'amour est une ronde polyphonique pour sept danseur·se·s âgé·e·s entre 11 et 76 ans, communiquant à voix basse leur vision de l'amour. Les participant·e·s du public sont encerclé·e·s par les danseur·se·s, dont les bras sont extensionnés par de longues manches pour pouvoir contenir l'entièreté des participant·e·s en son centre, puis la ronde s'ouvre, les personnes du public peuvent circuler, et les danseur·se·s commencent à tourner sur leur axe. Dans *NOUS* (2014), neufs danseurs autistes, pendant la moitié de la performance, tournent autour des personnes du public, placées en îlots circulaires au centre d'un chapiteau. Ils circulent parmi le public à d'autres moments, et certains récitent des textes au micro.

Tordre (2014)
Rachid Ouramdane

Tordre est formé de deux solos, dont l'un de Lora Juodkaite, qui a développé une pratique depuis l'enfance, où elle tourne tous les jours sur son axe, pendant parfois plus d'une heure. Elle raconte cette pratique lors de la performance. Tout en tournant, elle partage au public ses souvenirs, ce qu'elle voit, ce qu'elle (res)sent, ce qu'elle imagine.

Le projet qui tourne (2015)
Marie Claire Forté

Marie Claire Forté, Adam Kinner, Jody Hegel et Catherine Lalonde tournent ensemble, de différentes façons. Le public est positionné dans deux espaces de gradins perpendiculaires, formant un « L ».

Reel to Real – titre provisoire (2017)
Benoît Lachambre

Dans cette création en chantier (*work in progress*) présentée dans le studio de répétition, exceptionnellement ouvert au public, Rachel Harris et Elinor Fueter font tourner autour de leurs hanches plusieurs cerceaux et, à d'autres moments, les emboîtent pour créer des architectures circulaires (nid, sphère, etc.)

142 Umdrehungen/142 Turns (2007)
Revolutions (2018)
Hanna Sybille Müller

142 Umdrehungen/142 Turns est un solo d'Hanna Sybille Müller où elle tourne sur son axe avec variations pendant une dizaine de minutes. Ce solo a été prolongé plusieurs années plus tard avec *Revolutions,* où Hanna Sybille Müller et Kelly Keenan tournent aussi sur leur axe, et suivant la circonférence du cercle formé par les spectateur·rice·s. Elles racontent en tournant ce qu'est une révolution, selon Bruno, Sylvie, Emilia, Robert, etc.

*
* *

CHAPITRE II

ÉCRIRE AVEC

2.1 S'entretenir, suivre les paroles, involuer

Les entretiens sont exploratoires. Ils ont pour objectif, dans un premier temps, de connaître le processus de création des chorégraphes, dont plusieurs dansent aussi dans ces projets. Je souhaite savoir ce qui les a amené·e·s à travailler le mouvement que je nomme alors circulaire, ce qu'elles et ils ont expérimenté avec lui. Je conçois au départ l'entretien en trois grandes questions ouvertes, chacune associée à un moment de la création : 1) l'idéation ou les prémisses de départ de la création, 2) le processus de création avec les danseur·se·s, 3) l' « œuvre » telle que présentée avec public[26]. Parler des prémisses de la création (question 1) mène souvent les artistes à parler du processus de création (question 2). Une fois la première question lancée, je dirige assez peu l'entretien[27]. Je suis le flot et ses détours. À l'occasion, je rebondis pour demander des précisions.

[26] Le certificat éthique et l'avis final de conformité se trouvent en annexe A, le formulaire de consentement en annexe B et le canevas d'entretien en annexe C.

[27] Les entretiens durent en moyenne une heure, dans la langue (français ou anglais) avec laquelle la ou le chorégraphe est le plus confortable. Certain·e·s alternent les deux langues. Trois entretiens se déroulent en présence à Montréal (Hanna Sybille Müller, Benoît Lachambre et Marie Claire Forté), les autres virtuellement, par Skype (Nacera Belaza, Anatoli Vlassov, Alessandro Sciarroni, Daniel Linehan et Rachid Ouramdane). J'entreprendrai plus tard trois autres entretiens, quand je retiendrai trois créations (*Le cri*,

Quant à la troisième question, si elle permet aux artistes de s'exprimer sur la façon dont s'est déroulée la performance avec public, elle pose néanmoins problème dans le choix des termes employés. Bien que j'aie choisi des créations que je qualifie, suivant Roux (2007) et Montaignac (2016), de « performatives » et que je m'intéresse à ce que les artistes souhaitent expérimenter (davantage que représenter ou symboliser) dans leurs créations, les notions d' « œuvres » et de « significations » continuent de flotter dans mes questions. Je continue apparemment de me questionner sur ce que les artistes veulent « signifier » avec leur « œuvre » circulaire. Je souhaite étudier « ce que la danse elle-même en vient à travailler […] et dont elle propose elle-même un savoir », pour emprunter les mots de Laurence Louppe (1997, p. 27). Mais dans le même temps, je continue de me questionner sur ce qui travaille la danse, sur ce à quoi les artistes renvoient (et qui serait extérieur à cette danse même). Il semble que l'héritage des approches interprétatives et explicatives auxquelles j'ai été formée persiste. Or, si cette dernière question d'entretien porte encore les marques du régime de la représentation et de la signification, les réponses des artistes viennent les balayer dans le cours des entretiens. Les chorégraphes rencontré·e·s ne visent pas à projeter un univers de significations ou des imaginaires sociaux.

Ces entretiens exploratoires, que j'ai enregistrés, et par la suite transcrits, relus et codés – codés au sens où je surligne de différentes couleurs ce qui importe aux artistes rencontré·e·s, ce qu'elles et ils questionnent et expérimentent – m'amènent à préciser mes propres questions de recherche. Les questions pertinentes à poser ne sont pas : Qu'est-ce que ces artistes (chorégraphes, danseur·se·s) veulent signifier ? Ou à quel univers de significations ou d'imaginaires sociaux renvoient-elles et ils ? Elles sont plutôt : Qu'est-ce qui leur importe ou les préoccupe ? À quoi et comment portent-elles et portent-ils attention ? Qu'est-ce qu'elles et ils questionnent ? Par quelles expérimentations

---

NOUS et *Revolutions).* Je m'entretiendrai en personne avec la danseuse Kelly Keenan, et virtuellement avec la dramaturge Erin Robinsong (en compagnie de la chorégraphe Hanna Sybille Müller), et puis avec la danseuse Dalila Belaza. En présence ou virtuellement, nous nous rencontrons depuis des cafés, nos maisons ou nos bureaux.

s'engagent-elles et ils dans ces questionnements ? Quels savoirs sont générés dans le cours des expérimentations ? Aussi, mes trois questions se transforment rapidement en une seule grande question, qui ressemble à « Parlez-moi de votre processus de création pour la performance *x* »), à laquelle des questions de précision sur les différentes créations viennent s'ajouter dans le cours de l'entretien.

« S'entretenir », c'est commencer à penser avec les artistes, en reconnaissant mes non-savoirs. S'entretenir implique non pas de *tenir* la recherche, mais de *se tenir entre*, en plein milieu, et de voir ce qui adviendra. C'est peut-être en ce sens un parcours, ou un devenir, d' « involution » comme Deleuze l'entend, c'est-à-dire une marche « de plus en plus sobre » :

> Devenir, c'est devenir de plus en plus sobre, de plus en plus simple, devenir de plus en plus désert, et par là même peuplé. C'est cela qui est difficile à expliquer : à quel point involuer, c'est évidemment le contraire d'évoluer, mais c'est aussi le contraire de régresser, revenir à une enfance, ou à un monde primitif. Involuer, c'est avoir une marche de plus en plus simple, économe, sobre. (Deleuze et Parnet, 1996, p. 37)

Et « devenir de plus en plus sobre » ne consistera pas à gommer les aspérités et complexités dans le cours de la recherche. Au contraire, cet exercice consistera à éliminer ce qui peut réduire l'écoute, le regard et la densité d'écriture, ce qui peut empêcher de porter pleinement attention à ce qui importe pour chaque artiste et aux singularités de leurs créations. Involuer, c'est autrement dit devenir vulnérable, laisser le cours de la recherche (m')échapper, notamment en ne l'encadrant pas de théories pour « mieux lire » les artistes et leurs créations.

Pour suivre de plus près les mots des créateur·rice·s sur leur processus et ce qui se passe au cours de leur performance, je choisis finalement, au cours de l'automne 2019, de retenir trois créations (liste no 3) : *NOUS* (2014), *Le cri* (2008/2016) et *Revolutions* (2018). Je me lance alors dans une seconde série d'entretiens. Pour les duos *Le cri* et

Revolutions, j'ai déjà rencontré les chorégraphes Nacera Belaza et Hanna Sybille Müller, qui dansent aussi dans la performance. Je rencontre alors l'autre danseuse de ces duos (respectivement Dalila Belaza et Kelly Keenan). Je rencontre également la dramaturge Erin Robinsong, engagée dans le processus de création de *Revolutions* avec la chorégraphe Hanna Sybille Müller. Cet entretien se fait avec la chorégraphe, à la suggestion de Robinsong. Pour *NOUS*, je souhaite rencontrer un ou quelques-uns des neufs danseurs autistes avec qui Anatoli Vlassov a mené des ateliers pendant plusieurs années. Pour plusieurs raisons, ce n'est pas possible[28]. Le chorégraphe Anatoli Vlassov ayant néanmoins recueilli et consigné dans son mémoire de maîtrise quelques-unes des réflexions des danseurs (à propos de la création de *NOUS*), je m'appuierai sur ces paroles. D'autres écrits de Vlassov (articles et manifeste) sont aussi utiles au cours de la recherche, de même que, pour Nacera Belaza, des entretiens filmés et radiophoniques. Je consulte aussi des articles de presse concernant les trois créations retenues.

Le choix de ces trois créations est tout aussi difficile à arrêter qu'il est ici difficile à justifier, au sens où trois autres créations auraient pu être tout aussi fécondes pour cette recherche. Ce choix tient principalement à leur combinaison. Elles permettent ensemble de rendre compte d'une diversité de préoccupations, de questions, d'expérimentations, de modes d'attention et de savoirs. Les mots des autres personnes rencontré·e·s continueront tout de même d'informer mon regard et interviendront ici et là dans la thèse.

[28] J'ai d'abord contacté le directeur de la compagnie au sein de laquelle Anatoli Vlassov a développé des ateliers de danse avec des personnes autistes, qui ont mené à la performance *NOUS*, co-créée avec ces danseurs autistes. Je souhaitais connaître la possibilité de m'entretenir avec un ou plusieurs des danseurs, par écrit ou par Skype, la compagnie et les danseurs étant situés en France. Le directeur était réticent à l'idée d'un entretien (emploi du temps chargé de la compagnie et des danseurs, certains « mutiques » d'autres « peu bavards » pour reprendre ses termes, difficulté de communiquer avec eux à distance, etc.) J'ai ensuite demandé à Anatoli Vlassov s'il était encore en contact avec les danseurs et s'il pensait que certains seraient intéressés à s'entretenir avec moi. Il m'a offert de mener lui-même l'entretien avec un des danseurs, qui était réticent à parler avec moi puisqu'on était étrangers l'un à l'autre. En raison des complications liées à la pandémie, notamment, le projet d'entretien a avorté.

* *
*

[Liste no 3 – 2019 – Trois créations tournantes]

Le cri (2008/ 2016)
Nacera Belaza

NOUS (2014)
Anatoli Vlassov

Revolutions (2018)
Hanna Sybille Müller

*
* *

2.2 Décrire *ce qu'il se passe*, avec le point de vue situé de la caméra

Ma thèse prend forme avec l'écriture de chacune des études (chapitres III, IV et V), écrites indépendamment, dans un ordre différent de celui dans lequel elles sont présentées en deuxième partie de cette thèse[29]. Cette écriture a cours d'abord par la description de la performance, à partir de sa captation vidéo. Pour *NOUS*, il s'agit de la performance intégrale de 2014 au Chapiteau Turbulent de Paris, filmée à distance par trois caméras sur trépied[30] (Vlassov, 2014)[31]. Le montage combine différentes positions de caméra et échelles de plan, ainsi que des balayages, zooms et dézooms. La durée totale de la vidéo

[29] J'ai commencé par l'étude de *NOUS* (chapitre III), j'ai poursuivi avec celle de *Revolutions* (chapitre V), et j'ai terminé avec *Le cri* (chapitre IV).

[30] Les noms des personnes derrière les caméras ne sont pas mentionnés dans la vidéo. Et je n'ai pas réussi à obtenir l'information.

[31] La vidéo, produite par l'artiste et archivée sur sa plateforme Vimeo, n'est pas accessible publiquement. Le code d'accès m'a été transmis par Anatoli Vlassov.

est de 49 minutes, 10 secondes. La performance du *Cri* a été filmée au Cloître de la Psallette en 2016, sous la direction de la réalisatrice Béatrice Vernhes (Belaza et Vernhes, 2008/2016)[32]. Le montage combine plusieurs positions de caméra (deux filmant de profil, une ou deux filmant frontalement), des balayages verticaux et latéraux, des zooms et dézooms. Alors que la durée totale de la performance varie de 40 à 50 minutes, le montage est d'une durée de 9 minutes, 41 secondes. La vidéo inclut aussi des moments dansés sans public. *Revolutions* a été filmée avec une seule caméra sous la direction du diffuseur Tangente[33] (Müller, 2018). Seulement quelques rares balayages de la caméra sont effectués. Toutes les caméras, pour les trois performances, sont positionnées à l'extérieur de la scène.

Ce travail de description m'amène à observer *ce qu'il se passe* dans la performance, à partir du point de vue, des plans de la caméra. L'écriture descriptive devient en quelque sorte un terrain d'immersion. Elle permet une acuité de l'attention aux détails, ce que le socio-anthropologue François Laplantine (2010) nomme un « éveil du regard » (chap. 1) Et c'est aussi par l'attention ou la vigilance, nécessaire à la description, que s'opère tranquillement un « dessaisissement du savoir », qui implique de « se laisser emporter », avance la chercheuse en danse Isabelle Ginot (2006, p. 57).

En décrivant ce que je vois et j'entends, je tâche de rester au plus près de ce qui se déroule dans la performance, du générique du début à celui de la fin. Et rester au plus près de la performance, ce n'est pas considérer ce que je vois comme un donné, mais plutôt me questionner sur le point de vue à partir duquel décrire, et les mots à employer pour le faire. C'est ce que Laplantine et Ginot soulèvent aussi à propos du travail de

[32] Produite par Les films Jack Febus, avec la participation de Culture Box, France Télévisions et M_Media/Jazzee.tv, la vidéo est accessible gratuitement en ligne.

[33] Le nom de la personne qui filme n'est pas mentionné. Archivée sur Vimeo, la vidéo n'est pas accessible publiquement. Le code d'accès m'a été transmis par Hanna Sybille Müller.

description. Le premier écrit :

> La description ethnographique en tant qu'écriture du visible, met non seulement en jeu l'attention du chercheur (attention orientée, et aussi, nous y reviendrons, attention flottante) mais un souci tout particulier de vigilance à l'égard du langage, puisqu'il s'agit de faire voir avec des mots, lesquels ne peuvent être interchangeables, tout particulièrement lorsque l'on se fixe pour objectif de rendre compte de la manière la plus minutieuse de la spécificité des situations, chaque fois inédites, à laquelle on est confronté. (Laplantine, 2010, introduction)

Construire un savoir « à partir du voir et d'une écriture du voir », écrit-il encore, est une tâche « problématique », et non une expérience « immédiate » ou « transparente » (introduction). La description n'est pas une transcription à l'identique, mais une construction, qui implique un choix de mots, et il importe « [de] connaître et [de] comprendre les questions posées par l'élaboration d'un texte plutôt [que de] les subir » (chap. 3). Ginot (2006) écrit similairement que la description d'une œuvre est une « fabrique du regard » qui informe le regard de la personne qui regarde et décrit :

> Décrire, c'est donc à la fois regarder, et mettre en évidence pour le lecteur les modalités de son propre regard ; c'est procéder à l'objectivation non pas de l'œuvre, mais des dispositifs perceptifs qui commandent l'analyse ; et, donc, s'exposer au débat, plutôt que d'imposer un acte de foi. (p. 47)

Questionner mes « dispositifs perceptifs », c'est en venir à nommer la méthode ou l'approche descriptive que je choisis de suivre. En portant attention à *ce qu'il se passe*, à partir du point de vue de la caméra, c'est à des descriptions plus pragmatiques (inspirées de la description ethnographique), féministes et performatives que « denses » (Geertz, 1998) ou phénoménologiques que je désire me consacrer.

Je reconnais l'apport de la « description dense » (*thick description*) de Geertz (1998), qui invite à rester près du terrain pour mieux rendre le caractère circonstancié d'une situation. Mais contrairement à lui, je ne vise pas à trouver par la description, qu'il qualifie d'interprétative, des « structures de significations » (paragr. 12). Je reconnais aussi

l'apport des approches phénoménologiques invitant à atteindre l'objectivité par la production de descriptions concrètes, fines et détaillées plutôt que par des explications et analyses, et pensant la situation du sujet connaissant dans le temps et l'espace, plutôt que maintenant l'illusion d'une neutralité distante (Giorgi, 1997 ; Laplantine, 2010 ; Meyor, 2007). Je considère la nécessité de rappeler, afin d'éviter une approche positiviste ou scientiste, que les « objets » de la connaissance en sciences humaines et sociales sont souvent des « sujets », qui ont aussi leur perception et connaissance du monde, et avec lesquels les chercheur·se·s sont en rapport d'intersubjectivité (Uhl, 2008). Toutefois, ce qui me préoccupe dans l'exercice de la description, ce n'est pas uniquement de montrer ma « subjectivité en acte », pour emprunter l'expression de Catherine Meyor (2007, p. 113), ou de souligner, de rappeler que ce que je vois, c'est un phénomène qui se présente à ma perception. Ce qui m'importe, c'est aussi de rappeler que ce que je vois est médié par les plans, mouvements ou déplacements de la caméra, voire parfois par un travail de montage. Je tente de décrire *ce qu'il se passe* dans ces plans qui font voir et que je vois.

Comme l'écrit Laplantine à propos de la photographie, que j'applique aussi à la vidéographie :

> Décrire, c'est toujours décrire à partir d'une perspective : de près, de loin, de face, de biais, de côté… Bref, la photographie permet à l'écriture ethnographique d'éviter les pièges et les illusions de la pensée dogmatique, dont le propre est d'être affirmative, univoque et en quelque sorte monofocalisante. (2010, chap. 5)

Cette méthode de description m'a semblé, plus tard, connecter avec la pensée féministe de Donna Haraway sur la question du point de vue. Dans le cours de mon écriture, la lecture d'Haraway (1988) a été d'un grand soutien, dont celle de son article *Situated Knowledges : The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, republié en français notamment dans *Manifeste cyborg et autres essais* (2007). Comme l'écrit Haraway : « La vision requiert des instruments de vision ; une

optique est une politique de positionnement. » (1988/2007, p. 122) En nommant les points de vue, je rappelle donc que je ne décris pas à partir de l'illusion d'une vue de « nulle part », de partout (relativiste), d'en haut ou infinie, comme par un « truc divin » (*god trick*), pour emprunter les mots d'Haraway (1988/2007, p. 116). Je souligne plutôt que la description de la performance n'est ni neutre ni relativiste ni totalisante, mais partielle et partiale, se développant à partir d'un point de vue : celui de l'œil de la caméra, et celui de ma vision, encorporée.

D'ailleurs, il me semble intéressant de relever que pour *NOUS* et *Revolutions*, le nom des personnes derrière la caméra, ou encore à la réalisation, n'est pas mentionné dans les crédits, comme si le point de vue n'engageait personne, comme si la prise de vue se faisait de nulle part. Ces vidéos me semblent avoir été conçues comme des documents témoins de la performance, des captations pour archives (ou à l'intention de diffuseurs intéressés par la création). Elles se distinguent à cet égard de la vidéo du *Cri*, création filmique explicitement signée par la réalisatrice Béatrice Vernhes. En mentionnant les points de vue et mouvements de la caméra, j'ai ainsi le souci de rappeler que voir, filmer et décrire, c'est toujours voir, filmer et décrire à partir d'une position, et d'une vision incarnée.

« Je voudrais insister sur la nature encorporée de toute vision, et ainsi reconquérir le système sensoriel qui a servi à signifier un saut hors du corps marqué vers un regard dominateur émanent de nulle part », écrit Donna Haraway (1988/2007, p. 115). Ce mode de savoir encorporé et situé est pour Haraway la « version féministe de l'objectivité » (p. 111). Le positionnement minoritaire consiste à ouvrir les sciences humaines et sociales aux positions et visions minoritaires, c'est-à-dire situées et encorporées, s'opposant au positionnement « au-dessus de la mêlée », à la mise à distance critique ou encore à l'abstraction dé-situante (Haraway, 1988/2007, p. 127). Il s'agit de reprendre le pouvoir de nommer, mais cette fois par une objectivité qui ne transcende pas les particularités pour les objectiver, une objectivité qui n'est pas celle de la neutralité

majoritaire. Il importe plutôt de produire des savoirs responsables parce que localisables, et donc à partir desquels on peut rendre des comptes.

Aussi, en cherchant à nommer *ce qu'il se passe* dans les plans de caméra, en suivant le déroulement en entier de la captation vidéo, je ne prétends pas décrire *tout* ce qu'il se passe, ou s'est passé, dans la performance. D'une part, je décris ce qui a été capté par la personne derrière la caméra, à partir du point de vue, ni total, ni neutre, ni unique, où est positionnée la caméra. Ce que je vois, c'est aussi ce qui a été retenu au montage, si montage il y a. D'autre part, je décris ce qui m'importe principalement pour cette recherche, informée par ce qui importe aux chorégraphes et danseur·se·s (les mouvements ou actions de la danse, la relation entre les danseur·se·s, le dispositif scénographique et chorégraphique, la place des spectateur·rice·s dans ce dispositif, les actions des spectateur·rice·s si elles et ils sont capté·e·s par la caméra, leur absence si elles et ils sont laissé·e·s hors champs, le son et les lumières, notamment). Chacune des descriptions n'est pas forcément guidée par les mêmes points d'attention. Chaque description répond à la singularité de la performance que je tente de faire voir et à la façon dont elle a été filmée.

Pragmatique, ethnographiquement inspirée et féministe, ma méthode de description m'apparaît aussi « performative », au sens où les descriptions sont des événements, et non des représentations, reproductions ou transcriptions de ce qui se serait « réellement » passé dans la performance *live*. En 1997, dans son texte « "Presence" in abstentia. Experiencing Performance as Documentation », la théoricienne de l'art Amelia Jones (intéressée par les formes d'art féministes, corporelles, performatives et vidéos) avance que la documentation d'une performance donne lieu aussi à une expérience, autre que celle en présence *live*. Elle répond alors aux critiques soulevant que la non-présence en chair et en os à une performance est problématique pour son analyse. L'argument de Jones est alors qu'une relation immédiate, non médiée, à une performance est de toutes façons impossible ou illusoire, que le corps n'est pas un donné, et que le rapport aux documents (photographiques, textuels, audios ou vidéos) est aussi intersubjectif – elle

emprunte ici à l'approche phénoménologique – que le rapport à la performance *live* l'est. Dans son prolongement, Philip Auslander (2012) avance que la documentation produit un événement tout comme la performance en produit un. Il cite à ce titre les mots de Gina Pane sur le rôle de la photographie dans son travail :

> It creates the work the audience will be seeing afterwards. So the photographer is not an external factor, he is positioned inside the action space with me, just a few centimeters away. There were times when he obstructed the [audience's] view ! (Pane, s. d., dans Auslander, 2012, p. 51)

Dans une logique similaire, il me semble que si la performance *live* est un événement et que sa documentation en est un autre, la description à partir de la documentation (ici la captation vidéo) peut aussi être considérée comme événement, puisqu'elle implique d'être « positionné·e », pour reprendre le terme choisi par Pane, qui résonne avec les mots d'Haraway. Mes descriptions créent, construisent mon expérience des performances, médiées par les documents vidéographiques, ainsi que l'expérience des lecteur·rice·s de ma thèse.

Ce n'est donc pas à partir de ma position de spectatrice présente dans la salle, assise sur un siège en particulier, que je décrirai les performances, mais par une vision connectée à l'oeil de la (ou des) caméra(s), situées en un point, à une certaine hauteur, sur trépied, à distance de l'action scénique, en nommant les changements de plans ou mouvements, les zooms et balayages de la personne qui filme. Aussi, pour rendre la description plus « visuelle », la rythmer et ne pas épuiser l'attention des lecteur·rice·s, j'y insérerai des captures d'écran et l'interromperai pour y enchâsser des sections de « redescription » (Haraway, s. d., citée dans Puig de la Bellacasa, 2014, p. 11).

2.3 Redécrire avec les mots des danseur·se·s, chorégraphes, et mon affectation

« Je dirais que ma manière de théoriser est de redécrire. Redécrire quelque chose pour qu'elle semble plus dense qu'on ne le croit. » (Haraway, s.d., citée dans Puig de la Bellacasa, 2014, p. 11) Redécrire la performance, et aussi plus largement le processus de création, avec les mots des chorégraphes et danseur·se·s rencontré·e·s, devient mon mode de théorisation – les titres et sous-titres des chapitres seront composés avec leurs mots, ou affectés par leurs mots. Tel que mentionné précédemment, plutôt que d'analyser (expliquer, expliciter ou interpréter) les performances des artistes en m'armant de théories (sociales), je porte attention à leurs propres préoccupations ou questions, modes d'attention, savoirs en situation et en relation, à l'œuvre dans leur processus de recherche et création, dans leurs expérimentations, incluant le moment avec public. Tout au plus j'apporte des informations supplémentaires sur les auteur·rice·s, praticien·ne·s, artistes ou toutes personnes citées en entretien par les danseur·se·s ou chorégraphes rencontré·e·s, afin d'offrir des précisions ou repères aux lecteur·rice·s.

Il m'importe donc de pratiquer une science, ou un art, qui fasse attention, qui prenne soin de ne pas nettoyer ou purifier le récit, depuis une position d'extériorité, une pratique que propose Maria Puig de la Bellacasa (2014) dans *Les savoirs situés de Sandra Harding et Donna Haraway. Science et épistémologie féministes*. Comme le relève Puig de la Bellacasa, dans le sillage de Sandra Harding, penser à partir des savoirs situés des autres, ce n'est pas se les approprier, ni les lisser pour les intégrer dans une cohérence d'ensemble. C'est s'instruire d'eux (leurs savoirs) et porter attention à une multiplicité de visions partielles et partiales. C'est donc produire des (re)descriptions alternatives, qui rendent compte de différences qui peuvent échapper aux visions dominantes ou majoritaires, par exemple celles qui ont pu s'instituer dans les sciences sociales, ou plus

particulièrement dans la discipline sociologique[34]. Comme l'écrit aussi l'autrice, inspirée cette fois de la pensée d'Haraway, il s'agit de « travailler les technologies littéraires […] pour mieux raconter, mieux témoigner. Et ce mieux n'est évidemment pas neutre, ni produit à partir d'une distance critique » (2014, p. 240).

Des affinités évidentes existent entre ces épistémologies féministes du positionnement[35] et certaines approches, plus récentes, du *care* (Bourgault et Perreault (dir.), 2015 ; Laugier, 2015 ; Puig de la Bellacasa, 2017). Patricia Paperman avance notamment (dans Bourgault et Perreault, 2015), que le *care* bouscule les pratiques de connaissance majoritaires :

> La perspective du *care* conduit à mettre en cause la façon courante de produire des connaissances à partir d'une position détachée ou désintéressée qui en garantirait la validité. Elle fait apparaître la fausse neutralité des sciences sociales majoritaires qui viennent renforcer et légitimer une classification et une hiérarchisation des

[34] Voir aussi Puig de la Bellacasa (2013), *Politiques féministes et constructions des savoirs. « Pensez nous devons » !* et Despret et Stengers (2011), *Les faiseuses d'histoire* pour une perspective historique de l'apport des femmes à la construction des savoirs, offrant des réponses plurielles, en processus et en transformation au cri de Virginia Woolf « Think we must ».

[35] Voir l'article de Bracke et Puig de la Bellacasa (2017), « Le féminisme du positionnement. Héritages et perspectives contemporaines », où elles exposent les grands courants du *standpoint feminism*, que les autrices traduisent par féminisme du positionnement plutôt que par féminisme du point de vue, afin d'éviter la connotion relativiste que pourrait inspirer la notion de « point de vue », et mettre l'accent sur l'idée de résistance et de prise de position. Pour les autrices, l'objectif des approches (ou théories) du positionnement est notamment de récupérer (se réapproprier) les voix et les expériences (de femmes) qui ont été réduites au silence. C'est une des préoccupations majeures du féminisme des années 1970 : reconnaître les femmes comme sujets connaissants (de leur propre oppression), reconnaître que leurs expériences, jusqu'alors négligées, sont des sources de savoir. La théorie du positionnement féministe se présente alors comme une façon particulière de répondre à cette préoccupation. Je rappellerais ici que la catégorie « femme » n'a pas un sens essentialisant ou naturalisant. Penser les expériences de femmes, c'est contester les fondements de cette catégorie enfermante, c'est contester les normes opressantes posées sur les femmes. En ce sens, les approches du positionnement peuvent être adaptées à d'autres catégories assignées (en fonction de la « race », de la classe, d'un handicap, etc.) Selon Bracke et Puig de la Bellacasa, trois « fils rouges » relient les premières théories féministes du positionnement : la réappropriation de la pensée marxiste par des penseuses féministes (axée sur les savoirs des personnes exploitées) ; l'opposition de la pensée noire (*black feminism*) aux institutions de la suprématie blanche (voir notamment hooks, 1981, 1984 et Hill Collins, 1986, 1990) ; et la redéfinition critique de la science et de l'épistémologie dominante (voir notamment Harding, 1986 ; Hartsock, 1987[1983] et Haraway, 1988).

> affaires humaines qui disqualifie le *care*. Elle conduit de plus à reconsidérer les concepts majoritaires également en tant qu'ils délimitent ce qui compte comme connaissance. En opposition à ces façons instituées de faire la science, la perspective féministe du *care* invite à considérer l'importance de points de vue dits ordinaires qui ne sont pas envisagés comme producteurs de connaissance, mais minorés, ignorés ou disqualifiés. […] Cela requiert des méthodes et une épistémologie différentes, inspirées de l'épistémologie féministe du *stand point* : c'est-à-dire une manière de produire des connaissances qui intègre des protagonistes qui en seraient normalement absents, qui élargit son public, et qui explicite (ou revendique) son caractère politique. (Paperman, 2015, s. p.)

Pour Patricia Paperman, le *care*[36] engage ainsi un rapport à la connaissance autre en ce qu'il envisage les points de vue minorisés comme producteurs de connaissances, en plus de déstabiliser les frontières disciplinaires du savoir.

Dans mes redescriptions, il s'agit donc de porter attention aux savoirs des danseur·se·s et chorégraphes, soit des savoirs engageant des pratiques corporelles et attentionnelles, historiquement invisibilisées ou dévalorisées par les sphères dominantes de la connaissance en sciences sociales. Je dirige mon attention plus spécifiquement vers les relations qui se jouent dans les créations choisies. Aussi, ce n'est pas uniquement la « subjectivité en acte » des personnes rencontrées qui m'intéresse, pour reprendre encore les mots de Meyor (2007, p. 113), mais les relations qui se jouent dans leurs créations. D'ailleurs, ce que les chorégraphes et danseuses me disent vouloir expérimenter, ce sont des rencontres, des dialogues, des connexions. Anatoli Vlassov, avec *NOUS*, souhaite initier une rencontre égalitaire entre danseurs autistes et spectateur·rice·s par des modes

[36] Afin de maintenir la complexité et la polysémie de cette notion, plusieurs penseuses ont choisi de conserver le terme anglophone, plutôt que de le traduire par « souci des autres », « sollicitude », « soin », « attention », etc. (Bourgault et Perreault, 2015). Les approches récentes se distinguent des premiers écrits sur le *care* – je pense à *In a different voice* de Carol Gilligan publié en 1982 –, qui ont été critiqués pour leur tendance essentialisante (bien que des autrices, comme Julie Perreault (dans Bourgault et Perreault, 2015), en aient fait une relecture non essentialiste). Depuis 2000 environ, avancent Bourgault et Perreault (2015), les pensées du *care* se sont décentrées de la fonction maternelle pour penser le travail de soin historiquement assigné au domaine féminin, prenant une dimension plus politique. Elles sont axées notamment sur la vulnérabilité partagée et l'interdépendance.

d'attention et une configuration scénique (circulaire, non frontale) non normalisants. Dalila et Nacera Belaza, avec *Le cri*, me disent vouloir se laisser agir par l'image d'un « 8 » tournant, et d'autres choses agissantes, et entrer en dialogue, en communion avec ces choses et avec le public. Hanna Sybille Müller et Kelly Keenan, avec *Revolutions*, disent « danser avec » des images (*dance with it*) ou « aller avec » le mouvement (*go with it*).

Ce sont donc ces relations (ainsi que les modes d'attention par lesquelles elles sont expérimentées et les préoccupations qui les portent) que je tâche de re-décrire, avec la densité des mots des artistes. Cela implique de trouver une écriture qui ne pose pas la primauté du « Je » dans l'expérience, ou autrement dit qui rend compte de la complexité des relations dans lesquelles le « Je » est engagé. La philosophe Erin Manning (2014) relève à ce titre, dans son article « Wondering the World Directly – or, How Movement Outruns the Subject », les stratégies d'écriture de la phénoménologue du mouvement Maxine Sheets-Johnstone[37]. Elle souligne la prévalence du « Je » (*I*) dans les descriptions de Sheets-Johnstone – « I am in the process of creating the dance », « I am exploring », « I am moving » (Sheets-Johnstone, 1981, p. 403) – et son affaiblissement à d'autres moments de l'écriture – « The movement which I actually create at any moment is not a thing which I do », « There is an ambiguity about my moving, a dissolution of my movements into my perpetually moving present » (Sheets-Johnstone, 1981, p. 405). Ce que Manning montre, par l'attention aux mots de Sheets-Johnstone, c'est qu'un décentrement du « Je » tend à s'opérer dans l'expérience de la danse. Manning vise à

[37] Manning (2014) s'intéresse à l'article « Thinking in Movement » de Sheets-Johnstone (1981). Dans ce texte, Sheets-Johnstone me semble nommer avec justesse la non-séparation entre le *faire* et le *penser* dans l'expérience de l'improvisation dansée. Elle s'intéresse à l'expérience d'un *penser en mouvement*. Or, Manning vient pointer un problème ou une ambivalence dans quelques courtes descriptions de la phénoménologue : poser la centralité du « Je » dans l'expérience, problème qu'elle attribue à l'approche phénoménologique. Manning expose, dans la foulée, comment la pensée de Merleau-Ponty s'est transformée dans ses dernières années au contact de la *process philosophy* de Whitehead, le menant à questionner la distinction entre sujet et objet qui a conduit ses écrits, bien qu'il visait à les penser liés plutôt que divisés.

pointer un écueil de l'approche phénoménologique (considérer le sujet comme premier à l'expérience) pour plutôt penser l'expérience comme une « écologie de relations » (p. 167), un « Move with it » (p. 165), ou encore, à la suite de José Gil (s. d), comme une « consciousness-with » (cité dans Manning, 2014, p. 175). Cette écologie des relations pensée par la philosophe me semble aussi près de ce que Clavel et Ginot (2015) développent avec leur concept d' « écosomatique » (écologie des somatiques)[38]. Pour les deux autrices, il y aurait dans certaines approches somatiques, dont celle de Thomas Hanna, et certaines approches scientifiques écologiques, dont celle de James Gibson, un centrement sur l'acteur « Je »[39] – certaines de ces pratiques sont d'ailleurs inspirées par la pensée phénoménologique[40]. C'est ce que Clavel et Ginot visent à dépasser avec le concept d'écosomatique. Les « écosomatiques » seraient des pratiques somatiques dans lesquelles la relation n'est pas expérimentée uniquement en termes de subjectivité ou d'intersubjectivité, mais dans la rencontre entre éléments humains et autres qu'humains. Une perspective écosomatique vise à ouvrir la notion de relation à une diversité d'organismes et matières (plantes, cellules, animaux humains ou non, sols, murs,

[38] Cette pensée écosomatique développée par Clavel et Ginot s'est prolongée avec la publication de l'ouvrage collectif dirigé par Bardet, Clavel et Ginot (2019), *Écosomatiques. Penser l'écologie depuis le geste.*

[39] Pour Thomas Hanna, inspiré notamment de l'approche phénoménologique, l'expérience imbriquée du sentir et de l'agir, de la sensation et du mouvement, se joue « à la première personne » et occupe une place centrale dans les processus somatiques d'autorégulation (Hanna 1995, dans Ginot et Clavel, 2015, p. 88 ; Hanna, 2017). Si Hanna (2017) considère que les plantes, animaux ou autres entités vivantes sont aussi des « somas », parce qu'elles possèdent des fonctions sensori-motrices autorégulatrices, il accorde à l'humain la spécificité de diriger sa conscience. Pour Hanna, « le plus haut niveau de liberté est un soma qui a atteint un degré maximum de contrôle volontaire et un degré minimum de conditionnement involontaire. […] L'état de liberté somatique est, de ce fait, l'état humain optimal » (2017, paragr. 55-56). Certaines pratiques somatiques ont aussi été inspirées par l'approche écologique de James Gibson, et notamment sa notion d'*affordance*. Si cette notion permet de penser les possibilités d'action ou les usages offerts par un environnement à un organisme (poisson, grenouille, humain, etc.), il néglige les co-actions. Aussi, les plantes y sont déconsidérées, écartées du domaine du vivant, pensées comme objets inertes. Chez Hanna comme chez Gibson, le point de vue « Je » prévaut à la relation.

[40] Clavel et Ginot (2015) avancent notamment que la phénoménologie de Merleau-Ponty a le mérite de penser une continuité entre le moi et le monde, mais uniquement de la perspective subjective humaine, sans réciprocité avec d'autres acteur·rice·s, autres qu'humain·e·s.

textures, etc.) tout en pensant une réciprocité d'interaction. Elles invitent donc à penser l'environnement non pas comme un contenant ou une toile de fond passive, mais comme un co-acteur. Dans la foulée, ce n'est pas uniquement une conscience de soi qui vise à être développée, mais une conscience aussi de ce qui est autre que soi[41]. Dans les mots précédemment cités de Bruno Latour (2007), il s'agit d' « élargir la gamme des acteurs » pour penser des co-actions (p. 93) ou, dans ceux de Donna Haraway (1988/2007), d'« [a]dmettre la capacité qu'a le monde d'agir dans le savoir », de le perturber ou de le troubler (p. 131).

Cette pensée de la perturbation, du « trouble[42] », propre à Haraway, s'ouvre aussi avec les expérimentations des danseur·se·s et chorégraphes rencontré·e·s. Avec leurs créations, elles et ils me semblent expérimenter un flot trouble de rencontres, un jeu d'interrelations et de co-affectations, qui n'impliquent pas que des opérations subjectives volontaires, intentionnelles, agentives, mais qui impliquent aussi d'être affecté·e·s par (et de réagir à)

[41] Je note ici que l'écosomatique comme approche de la relation est à distinguer de l' « esthétique relationnelle » de Nicolas Bourriaud (1998) puisqu'elle ne vise pas tant à engendrer des expériences intersubjectives qu'à rechercher une diversité de modes relationnels, au-delà de l'humain. Aussi leur pensée écosomatique se différencie-t-elle de la somaesthétique de Shusterman qui vise le développement d'une meilleure conscience de « soi », par un « façonnement créateur » de soi, pour une amélioration de l' « usage » de son propre corps et l'accroissement de « la flexibilité et la créativité de l'esprit », et l'atteinte d'un plus grand bien-être (Shuterman, 2010, p. 18). C'est une « culture méliorative » de l'humain, comme la nomme Shusterman, que vise la somaesthétique. « Soma » indique un corps qui vit, ressent, éprouve, et non un simple corps physique qui pourrait être sans vie ni sensations ; quant au vocable « esthétique », dans « soma-esthétique », il a la double tâche de souligner le rôle perceptif du soma et ses usages esthétiques tant dans la stylisation de soi que dans l'appréciation des qualités esthétiques d'autres soi et d'autres choses. » (Shusterman, 2010, p. 15) Pour Shusterman, la somaesthétique vise à « améliorer nos perceptions et nos actes » et « réviser » les « habitudes irréfléchies » (2010, p. 18). C'est donc développer une meilleure conscience de soi, pour un meilleur contrôle de soi, un plus grand bien-être et une créativité plus fertile.

[42] Cette notion de « trouble » me vient de Donna Haraway, de ses ouvrages récents ou de ceux portant sur sa pensée : *Staying with the trouble* (Haraway, 2016), *Vivre avec le trouble* (Haraway, 2016/2020), *Habiter le trouble avec Donna Haraway* (Caeymaex, Despret et Pieron, 2019). On la retrouve aussi dans les pensées postructuralistes et *queer* : je pense notamment à *Gender Trouble* de Judith Butler (1990).

des choses et événements. Elles et ils « restent avec le trouble », pour paraphraser Haraway (2016).

Rester avec le trouble, être troublé.e, c'est aussi pour moi expérimenter ce que leurs créations (me) font, comment elles m'affectent, comme chercheuse, et comment elles peuvent affecter les catégories (ou binarités, hiérarchies) de la connaissance. Sur ce terrain, je rejoins également l'anthropologue Jeanne Favret-Saada (2009) et son travail sur la sorcellerie bocaine. Pour Favret-Saada, il importe de reconnaître une dimension importante du travail de terrain, soit « la modalité d'être affecté[·e] » (p. 145), et de « réhabiliter la vieille "sensibilité" » (p. 146) ainsi que la participation de la chercheuse ou du chercheur, pour ouvrir d'autres modes de connaissance. Elle raconte à propos de son expérience dans ce « réseau » de la sorcellerie :

> […] ils [les paysan.ne.s] exigeaient de moi que j'expérimente pour mon compte personnel – pas celui de la science – les effets réels de ce réseau particulier de communication humaine en quoi consiste la sorcellerie. Autrement dit, ils voulaient que j'accepte d'y entrer comme partenaire, et que j'y engage les enjeux de mon existence d'alors. […] Bien que je n'aie su, quand j'étais sur le terrain, ce que je faisais ni pourquoi, je suis frappée aujourd'hui par la netteté de mes choix méthodologiques d'alors : tout s'est passé comme si j'avais entrepris de faire de la « participation » un instrument de connaissance. Dans les rencontres avec les ensorcelés et désorceleurs, je me laissais affecter, sans chercher à enquêter, ni même à comprendre et à retenir. (p. 152-153)

C'est en expérimentant, en participant, en se laissant être personnellement affectée, « sans chercher à enquêter », que Favret-Saada en vient à s'engager autrement dans le travail de connnaissance. Mais cela, tient-elle à spécifier, « n'a rien à voir avec une opération de connaissance par empathie » (p. 155). Il ne s'agit pas pour elle d'expérimenter les sentiments d'autrui « par procuration » (dans la distance, donc, puisque tenter d'expérimenter la place de l'autre, c'est affirmer du même coup que l'on n'est pas à la place de l'autre) (p. 156). Et il ne s'agit pas davantage de chercher une « communion affective », au sens d'une « fusion avec l'autre », et alors d'une

connaissance des affects d'autrui « par identification » (p. 156).

Favret-Saada ne fait pas l'expérience des sentiments de l'autre, donc, que ce soit par procuration ou par identification. Elle occupe plutôt une place « indigène » dans le système sorcellaire et, de cette place, elle dit être « bombardé[·e] d'intensités spécifiques », qu'elle appelle aussi ses « affects » (p. 156). Je note au passage que l'affect chez Deleuze, dans le sillage de Spinoza, est associé à l'idée d'un devenir, impossédable, incontrôlable, à des puissances qui agissent sur le corps, à un processus de transformation qui passe par la sensation[43] (Deleuze, 1970 ; Deleuze et Bacon, 1981 ; Deleuze et Guattari, 1991). Cette conception de l'affect me semble rejoindre cette idée de Favret-Saada d'un engagement sensible, en corps, qui implique de se risquer dans une situation, de s'« y hasard[er] » (p. 154), de se laisser être « débordé[·e] par une situation et/ou par ses propres affects » (p. 159). Ainsi pour Favret-Saada, expérimenter une place dans le système sorcellaire ne la renseigne pas sur les affects de l'autre, mais sur sa propre affectation, qui permet d'ouvrir une communication avec l'autre au sein de ce système. Occuper une place et être affecté·e est pour l'anthropologue « une sorte particulière d'objectivité », objectivité qui me semble aussi résonner avec l' « objectivité forte » du positionnement (*standpoint*), de la place, du point de vue, telle que pensée par Harding (1986, 1991) et Haraway (1988/2007).

Dans ma recherche, être attentive aux expériences des autres, ce n'est pas chercher à vivre ces expériences par procuration ou identification, pour emprunter les mots de Favret-Saada. Et ce n'est pas non plus chercher à être « porte-parole[44] » de leurs

[43] Dans *Spinoza, Philosophie pratique*, l'affect renvoie à ce qui engage une augmentation ou une diminution de la puissance d'agir du corps et de l'esprit (Deleuze, 1970). L'affect implique un corps affecté et affectant, et le passage d'un état à un autre. Deleuze écrit que l'affect est « purement transitif, et non pas indicatif ou représentatif, étant éprouvé dans une durée vécue qui enveloppe la différence entre deux états» (Deleuze, 1970, p. 67).

[44] Je renvoie ici, avec l'emploi du terme « porte-parole », au vocabulaire de la « sociologie de la traduction » (autre appellation de la théorie de l'acteur-réseau). Callon et Latour (2006) écrivent : « Par

expériences. Je formule plutôt en ces termes ma pratique (ou mon désir) : entrer dans le réseau, ou l'écologie, de l'attention, des relations et des co-affectations entre acteur·rice·s de la présente recherche.

Participer à cette écologie de relations consistera non seulement à décrire ce que la captation vidéo fait voir et entendre et à redécrire ce que les personnes rencontrées me disent expérimenter dans leurs créations (voir liste no 4), mais aussi à raconter comment les expériences et savoirs des personnes rencontrées ont scientiquement (méthodologiquement et épistémologiquement) affecté, transformé ma pensée et mon regard sur les pratiques de recherche sociologiques (chapitres VI et VII – troisième partie). Or, vers la fin de mon processus de recherche, un manque deviendra apparent : je nomme peu la manière dont les créations m'ont kinesthésiquement, corporellement et *affectivement* affectée. Je remercie ici mes directrices de thèse, qui m'ont encouragée à ré-expérimenter les performances et à nommer ces affectations.

C'est donc dans un dernier moment, qui arrivera tardivement dans mon processus d'écriture, que je reviens sur mes redescriptions pour nommer ponctuellement comment certains passages des performances m'ont sensiblement affectée. J'entreprends alors de regarder et d'écouter, encore une fois, les captations vidéo des trois créations (performances) choisies et de me laisser touchée de sorte à « expériment[er] pour mon compte personnel – pas celui de la science – les effets réels » de ces créations, pour emprunter la formulation de Favret-Saada (2009, p. 152-153). En expérimentant les « effets réels » de ces créations, ce n'est pas un exercice de réflexivité, c'est-à-dire de

---

traduction on entend l'ensemble des négociations, des intrigues, des actes de persuasion, des calculs, des violences grâce à quoi un acteur ou une force se permet ou se fait attribuer l'autorité de parler ou d'agir au nom d'un autre acteur ou d'une autre force […] » (Callon et Latour, 2006, pp. 12-13). Bien que je sois interpellée par leur idée d'une mise en relation, par la traduction, d'énoncés plus qu'humains, c'est-à-dire d'une relation qui fait intervenir des entités vivantes ou non, humaines ou non, je ne vise pas à me conférer l'autorité d'« exprimer dans [m]on propre langage ce que les autres disent et veulent », de « [m]'ériger en porte-parole », de parler en leur nom (Callon, 1986, p. 204). Et je ne vise pas non plus à retracer les chaînes de traduction entre les acteurs, soit une des tâches des sociologies de la traduction.

retour sur moi, que je vise. C'est plutôt une épreuve de la réalité, qui me permet de participer, en occupant une place qui m'est propre, au processus de création des artistes, et de proposer une ou des réponses encorporées à leurs questionnements ou préoccupations. Je retrouve ici Haraway, qui avance que le problème de la « réflexivité », est qu'elle demeure trop près de la métaphore du miroir, qui renvoie du même, qui retourne (réfléchit) l'image. Haraway préfère la métaphore de la « diffraction », écrit Puig de la Bellacasa (2014, p. 178), qui engage du rebondissement, de la déviation, de la différence.

Me laisser affecter, c'est une sorte de mise à l'épreuve des idées et désirs des chorégraphes, une façon de tester ce que leur création fait sur moi. Cette épreuve rappelle aussi le principe de « résistance », que Cyril Lemieux (2018) considère comme un des éléments importants d'une sociologie pragmatique. Ce principe implique d'expérimenter la « résistance que la matérialité du monde [ou encore la « corporéité »] oppose à l'action et au discours des humains » (p. 25). Cette résistance, je ne l'expérimente pas comme une opposition aux idées ou discours des artistes rencontré·e·s – notamment les chorégraphes, parce que ce sont elles et eux qui sont le plus amené·e·s à me parler de leurs préoccupations et intentions, de ce qu'elles et ils *veulent* faire dans leur création. Je ne souhaite pas m'opposer aux artistes, ni les coincer ou piéger en pointant leurs contradictions ou illusions. Me laisser affecter par leur création, c'est « prendre au sérieux », pour emprunter au vocabulaire de plusieurs sociologies pragmatiques (Lemieux, 2018), ou « faire compter », dans les mots de la penseuse féministe Maria Puig de la Bellacasa (2014, p. 115), ce qui leur importe, c'est-à-dire ce qu'elles et ils cherchent à matérialiser dans leur performance. C'est tester ce que leur danse *peut faire* et *me fait*, et en cela créer une rencontre d'expériences, joindre le réseau d'attentions, de relations et d'affectations. Je ponctue donc mes redescriptions de mes affectations sensibles, pour diffracter les paroles des artistes, y rebondir. C'est peut-être aussi de cette façon que mes redescriptions deviennent féministes : parce qu'elles tentent de « produire autant des divergences solidaires que des rencontres significatives », pour emprunter encore les

mots de Puig de la Bellacasa (2014, p. 246).

Si j'ai chassé la critique en début de parcours, sous sa forme distante, désillusionnante, débusquante, surplombante ou éclairante, voici qu'elle réapparaît autrement, avec l'épreuve de l'affectation proche et diffractante. Aussi, en listant ce qui importe aux artistes, j'en viens à y voir des « utopiques » – ce sera le sujet de la prochaine et dernière section de ce chapitre – et alors la question de la critique réapparaît de nouveau, de manière implicite. Comme l'écrit Puig de la Bellacasa (2017) : « Why would one want other possible worlds if nothing was wrong with this one ? » (p. 7). Des critiques me sembleront flotter dans leurs utopiques. Et c'est à leurs utopiques que je porterai attention.

* *
*

[Liste no 4 – 2019 – Ce qui importe[45]]

· Danser avec (pas en face de)
· Peu chorégraphier
· Laisser les images et matières être agissantes
· Soustraire au contrôle du mouvement
· Offrir une liberté de regard aux spectateur·rice·s
· Ne pas fixer l'expérience, revivre la performance chaque fois différemment
· Faire que le mouvement n'appartienne ni à la personne qui danse, ni à celle qui chorégraphie, ni à celle qui regarde
· Créer le mouvement au moment où il advient, dans le cours de l'événement
· Laisser les accidents arriver

[45] La liste réunit, en vrac, ce qui importe à l'un.e ou l'autre des artistes rencontré.e.s. Tous les éléments listés n'importent pas à tou·te·s les artistes rencontré·e·s.

· Expérimenter un mouvement infini, sans début ni fin et en transformation

· Chercher une autonomie d'action dans la co-relation

· Ne pas hiérarchiser les sons

· Répéter pour s'ouvrir, pour être encore plus libre

· Communier, créer un accord entre trames, pistes autonomes

· Ne pas normaliser les personnes non neurotypiques

· Plier ou défaire la frontalité du théâtre

· Créer une proximité dans l'espace de performance entre les participant·e·s, y compris le public

· Partager l'espace dans une configuration non hiérarchique et pluricentrée

· Rencontrer, ne pas inclure

· Créer un paysage giratoire

· Permettre une expérience multi-attentionnelle et ultrasensible

· Expérimenter une autre vue

· Toucher avec soin

· Voir et être vue, regarder et être regardée

· Partager la vulnérabilité, ne pas fragiliser

· Décloisonner et déhiérarchiser une pluralité de savoirs

· Permettre la circulation du public et leur co-relation

· Agrandir la pensée

· Inviter, ne pas ordonner ou imposer

· Offrir une liberté de connexion au public

· Ne pas fixer le sens de la performance

· Ne jamais arrêter les savoirs (sur la révolution), les maintenir vivants

· Penser des révolutions et savoirs autres qu'humains

· Penser des relations entre espèces vivantes

· Laisser les images affecter le mouvement, danser *avec*

· « Aller avec » la relation en mouvement, sans rapport hiérarchique entre danseur·se·s, sans prédétermination du mouvement
· Transformer perpétuellement le tourner
· Rêver dans d'autres codes
· Questionner la séduction spectaculaire
· Questionner les hiérarchies sexistes et colonialistes
· Mettre en doute le statut du héros chorégraphe
· Intensifier l'expérience, se sentir vivant·e, avoir du plaisir
· Tourner et imaginer
· Aller quelque part où la réalité ne contrôle pas tout
· Danser un mouvement simple

*
* *

2.4 Penser des utopiques dansées, chorégraphiques

Le concept de *newtopia* de Kat Válastur (2016) m'est revenu à l'écriture de la liste no 4 :

> Imagine that it is not a virtual condition but a visual one in which the body acts in order to transform utopia into a real place. The body then is an active force inside a place that is called theatre, a space that includes utopia when a body transforms the « not yet place » into a new place for existence. (paragr. 1)

Bien que les artistes rencontré·e·s ne déclarent pas leur création comme une utopie ou *newtopia*, à la différence de Válastur, bien qu'elles et ils n'imaginent pas une fiction où les protagonistes auraient à trouver d'autres modes d'habiter ensemble, mon intuition est que leurs préoccupations (ce qui leur importe) et leurs expérimentations sont des « utopiques », puisque par elles, les artistes visent à transformer l'espace théâtral normatif (avec ses codes et modes de regard) pour penser d'autres modes d'attention et de relation, d'autres possibles, dans le moment de la création et de la performance.

À l'utopie comme non-lieu ou nulle part (*u-topia*), telle que pensée par Thomas More (1516/2003) et d'autres auteurs par la suite, dont Paul Ricoeur (1984, 1997) et Louis Marin (1973, 1979), vient se substituer chez Válastur un lieu, une place concrète, utopique. Ce que Kat Válastur définit comme une *newtopia*, c'est une situation, une condition visible, où des corps agissent pour transformer le « nulle part » (non-lieu) de l'*u*-topie en une place réelle.

La création de ce nouveau néologisme (*newtopia*) pour en faire un lieu concret et non seulement imaginaire, rappelle les discussions qui forment l'histoire, toujours en mouvement, du mot *utopia*. Michel Bernard (1999), en introduction de l'ouvrage *Danse et utopie*, relève à ce titre les ambigüités et paradoxes au cœur du concept même, et qui ont traversé son histoire. Le *u* de l'*Utopia* de Thomas More se présente comme la négation d'un lieu tout en évoquant un « bon lieu » (*eu*), créant une république idéale qui n'existe nulle part et faisant tanguer plus tard les lectures, définitions et théorisations du concept, entre réalité concrète et imaginaire[46] (Bernard, 1999). L'utopie est-elle (doit-elle être) fictive ou réelle ? Sur le plan spatial, est-elle un lieu ou un non-lieu (nulle part) ? Sur le plan temporel, est-elle une activité spéculative, prospective ou projective de l'imagination ou un projet visé, à réaliser en un temps et un lieu futurs ? La temporalité de l'utopie est-elle forcément celle du futur ? Sur le plan éthique, l'utopie est-elle bonne ou mauvaise ? Sa concrétisation est-elle souhaitable ou non ? Quelles conduites individuelles ou morales sont visées ? Sur le plan institutionnel, social ou politique,

[46] De la Renaissance aux Lumières, écrit Bernard, le terme est connoté positivement : l'Utopie est un mode de pensée philosophique humaniste, valorisant la culture, la science et les lettres. Le texte utopique ne vise pas la réalisation d'un « programme social » (Bernard, 1999, p. 18). Au 18e siècle, le mot perd sa majuscule. Dorénavant nom commun, il signifie à la fois « plan de gouvernement imaginaire » et « genre littéraire ». À partir de la Révolution française et au cours du 19e siècle l'utopie revêt une connotation péjorative. Les textes utopiques, qui prennent la forme de manifestes appelant la population au changement, sont considérés comme des « songes creux », « irréalistes », « stériles », voire « nuisibles » (Bernard, 1999, p. 18). Et au cours du 20e siècle, elle est assimilée aux idéologies totalitaires, au socialisme, communisme, fascisme. Ces transformations sémantiques révèlent déjà l'entrecroisement de quatre dimensions de l'utopie (spatiale, temporelle, institutionnelle et éthique) et plusieurs tensions, qui s'expriment aussi dans la façon dont l'utopie est théorisée.

quelles organisations sont à substituer, subvertir ou transformer ? Différents penseurs de l'utopie ont pris parti, développant diverses attitudes ou postures à l'égard du concept[47].

Or, n'est-il pas possible de mélanger les termes des questions adressées au concept d'utopie, lui-même néologisme, fruit d'un mélange entre réalité et imaginaire ? L'utopie n'implique-t-elle pas un exercice d'imagination ou de spéculation, exercice bien réel, à partir de ce qui est connu du temps présent, d'une époque, d'une situation (sociale, économique, culturelle, politique, etc.) ? Ne peut-elle pas être pensée comme une pratique et un processus plutôt que comme un contenu visé et fixé ? L'utopie ne peut-elle pas être une pratique concrète sans pour autant être animée de vélléités totalitaires ? Au *nowhere* (nulle part) de l'utopie peut-on substituer un *now here* (ici-maintenant) ? En quoi un processus de création peut-il être pensé comme pratique utopique ?

Mon projet n'est pas avec cette thèse de parcourir l'ensemble des postures et théories développées autour du concept d'utopie, d'autres l'ont fait – voir notamment Ruth Levitas (1990), *The Concept of Utopia*. Il est plutôt de suivre les modes d'attention et de relation des danseur·se·s et chorégraphes, que j'appelle leurs « utopiques », pour m'instruire d'eux, pour retirer des enseignements pour les pratiques de recherche en sciences sociales. C'est dans les chapitres VI et VII, qui forment la troisième partie de cette thèse, que ces apprentissages seront présentés.

Ma préférence pour le concept d'« utopique » (et non d' « utopie ») vise à accorder de l'importance à la « qualité », au sens de spécificité, manière, mode (d'attention et de relation) des artistes rencontré·e·s. Je suis à cet égard l'intuition de Michel Bernard

[47] Michel Bernard (1999) nomme trois voies, en y associant quelques auteurs : celle de l'utopie « dénoncée et redoutée » (suivant la condamnation de Marx d'un « socialisme utopique », qui nierait les conditions matérielles historiques, et qui se présenterait à la fois comme naïve et coercitive), « dépassée » (s'opposant aux projets utopiques totalitaires et situant la pratique utopique dans l'imagination d'un autre présent, à l'instar de Michel Foucault, Louis Marin et Étienne Balibar) ou « réhabilitée » (cherchant à repenser les relations et ce qui fait société, à l'instar d'Édouard Glissant et de Paul Ricoeur).

(1999) : « L'utopique n'est pas au-delà du réel, mais le tisse par l'activité permanente de notre perception » (p. 23). L'utopique, en tant que qualificatif substantivé, n'est pas un contenu ou un objet visé, mais une « modalité particulière ou tonalité singulière d'un processus et d'un regard » (p. 23). Pour le philosophe, cette modalité particulière se joue dans l'acte même de la danse. Et plus encore, l'artiste est pour lui un « vecteur utopique par excellence » :

> L'artiste est donc foncièrement et nécessairement le vecteur utopique par excellence : celui qui, par son sentir et son mouvement, déconstruit la réalité apparente de notre vie quotidienne pour mieux dévoiler le mystère, ou, selon le mot de Marc Le Bot « l'énigme » du devenir qui la constitue. En ce sens, il est détenteur d'un pouvoir subversif (ou révolutionnaire, selon certains) qui ne peut qu'entrer en conflit ou en concurrence avec le pouvoir institutionnel de l' « establishment ». (p. 24)

Différemment de Michel Bernard, je ne pense pas que *tout* artiste « déconstruit la réalité apparente », « est détenteur d'un pouvoir subversif », entre « en concurrence avec le pouvoir institutionnel » ou cherche à « dévoiler » quoi que ce soit. Qui est « *L'*artiste », d'ailleurs ? Qui est cet artiste – conjugué au masculin – qui ne fait qu'un et absorbe tous les autres ? En revanche, là où il m'apparaît fécond de suivre Bernard, c'est dans sa pensée de l'utopique comme « modalité particulière », « tonalité singulière », « processus » ou « regard ».

Mon intuition (davantage qu'une hypothèse) est alors qu'avec leurs processus de création, les artistes rencontré·e·s expérimentent, à partir de ce qui les préoccupe ou ce qui leur importe, des modes d'attention singuliers, en corps, en situation, en relation, générateurs de savoirs *autres*, ou mineurs par rapport à certaines catégories ou certains modes dominants de la connaissance scientifique, et qu'en cela, leurs créations sont des « utopiques ». Autrement dit, leur processus de création ouvre d'autres *possibles* pour la connaissance. Mon projet sera donc, à travers mes descriptions et redescriptions, de repérer en quoi leurs processus de création sont des utopiques.

Les questions ouvertes qui flottent pendant mon écriture pourraient être formulées, a posteriori, comme suit : Quels modes d'attention (et de relation et de savoir) le tourner comme geste dansé et le dispositif (chorégraphique, scénographique, sonore…) des trois créations choisies permettent-ils d'expérimenter ? Plus particulièrement, quels savoirs (situés, encorporés, sensibles, cognitifs, relationnels…) sont à l'œuvre dans le processus de création, incluant le moment de la performance avec public, et quelles zones de pouvoir (ou de liberté) sont en jeu ? Qu'est-ce qui importe aux artistes dans ces processus de création (quelles sont leurs préoccupations, de quoi se soucient-ils) ?

La notion d'attention m'apparaît rapidement centrale. L'utopique me semble, plus encore qu'une activité ou modalité singulière de la *perception* (Bernard, 1999), une modalité de l'*attention*. Le concept d'attention a l'avantage de convoquer et considérer à la fois la dimension perceptuelle, sensible, sensorielle (la vision, l'ouïe, le toucher, etc.) de la relation à l'« autre » – que cet·e autre soit humain·e ou non – et le soin ou le souci porté à cet·te autre. Le choix de ce terme exprime ici mes affinités avec certaines pensées actuelles du *care*[48]. Pour Sandra Laugier (2015), l'attention, qui est au cœur des éthiques du *care*, a une double dimension perceptive et active, et peut être « étendue au non humain » (p. 131). Laugier écrit notamment :

> L'éthique du *care* appelle ainsi notre attention sur ce qui est juste sous nos yeux mais que nous ne voyons pas, par manque d'attention. C'est pour cela que l'éthique du *care* peut aussi se définir, si l'on veut traduire le terme, comme éthique de l'attention, au sens à la fois de faire attention à et d'attirer l'attention sur une réalité ordinaire : le fait que des gens s'occupent d'autres, s'en soucient et ainsi veillent au fonctionnement du monde. (p. 128-129)

[48] Ces éthiques du *care*, relativement récentes, élargissent la relation de soin et d'interdépendance pour impliquer les « autres qu'humains », dans une pensée écologique, environnementale. Bien que ces approches soient récentes (Laugier, 2015 ; Puig de la Bellacasa, 2017), elles empruntent la définition du *care* de Joan Tronto formulée en 1993 : « tout ce que nous faisons en vue de maintenir, de continuer ou de réparer notre "monde" de telle sorte que nous puissions y vivre aussi bien que possible » (Tronto, 1993/2009, citée dans Laugier, 2015, p. 135).

Elle écrit plus loin : « La notion d'attention, au sens actif, propre au *care*, de prendre soin, s'occuper de, peut s'appliquer à des attitudes et aux pratiques de prise en compte de l'environnement très diverses et quotidiennes » (p. 132). Aussi, en ce qu'elle implique de regarder les personnes ou réalités invisibilisées ou minorisées, la notion d'attention, dans les éthiques du *care*, engage de manière importante la question des rapports de savoir et pouvoir. Dans ma recherche, ces rapports sont notamment ceux à l'œuvre dans les dispositifs chorégraphiques et scénographiques.

Par ailleurs, c'est ma propre attention que j'adresse avec cette notion : porter attention à *ce qu'il se passe* dans la performance, aux paroles des personnes rencontré·e·s et à la façon dont leur création (m')affecte, en tentant de ne pas pré-diriger mon regard à l'aide de théories scientifiques supposées plus légitimes. Néanmoins, j'observe par moments une tentation à détourner mon attention de leurs expériences et savoirs pour les associer hâtivement à des théories sociales, à chercher des similitudes plutôt qu'à rester dans la différence, voire la divergence, des expériences singulières qui me sont racontées. Écrire dans cette exigence d'attention, avec une question de recherche flottante, implique alors de réécrire plusieurs fois, pour rediriger mon attention.

Or, plus j'avance dans l'écriture, plus j'ai confiance en la valeur d'un tel mode d'écriture, que je qualifierais « de proximité ». La lecture d'épistémologues féministes, dont Donna Haraway et Maria Puig de la Bellacasa, sont encore à cet égard d'un grand support, en m'encourageant à rester au plus près des savoirs situés et encorporés, à être touchée, affectée par eux. *Ma* thèse – qui n'est pas *ma* thèse mais *une* thèse qui a surgi *avec* les savoirs combinés des danseur·se·s et chorégraphes dans l'écriture des trois chapitres centraux, et qui tient à l'ordre de présentation de ces trois études (*NOUS*, *Le cri* et *Revolutions*) – est la suivante : ces processus de création peuvent ouvrir des pistes à la connaissance scientifique, notamment sociologique, par l'imagination et l'expérimentation de modes d'attention et de relation de proximité (non distants) (*NOUS*), avec des altérités humaines et plus qu'humaines (*Le cri* et *Revolutions*).

Le « Nous » dont il est question dans *NOUS* (2014) renvoie à une expérience de rencontre d'abord entre neufs danseurs autistes (Matthias Bloess, Aleksandar Boskovic, Thomas Dubois, Dany Levy-Willard, Benjamin Lesieur, Olivier Martin, Alexandre Miriel, Otto N'yap et André Pereira) et le chorégraphe neurotypique Anatoli Vlassov, puis entre les danseurs et les personnes présentes à la performance, qui forment le « public ». Dans le cours du processus de création, Vlassov invite les danseurs à créer leurs propres matériaux, dansés et vocaux, à partir de leurs singularités variantes, de leurs « différences ». Lors de la performance, son dispositif scénographique circulaire fait partager aux danseurs et personnes du public un même espace central, un même niveau de plancher, soit la scène, en proximité physique. Son dispositif chorégraphique génère un paysage giratoire, une vue déstabilisée, multidirectionnelle et partielle pour le public, par un tourner des danseurs autour de lui, et à d'autres moments encore il génère une polyphonie de voix, sons et mouvements hétérogènes. De mon côté de l'écran, j'expérimenterai cette perturbation du regard et de l'ouïe, ce trouble de l'expérience générateur d'inconfort, inconfort qui deviendra un levier de questionnements sur les manières de troubler (l'expérience et la connaissance) en déstabilisant le regard (ou le mode de regard), de toucher l'autre sans l'envahir ou le paralyser, et sur les manières de partager la vulnérabilité.

La relation d'attention et d'ouverture à l'autre importe aussi à la chorégraphe Nacera Belaza, relation qu'elle expérimente avec sa sœur Dalila Belaza dans la création *Le cri* (2008). Or, la relation qu'elles expérimentent n'est pas seulement entre l'une et l'autre, mais aussi avec des « choses » ou « contraintes » qui « agissent » sur elles, qui affectent leur mouvement et qui sont autres qu'humaines : la lumière, le son (voix, musique, bruits), l'image d'un 8 tournant à répétition dans le corps, la pluie et le vent (D. Belaza, entretien, 17 avril 2020 ; N. Belaza, entretien, 12 juin 2018). En se laissant balancer par ces « choses », Nacera et Dalila Belaza tentent d'expérimenter une façon de relâcher leur volonté de diriger le mouvement. Il s'agit d'une stratégie paradoxale : choisir des contraintes, pour libérer le mouvement. La danse se construit dans le cours des relations,

le « Je » ne préexistant pas à ces relations, si je suis les mots des danseuses. Et le « Nous », le commun, le social de la danse s'active dans la co-action, et co-affectation. La formation d'un « Nous » implique l'engagement des danseuses à se laisser vulnérablement affecter et mouvoir, en relation et en immersion *dans* les contraintes plus qu'humaines (la lumière, le son, la pluie, le vent) en train d'être expérimentées, dans l'événement en train de se faire. Cette méthode consistant à choisir des contraintes chorégraphiques, et aussi musicales et scénographiques, pour libérer la danse et engendrer une « communion » avec l'autre danseuse et toutes les choses agissantes, vise aussi une communion avec les personnes du public. Or, les danseuses ne peuvent contrôler l'effet de leur danse et du dispositif sur les personnes du public. Si je serai emportée, bercée par leur balancer répétitif, je résisterai au dispositif sonore, qui aura tendance à capturer, dominer mon expérience. Comment donc penser un dispositif ouvert pour l'expérience du public comme pour celle des danseuses ? N'est-il pas possible de chercher une communion avec le public tout en lui offrant une liberté d'expérience ? Comment partager une expérience dansée ? Quelles contraintes mettre en place, ou quels choix faire, pour libérer l'expérience des danseuses comme celle des participant·e·s du public ?

C'est la recherche d'un tel dispositif qui occupera notamment *Revolutions*, création qui fait aussi intervenir des altérités plus qu'humaines et qui apparaît en cela révolutio*nnante* pour la connaissance, au sens où révolutionner signifie troubler, perturber. En nommant « révolution » son mouvement de tourner dansé, la chorégraphe et danseuse Hanna Sybille Müller s'engage dans un jeu et une recherche autour de ce mot, rencontrant au cours de son processus une diversité de personnes, scientifiques ou non, invitées à livrer leurs savoirs de la révolution. Dans le cours de cette recherche, le sens du mot prend de l'expansion et se transforme. La révolution n'est pas une rupture radicale, mais un tourner en transformation, en transition, en processus. Dans le cours de la performance, du tourner répété, les paroles des personnes rencontrées sont rapportées, remémorées par les danseuses Hanna Sybille Müller et Kelly Keenan. Une diversité de savoirs, non

hiérarchisés entre eux, sont convoqués et l'association du mot « révolution » au champ spécifiquement social et politique humain en vient à être perturbée. À la révolution politique ou sociale, au changement de gouvernement, s'ajoutent notamment le mouvement des planètes, l'activité révolutionnaire des champignons, le mouvement circulaire du vent de l'Arctique et des glaces qui fondent. De multiples images, plus qu'humaines, adviennent à l'écoute des personnes rencontrées et c'est *avec* ces images, changeantes, que dansent Kelly Keenan et Hanna Sybille Müller. Ces images de révolution participent à leur danse, affectent leur danse, comme les personnes du public sont aussi invitées à participer à la performance (à la révolution) en traversant l'espace circulaire, en changeant de place, en feuilletant le livret *Revolutions* qui leur est remis, en connectant les gestes, images et mots de révolutions, et en développant leur propre pensée de la révolution. Les notions d'invitation, de choix et d'hospitalité importent fortement à Müller, tout autant que sa préoccupation à générer des questionnements chez les spectateur·rice·s. Comment créer un dispositif accueillant, invitant, hospitalier, tout en troublant certaines conventions spectaculaires pour permettre d'autres modes d'attention et de relation ? Comment générer de l'inconfort, avec soin ? Comment inciter un travail de questionnement, une activation de la pensée, sans orienter la voie à suivre, sans déterminer le sens, les significations que les spectateur·rice·s auraient à trouver ?

Le « cri » qui me parviendra de ces trois créations, de mes apprentissages et questionnements à leur contact, c'est que le « Nous » « révolutionnaire » devra être pluriel et interspécifique, et non a fortiori humain, comme celui qui prévaut encore largement à la sociologie. Il devra aussi se former responsablement dans le soin, la vulnérabilité partagée et la réciprocité du toucher, dans des terrains toujours troublés, parce que mouvants, en variation et en transformation. En m'exerçant à l'écriture de ces trois chapitres, j'en viens à transformer ma propre pensée et à imaginer en quoi les savoirs de ces danseur·se·s et chorégraphes peuvent inspirer, transformer, perturber, révolutionner les pratiques sociologiques et ce que la sociologie reconnaît comme « objets » d'étude – « objets » qui apparaîtront plutôt comme des relations hybridées.

C'est à ces apprentissages en cours d'écriture qu'est consacrée la troisième partie de cette thèse (chapitres VI et VII). C'est à ce moment que l'expression « utopiques situées », qui forme le titre de ma recherche, et qui en est le cœur, sera développée. J'exposerai les troubles, ou perturbations, de la connaissance que les trois créations choisies m'ont inspirée pour la recherche sociologique : répéter pour varier et créer ; ouvrir le savoir en s'engageant à rester proche, vulnérable, touchable ; laisser les altérités signifiantes participer à une recherche plus qu'humaine ; imaginer les possibles par la pratique en situation, co-action et co-affectation ; et connaître en plein mouvement. Certaines épistémologies féministes, éthiques du *care* et pensées plus qu'humaines seront alors mes plus grandes alliées pour développer ces utopiques situées de la connaissance.

Je terminerai cette thèse en l'ouvrant encore par une expérience de création à laquelle j'ai participé, soit *La Canopée*, proposition chorégraphique de Catherine Lavoie-Marcus. « Tenir par le soin, le souffle, le toucher et l'espoir exalté » sera le mantra de cet épilogue.

DEUXIÈME PARTIE | CO-ÉCRITURES

CHAPITRE III

DÉSTABILISER LE REGARD, PARTAGER L'INCONFORT

* *
*

[*NOUS* – entrée en scène au chapiteau Turbulent]

Première image : photo de la scène où se déroulera la performance. Trois ovales de chaises créent trois « îlots », auxquels s'ajoutent quelques autres rangées. La scène est entourée de gradins – trois marches de gradins.

Des portes et pans de tissus divisent les gradins en sections. Du velours rouge couvre les parois du chapiteau, murs et plafond.

Apparaît à l'écran le générique d'ouverture[49].

[49] « *NOUS*
with 9 autistic dancers
by Anatoli Vlassov »



L'image s'anime. La caméra, fixe, est posée à quelques mètres de la scène, légèrement en plongée, à l'endroit où a été prise la photo des îlots. Elle capte les spectateur·rice·s en train d'entrer dans l'espace central scénique et de s'y asseoir.

Changement de plan, moyen : Benjamin Lesieur se trouve sur la troisième marche d'un gradin, en plongée par rapport au public, dont quelques têtes sont cadrées par la caméra. Dézoom vers un plan large : Lesieur est au loin, les chaises sont presque toutes occupées. Les personnes du public regardent dans des directions diverses, les chaises étant positionnées circulairement, non dirigées vers un unique point de regard. Certaines personnes se font dos, ou montrent leur côté, certaines personnes se font face. Balayage de la caméra vers la gauche : un autre danseur entre dans le cadre. Plan moyen vers Dany Levy-Willard, placé sur la troisième marche du gradin, avec des têtes du public. Gros plan sur le visage d'un spectateur, pendant quelques secondes, et balayage vers le visage d'autres spectateur·rice·s. Une spectatrice sourit, et rit, d'autres spectateur·rice·s non. Gros plan sur le visage d'une autre personne du public, et encore d'une autre, regardant les danseurs avec ce que je perçois comme une perplexité. Balayage rapide créant un flou dans l'image, jusqu'à Benjamin Lesieur, cadré de la tête aux pieds, se balançant sur place, latéralement, transférant son poids d'un pied à l'autre, et laissant aussi balancer, balloter, son bras droit.

Plan de Dany Levy-Willard, qui se balance aussi, mais à amplitude minime, à environ deux mètres d'Aleksandar Boskovic, qui porte sa main droite vers sa tête, et son visage, lève son bras, se tapote les cuisses, marche sur place et se déplace vers Levy-Willard, de quelques pas. Balayage vers la gauche : apparaissent Alexandre Miriel et Thomas Dubois. Ils se tapent l'extérieur des cuisses en se déplaçant latéralement, aussi sur la troisième marche de gradin, le premier avec une grande amplitude et énergie de bras, le deuxième plus doucement. Balayage vers la droite, apparaissent de nouveau Aleksandar Boskovic, Dany Levy-Willard et Benjamin Lesieur, des personnes du public au centre, et puis André Pereira, Matthias Bloess, Olivier Martin et Otto N'yap. Tous se déplacent latéralement en se tapant les cuisses, à des rythmes différents, de manière différente. Tous portent une cagoule avec un voile à motifs qui laisse passer la lumière.



Les danseurs descendent vers la deuxième marche. Ils se déplacent latéralement plus rapidement, avec le pied plus lourd, plus martelant, et certains en émettant des cris, par dessus une bande sonore faite de notes répétées graves et aiguës, rebondissantes et martelantes. Des personnes du public se retournent pour voir les danseurs qui leur font dos. Balayage vers la gauche, œil de la caméra dirigé vers Benjamin Lesieur, André Pereira et quelques spectateur·rice·s.

Changement de plan : Thomas Dubois est en déplacement sur la troisième marche de gradin, Alexandre Miriel sur la deuxième. Apparaissent Aleksandar Boskovic et Dany Levy-Willard, puis les autres danseurs. Otto N'yap frappe avec son pied sur la marche de gradin en metal. L'œil de la caméra balaie vers la gauche, l'intensité sonore augmente, combinée au son du métal frappé.

Plan large : le public au centre est maintenant peu éclairé, Aleksandar Boskovic, Dany Levy-Willard, Benjamin Lesieur et André Pereira, sur la deuxième marche de gradin, ralentissent leurs déplacements et s'immobilisent tranquillement. Plan sur Aleksandar Boskovic, qui touche rapidement sa tête, frotte ses mains ensemble, porte sa main droite à son visage, agite sa main gauche, met sa main droite dans sa poche, et sa gauche, porte sa main droite de nouveau à son visage, met ses mains sur ses hanches, à côté de Dany Levy-Willard qui est en apparence immobile. Des têtes du public sont dans l'ombre. Balayage vers la droite et dézoom : Benjamin Lesieur semble aussi immobile, André Pereira piétine sur la marche, monte et descend ses mains le long de son torse, rapidement. Les cris cessent. L'étrangeté sonore, polyphonique, persiste.

*
* *

3.1 Plonger dans les désirs des participants, créer avec ce qui revient

NOUS est le fruit d'ateliers de création avec des personnes autistes, qui ont débuté en 2007[50]. Guidés par le chorégraphe Anatoli Vlassov, les participants – Matthias Bloess, Aleksandar Boskovic, Thomas Dubois, Dany Levy-Willard, Benjamin Lesieur, Olivier Martin, Alexandre Miriel, Otto N'yap et André Pereira – sont invités à créer en partant de leurs intérêts, univers imaginaires, modes d'agir et d'interagir, et de leurs gestes propres, sans « se plier aux codes extérieurs » (Vlassov, 2019, s. p.). Cela implique non seulement de « plonger dans les désirs de chacun, mais aussi dans leurs particularités somatiques et sémantiques personnelles », affirme Vlassov, ce que le langage clinique appelle parfois « leurs stéréotypies », soit des répétitions involontaires motrices, vocales, sensorielles, rituelles liées aux objets, ou encore auto- ou hétéro-agressives, souvent stigmatisées ou dénigrées socialement (2019, s. p.). Vlassov explique sa méthode au moment de notre entretien :

> […] t'as tout le temps envie de te taper, on va t'empêcher de le faire... Mais moi c'est l'inverse : tu as envie de taper, ben tape, qu'est-ce qu'on peut faire avec ça ? Si tu as besoin de taper, ben tape... comment tu peux le déplacer ailleurs, dans l'espace, ou dans le temps, ou taper différemment, ou taper très fort ? Donc on va plonger là-dedans, dans son toc, et on va essayer d'en jouer avec. Et ça c'est sa singularité, c'est son truc, il n'y a que lui qui fait ça. Et ça c'est un exemple un peu brutal, mais il y a plein plein plein de petits détails. Vous-mêmes vous avez plein de tocs, moi-même, la façon d'être assis... Tout ça peut être matières à création. Sauf qu'il y en a certains [des gestes] qui sont plus revenants, plus présents […]. (A. Vlassov, entretien, 19 juin 2018)

Ce sont ces répétitions, ces singularités « revenantes » mais variantes, que Vlassov

[50] Les ateliers étaient réalisés dans le cadre des activités de la compagnie Turbulences!, « une compagnie de recherche théâtrale, vocale et de langage multimédia avec des personnes présentant des difficultés d'intégration sociale et troubles de la communication, notamment autisme et troubles apparentés » (Turbulences!, s. d., historique). Or, bien que Vlassov reconnaissait les enjeux d'intégration professionnelle et sociale pour ces personnes, il lui semblait que certaines pratiques, tant dans le domaine des soins, que dans les domaines professionnel, social et artistique, étaient à tendance normalisante (par exemple faire apprendre les techniques conventionnelles ou traditionnelles propres à tel instrument de musique, ou encore jouer des textes classiques de théâtre) (Vlassov, 2019).

souhaite explorer avec eux (les danseurs), pour créer avec elles (leurs singularités). La performance *NOUS* (2014) en est une des manifestations, qui a été précédée par *TOUS* (2012) – j'y viendrai – et *OASIS*[51] (2012).

Ce que je retiens des mots du chorégraphe, c'est le retour d'un geste, ici taper. Mais Vlassov ne dit pas que cette personne autiste avec qui il crée tape toujours de la même façon. Le geste de taper revient, et de là il devient possible d'explorer ses variantes, d'en jouer, d'en créer de nouvelles, de le transformer. Les gestes dits récurrents des participants avec qui il crée ne sont ni pensés comme déficitaires, ni pensés comme un retour du « même », figé à l'identique ; ils sont des différences, des « singularités », avec lesquelles expérimenter, jouer (Vlassov, 2019, s. p.). Et pour cette raison d'ailleurs, je n'emploierai ni le terme clinique et normatif « toc », ni celui de « stéréotypie », ni d'autres termes que le mouvement Aut'Créatifs (regroupement de personnes autistes en faveur de la reconnaissance positive de l'autisme) suggère d'éviter pour retenir les notions positives de « singularité », de « différence », de « particularité » et de « variation »[52]. Ces particularités sont des matériaux-moteurs de la création. Et à la pensée de la répétition comme acte involontaire, incontrôlé, aliénant de par son empêchement d'un mouvement libre est substituée une pensée de la répétition créatrice, en variation, « déplac[ée] ailleurs », pour reprendre les termes de Vlassov en entretien

[51] *OASIS* est un projet vidéo de portraits dansés, créés par des performeurs autistes. Les lieux de tournage sont choisis par eux, et ils sont créateurs de leurs mouvements. La réalisation et le montage sont effectués par le chorégraphe Anatoli Vlassov (2012).

[52] Aut'Créatifs (2014), mouvement de personnes autistes en faveur de la reconnaissance positive de l'autisme, présente une terminologie recommandée et une terminologie à éviter. Par exemple, il est recommandé d'employer les catégories « autiste/non autiste » plutôt que « anormal/normal » ; « autiste » ou « personne autiste » plutôt que « personne atteinte d'autisme », « souffrant d'autisme », « avec autisme », « en situation d'autisme » ; « condition » plutôt que « trouble », « maladie », « affection », « pathologie » ; « caractéristique », « particularité » ou « trait » plutôt que « déficience », « incapacité » ou « déficit » ; « différence », « intérêt particulier », « rituel » ou gestes » plutôt que les termes « obsession », « intérêts restreints », « tics », « manies » ; « variation neurodéveloppementale » plutôt que « trouble envahissant du développement »; « variante neurologique » plutôt que « désordre, déficience neurologique ».

(19 juin 2018). Les singularités, différences, variations sont ainsi à penser en mouvement, toujours en transformation plutôt que figées, essentialisées ou atemporalisées. Et à cet égard, les danses des participants de *NOUS* ne sont pas plus répétitives et pas moins variantes que celles des danseur·se·s rencontré·e·s dans les autres projets de création à l'étude.

Ce que cherche Vlassov, c'est donc l'expérimentation de modes permettant de créer *avec* ces personnes, sans leur imposer des règles normatives et normalisantes, sans les soumettre à un mode expérientiel neurotypique et sans recourir à la présence d'une personne non-autiste sur scène avec eux (Vlassov, 2019). La question qui motive alors la création de *NOUS* est la suivante : est-ce que ce sont les « valides » qui « mènent la danse » ? (2019, s. p.). Créer avec leurs singularités changeantes, c'est une tentative pour leur éviter de « faire comme » (les « valides »). Le travail chorégraphique de Vlassov n'a donc pas pour visée la production en amont de gestes et déplacements scéniques, que les danseurs auraient à apprendre et reproduire de représentation en représentation. C'est avec les matériaux de création des participants danseurs, explorés en ateliers, que Vlassov construira un enchaînement chorégraphique, tout en étant préoccupé de leur offrir des façons d'habiter la scène avec autonomie, sans contraintes normalisantes.

Après cinq années d'ateliers avec les mêmes performeurs autistes, un premier spectacle naît : *TOUS*, forme courte de dix minutes présentée au concours Danse élargie de 2012[53], sur la scène grande scène du Théâtre de la Ville de Paris, face aux spectateur·rice·s en gradin. Quelques mois après la présentation de cette performance, Jérôme Bel sort sa nouvelle pièce, créée avec des comédien·ne·s professionnel·le·s handicapé·e·s de la

[53] *Danse Élargie* est un projet imaginé par Boris Charmatz et Emmanuel Demarcy-Mota. Il s'agit d'un concours international ouvert aux artistes de tout pays et de toute discipline (danse, théâtre, arts visuels, musique, philosophie, poésie, ou autre forme d'art). Il offre la chance aux artistes sélectionnés d'occuper le grand plateau du Théâtre de la Ville pour un maximum de 10 minutes, avec un minimum de trois interprètes (Théâtre de la Ville et Musée de la danse, 2012). L'édition de 2012 s'est déroulée les 16 et 17 juin. La pièce *TOUS*, qui se retrouve parmi les six finalistes et reçoit les encouragements du jury, propose de « retourner leur différence [aux danseurs] subie en différence agie et affirmée » (Vlassov, 2015b, p. 72).

compagnie suisse Theater Hora : *Disabled Theater* (2012). Ce spectacle s'avère pour Vlassov une contre-référence, un repoussoir pour penser un dispositif non hiérarchique, et non spectaculaire. Les prémisses et questionnements de *Disabled Theater*, tels que formulés par Jérôme Bel (2013), sont :

> Comment le théâtre est modifié quand il est pratiqué par des acteurs avec un handicap mental ? Qu'est-ce que le théâtre produit sur les acteurs avec un handicap mental ? Mon projet artistique est centré sur le théâtre : j'essaye de comprendre sa structure, son fonctionnement, son pouvoir. […] On pourrait dire que les acteurs handicapés mentaux, tout comme Véronique Doisneau ou Pichet Klunchun[54] sont des sortes de cobayes me permettant de faire avancer mon investigation sur le théâtre et la danse. (p. 197-198)

Concevoir les « acteurs handicapés mentaux » comme des « cobayes pour faire avancer [s]on investigation sur le théâtre et la danse », comme l'écrit Bel, est le cœur du problème relevé par Vlassov. *Disabled Theater* est pour lui une mise en spectacle exhibitoire de personnes déjà stigmatisées, qui reconduit par un dispositif « autoritaire » le rapport de pouvoir valide/invalide :

> […] en octobre 2012, Jérôme Bel monte *Disabled Theater* avec des comédiens professionnels handicapés où il reproduit ce qu'il a toujours fait, à savoir « déshabiller » le théâtre. Quand dans *Véronique Doisneau* (2004) il met à nu une étoile du Corps de Ballet de l'Opéra de Paris, montrant la fragilité d'une star [il ne s'agit pas en fait d'une « étoile », mais d'une « sujet » du corps de ballet[55]], il me semble que son geste chorégraphique est justifié. Or, avec des handicapés qui sont déjà constamment fragilisés par la société, le même principe ne passe plus. Dans le

[54] Véronique Doisneau est le sujet de sa pièce *Véronique Doisneau*. Près de la retraite, cette danseuse de l'Opéra de Paris témoigne de son art, seule sur scène, en posant un regard intime et rétrospectif sur sa carrière (Bel, 2013). Pichet Klunchun est un « chorégraphe, danseur traditionnel thaï, formé à la danse de masque traditionnelle, le khon » (Bel, 2013, p. 198). *Pichet Klunchun and myself* (2005) est un duo né de la rencontre entre Jérôme Bel et lui.

[55] Véronique Doisneau raconte son expérience au ballet de l'Opéra de Paris comme « sujet » du corps de ballet, soit le plus haut grade du corps de ballet, et les privilèges associés à cette position. Elle peut danser dans le « corps de ballet », comme occuper un rôle de soliste. Elle se situe à la charnière entre le « corps de ballet » et les « solistes », mais elle n'est pas danseuse « étoile ». Comme elle l'affirme : « […] je ne suis pas devenue danseuse étoile ; la question ne s'est pas posée [...]. Je crois que je n'étais pas assez douée. » (Bel et Wavelet, s. d., s. p.)

> *Disabled Theater* chaque performeur handicapé est appelé par un.e comédien.ne « valide ». Il ou elle (suivant la présentation) dicte à haute voix ce que Jérôme Bel a demandé de faire afin que, un par un, les performeurs exécutent les consignes du chorégraphe. Une des premières consignes est de donner leur nom et de nommer leur handicap. Personnellement, je vois dans ce dispositif une machine à ordres construite par un auteur devenu trop autoritaire ou prétentieux. On dirait tout simplement un dieu (l'auteur qui se cache) qui, via un ange messager (un.e act.eur.rice « valide » présent.e sur scène) transmet des ordres à ses subordonnés (performeu.ses.rs handicapé.e.s présent.e.s sur scène). (Vlassov, 2019, s. p.)

D'autres adresseront aussi des critiques à Jérôme Bel. Sabine Prokhoris, philosophe, psychanalyste et critique de danse, y voit un « opérateur de ségrégation identitaire », où des « spécimens d'anormalité » performent leur « "identité" stigmatisée » (Prokhoris, 2016, p. 206). Leon Hilton (2014), dont les recherches se situent à l'intersection des études *queer*, performatives, sur les handicaps et sur la neurodiversité, reproche à Bel de ne pas questionner la distinction valide/invalide. J'ai aussi vu *Disabled Theater* en 2012 au Kunstenfestivaldesarts de Bruxelles, et éprouvé à l'époque un grand malaise face à ce que je percevais comme une mise en scène de personnes handicapées pour le compte artistisque d'un chorégraphe. D'autres ami·e·s ou collègues avaient par contre apprécié la prise de parole, et la prise de la scène, par cette diversité de personnes habituellement identifiées, associées à leurs incapacités.

Avec pour contre-référence le *Disabled Theater* que Vlassov juge stigmatisant, hiérarchisant et voyeuriste, il cherchera, avec *NOUS*, à créer un dispositif « égalitaire » pour engendrer une « pièce-rencontre » entre danseurs et public, une « commune expérience » (Vlassov, 2019, s. p.). Comme l'écrit le chorégraphe : « Il était question pour moi d'inventer un nouveau spectacle dans lequel les performeurs autistes ne seraient pas exhibés comme des individus "déviants" face à un public protégé. » (s. p.). Ainsi tente-t-il d'éviter l'exhibition, par un dispositif scénique (de rencontre) atypique, mais aussi tente-t-il d'éviter une dictée autoritaire de ce que les danseurs doivent exécuter sur scène, par un assemblage de leurs propres propositions, créations dansées.

Or, en assemblant leurs propositions dans une trame chorégraphique, Vlassov décide tout de même d'un certain déroulement que les danseurs devront suivre, de leurs positions et déplacements dans l'espace, de la position du public, de la trame musicale, et d'autres éléments encore du dispositif de performance. Lors de l'entrée du public, tel que précédemment décrit, les danseurs sont en plongée par rapport aux personnes du public, les encerclent dans les gradins, les observent en train d'entrer et de s'asseoir. Les personnes du public, elles, sont rapprochées les unes des autres, au centre du chapiteau, sur la scène, en îlots circulaires, pouvant se voir et s'observer les un·e·s les autres, en plus de voir et observer les danseurs. Avec ce dispositif, si les danseurs peuvent regarder les personnes du public, sont-ils pour autant moins regardés par elles ? Le dispositif est-il moins exhibitoire que celui de Bel ? La proposition chorégraphique et scénographique est-elle plus égalitaire ? En dehors des volontés de Vlassov, je tenterai de me laisser affecter par la performance et son dispositif au fil du chapitre, pour les éprouver, et du même coup éprouver les volontés, intentions, préoccupations du chorégraphe, pour mettre les idées à l'épreuve par la matérialité, et la corporéité, de l'expérience.

* *
*

[Contact tactile]

Dézoom de la caméra vers un plan d'ensemble de la scène centrale, avec les spectateur·rice·s. La lumière augmente en intensité. La polyphonie sonore est maintenue, d'autres suites de notes s'y ajoutent. Les danseurs descendent du gradin pour se diriger vers les îlots du public. Benjamin Lesieur circule parmi les spectateur·rice·s. Otto N'yap, circulant à l'extérieur du grand cercle d'îlots, touche simultanément et lentement, avec chacune de ses mains, la tête de deux personnes, et entre dans un îlot. Pendant ce temps, Benjamin Lesieur, à l'intérieur d'un îlot, pose ses mains, lentement, sur d'autres personnes du public. Dany Levy-Willard entre aussi dans l'espace, succédé de Matthias

Bloess. Balayage de l'œil de la caméra vers la droite : Aleksandar Boskovic, à l'extérieur de l'îlot, marche en sautillant et touche délicatement une tête. André Pereira le suit.

Changement de plan : Dany Levy-Willard, à l'intérieur d'un îlot, pose ses deux mains sur les épaules d'une spectatrice, et Otto N'yap sur la tête de deux autres personnes.



D'autres danseurs circulent dans les îlots. Aleksandar Boskovic et André Pereira, à l'extérieur de cet espace central, apparaissant et disparaissent du champ de la caméra. Boskovic touche la tête d'un·e spectateur·rice, piétine le sol et repart. La caméra capte les déplacements et touchers (des têtes, épaules, cuisses) dans les îlots pendant quelques secondes encore, puis balayage vers Dany Levy-Willard, à l'extérieur d'un îlot, qui appuie son dos contre celui d'un spectateur, puis sa tête sur l'épaule d'une spectatrice. Gros plan sur le visage en voile cagoulé de Dany Levy-Willard, de profil, et la tête d'Aleksandar Boskovic, de dos. Plan moyen sur des danseurs au centre, d'autres à l'extérieur. Tous sont en déplacements « touchants ».

*

* *

3.2 Toucher : « Cher Public, je vous remercie pour votre participation… »

En préparation de la performance, Anatoli Vlassov a recueilli les réflexions des participants danseurs sur trois sujets : « la danse », « tourner en rond » et « le public ». Les mots des danseurs sont consignés dans son mémoire, précédés par la mention de ces trois sujets, sans autre indication que celle d'avoir recueilli ces réflexions en préparation du spectacle. Vlassov leur posait-il des questions spécifiques ou ne nommait-il que ces grands thèmes de discussion sans autres consignes ? S'il leur posait des questions, portaient-elles sur la danse, le tourner en rond et le public en général, ou en particulier dans la performance *NOUS* ? L'exercice se faisait-il à l'oral ou par écrit ? En groupe ou seul ? Aucune information n'est donnée sur la méthode[56].

Le projet ici n'est pas de présupposer du contexte dans lequel les réponses des danseurs ont été formulées, ni d'y chercher des significations cachées. En revanche, en lisant leurs mots, il m'a semblé intéressant de les suivre comme des pistes pour penser autrement la danse, le tourner en rond et le public, et des occasions pour questionner les codes et conventions du moment spectaculaire (ou non-spectaculaire), ainsi que ma propre expérience de *NOUS*. Vers quoi leurs mots dirigent-ils l'attention, mon attention ? Qu'est-ce qu'ils amènent à (re)penser ? Je m'attarderai dans la présente section aux mots formulées quant à la notion de « public », et à la relation entre danseurs et public.

Les mots de Matthias Bloess sont féconds :

> Cher Public,
> je vous remercie pour votre participation,
> je suis heureux,
> j'aime votre travail, je suis ému,
> et dans des moments difficiles

[56] Et je n'ai pu obtenir un deuxième entretien avec l'artiste pour obtenir plus d'informations.

> je me sens un peu perdu,
> j'espère que vous me comprenez,
> j'ai énormément de problèmes avec ça
> avec vous, même si vous comprenez ce que je veux dire,
> je vous suis redevable
> (M. Bloess, dans Vlassov, 2015b, p. 79)

Que Matthias Bloess compose une sorte de lettre au public, ou *à* « Public », avec une lettre majuscule, comme on s'adresse à une personne, est déjà étonnant et inspirant. Il s'adresse à lui de façon intimiste, avec vulnérabilité (« je suis ému, et dans des moments difficiles je me sens un peu perdu, j'espère que vous me comprenez »). André Pereira, autre danseur et co-créateur de *NOUS*, communique aussi ses sentiments au public lors de cet exercice : « Je voudrais dire au public que j'ai le trac. Le Public c'est quelqu'un. » (Vlassov, 2015b, p. 77) Le public, pour ce danseur comme pour Matthias Bloess, est quelqu'un, une personne, à qui ils se livrent, avec émotion, fragilité, vulnérabilité. Leurs réponses me sont apparues venir questionner la conception du public comme masse homogène et impersonnelle de gens venant regarder à distance un spectacle. Qui nomme-t-on « le public » ? Comment les artistes, ou diffuseurs, ou autres acteur·rice·s du spectacle, s'adressent à lui ? Où les artistes placent-ils ou positionnent-ils les personnes du public dans les théâtres et autres lieux ?

Remercier le public pour sa « participation », comme le fait Matthias Bloess, est puissant à cet égard. C'est donc que le public ne serait pas que spectateur passif, mais qu'il participerait au spectacle, y prendrait part. Aussi, non seulement Bloess le remercie, mais il lui dit : « j'aime votre travail ». Les rôles s'inversent. Ce n'est pas aux danseurs ou au chorégraphe qu'il est dit « j'aime votre travail », c'est au public. D'ailleurs, toute la lettre me donne l'impression qu'elle aurait pu être adressée par un·e spectateur·rice à un des danseurs pour le remercier de sa participation, lui dire qu'elle ou il a été ému par sa performance. Cette inversion, et ce brouillage, des positions est stimulante à penser, parce qu'elle rejoint précisément ce que Vlassov cherche à créer avec son dispositif scénographique et chorégraphique.

Le dispositif de participation pensé par Vlassov consiste, scénographiquement, à placer les personnes du public à proximité les unes des autres, sur des chaises positionnées en trois îlots circulaires-ovales, sur la scène. Les personnes du public ne sont donc pas en rangées de gradins en face de qui les danseurs s'activeront, et elles n'encerclent pas davantage les danseurs pour en faire le « centre » du regard. Cette mention m'apparait ici d'autant plus importante que la performance était présentée en première dans un chapiteau circulaire, où les gradins sont positionnés tout autour de la scène centrale. Chapiteau – cirque – spectacle de foire – *freaks shows* – humains « anormaux » : un jeu d'associations problématiques aurait pu s'activer à la vue de la performance. Mais plutôt que de placer les performeurs autistes au centre de l'espace (et du regard), et les spectateur·rice·s autour, les chaises destinées au public sont aussi disposées au centre, de sorte que les un·e·s et les autres puissent partager le même espace.

Dans cette configuration, chaque personne du public peut porter son regard sur d'autres spectateur·rice·s, sur leurs gestes, expressions du visage, postures, ou tout autre comportement, et non uniquement sur ceux des performeurs. « Chaque individu devient ainsi l'écran sur lequel se reflète le problème du rapport à soi et à l'autre », écrit Vlassov (2015b, p. 80). Au *voir sans être vu·e*, à distance, est substitué un *voir et être vu·e*, en proximité. Comme l'écrit Rosita Boisseau (2014, 22 janvier), dans sa critique du spectacle :

> Ce dispositif spectaculaire inversé – qui est venu voir qui ? – fait de *Nous*, pièce chorégraphiée par Anatoli Vlassov pour neuf hommes autistes âgés de 27 à 40 ans, une rencontre inhabituelle, inconfortable et belle. *Nous* porte bien son titre. Nous sommes tous dans le même bateau, partageant l'espace, croisant le regard et assumant peu ou prou notre différence. Ici, les émotions des uns et des autres se lisent vite et sans garde-fou. (s. p.)

Au regard à tendance unidirectionnelle et frontale, vers une scène devant, est substitué un regard multidirectionnel, qui peut se poser tant sur les danseurs que sur les autres personnes du public. La localisation des spectateur·rice·s sur la scène, dans l'espace

scénique, les engage ainsi d'emblée dans la performance, les rend vulnérables. Et la captation vidéo le rend bien. Ce qui est filmé, ce qui participe de la performance, et ce qui importe à Vlassov, ce n'est pas uniquement les danseurs sur une scène, mais les (ré)actions des personnes du public, leur regard. Les visages en gros plan des spectateur·rice·s, et non uniquement ceux des danseurs, sont captés par la caméra.



Figure 3.1 Montage d'un performeur de *NOUS* regardant le public en plongée (Vlassov, 2015b, p. 81)

Mais avant de partager le même espace central, sur un même niveau de plancher, « à égalité », selon les mots de Vlassov (2019, s. p.), les personnes du public auront à expérimenter ce que ça fait que d'être observées, d'être elles-mêmes le centre du regard. Cette particularité scénographique du spectacle a été efficacement rendue dans son mémoire par un montage photo (figure 3.1). Vlassov positionne donc, en début de performance, les danseurs sur les gradins autour du public. « Je voulais faire sentir au public, *a minima* au début du spectacle, cet inconfort d'être observé comme un objet de

curiosité », écrit Vlassov (2015b, p. 82). *NOUS* débute par cet encerclement du public par les danseurs cagoulés, potentiellement générateur d'inconfort, qui coïncide aussi avec une montée en tension, voire une agression sonore, et une agitation progressive des danseurs sur leur marche de gradin. « Ça commence par l'agression, les autistes crient comme des malades sur le public, ça fait peur. Le public il arrive, il s'asseoit sur des chaises très serrées, c'est angoissant, et après on vous gueule dessus », me dit Vlassov en entretien (19 juin 2018).

La participation des personnes du public débute donc par ce potentiel inconfort d'être encerclé·e, observé·e et agressé·e par des cris et une intensité sonore[57]. Mais soudain, pour Vlassov, le tout se transforme quand les danseurs descendent vers les personnes du public, à même égalité de plateau, pour circuler à travers elles, et les toucher : « Et après par contre ça se renverse, ça va aller vous toucher, et donc on va aller vers une rencontre qui va transformer cette agression, vers une rencontre », me dit le chorégraphe (entretien, 19 juin 2018). Pour Vlassov, le toucher transforme l'agression. Il écrit à cet égard :

> […] les performeurs descendaient vers le public pour s'y infiltrer et toucher les spectateurs au sens propre. À partir de ce moment, le voyage pouvait débuter – les performeurs et les spectateurs partageaient la même surface du plateau, à égalité. Là encore, peut-on parler d'un rapprochement entre le *TENSER* et le *CARE* qui représentent, à leurs manières, une forme d'égalité ? Dans le *CARE* les relations soignant-soigné se déroulent d'égal à égal. Et dans le spectacle, ne faut-il pas un maximum d'égalité de rapports pour qu'une relation entre le public et les performeurs puisse les transformer les uns et les autres ? […] Ainsi, on peut considérer que les performeurs prenaient soin des spectateurs non pas dans le sens d'une invitation hiérarchique mais d'une proposition égalitaire face à l'expérience future. (Vlassov, 2019, s. p.)

[57] C'est peut-être une intensification du sens de l'ouïe que Vlassov souhaite faire vivre au public avec les notes martelantes répétées de la trame sonore, composée par Erik Minkkinen, bien que cette trame me soit apparue comme envahissante.

« Tenser » est le verbe que Vlassov emploie pour nommer sa démarche artistique. Il renvoie à une dialectique de rencontre, une mise en relation dynamique entre « forces antagonistes » (défendre et provoquer, ou encore éloigner et rapprocher) pour « dé-penser » (Vlassov, 2015a, p. 5), c'est-à-dire penser en contrant la norme dominante « tout en proposant de nouveaux possibles »[58] (Vlassov, 2019, s. p.). Avec sa pratique « tenser », qu'il qualifie de « rebelle et attentionnée », Vlassov dit entretenir des affinités avec les éthiques du *care* puisqu'il vise à « déployer les altérités sensibles » de chacun des danseurs autistes par une attention à leurs particularités et « propose[r] un dispositif qui assoie une nouvelle relation entre les performeurs et le public sur un plan égalitaire » (Vlassov, 2019, s. p.)

Plus spécifiquement, par le toucher, Vlassov désire développer un « prendre soin » égalitaire et placer les danseurs autistes non pas uniquement dans la position de soignés, mais aussi de soignants. Il désire aussi créer une relation tensionnelle entre l'agression du début de performance et le toucher. Toutefois, il évacue peut-être, ce faisant, la possibilité que le toucher puisse être lui-même une agression, ou qu'il puisse être vécu comme une agression, même s'il n'est pas désiré ou pensé comme tel ? Comment les personnes du public ont-elle reçu ce toucher par les danseurs cagoulés – la cagoule pouvant être rapidement associée à une agression armée, une menace ? La cagoule ne contribuait-elle pas à maintenir l'idée de l'agression ? Pourquoi ce choix, et venait-il du chorégraphe ou des danseurs ? Comment ont-elles (les personnes du public) été affectées

[58] Vlassov (2015a) écrit dans son Manifeste Tenser : « TENSER est un vieux verbe français qui signifiait défendre, protéger, préserver, mais aussi provoquer, faire des efforts vers, se hâter en direction de, engager un dialogue... TENSEUR est par ailleurs l'affectation d'un muscle jambier qui agit comme abducteur (éloigne les structures anatomiques), fléchisseur (rapproche les éléments entre eux) et rotateur (fait pivoter les éléments de l'articulation autour de l'axe de celle-ci). En mathématique TENSEUR « désigne un objet très général, dont la valeur s'exprime dans un espace vectoriel et qui ne dépend pas d'un système de coordonnées particulier ». En philosophie TENSEUR est un concept développé par Jean-François Lyotard qui cherche à tendre vers la limite d'une notion ou à la dépasser. » (p. 2) Ses pratiques de création avec les personnes autistes s'inscrivent dans le volet « tenser le conjugué » de sa démarche de création, qui vise à travailler dialectiquement le rapport à l'altérité en créant notamment avec des personnes autistes, des malades d'Huntington, des enfants et chamans.

par ce toucher cagoulé ? Comment y consentaient-elles ? Avaient-elles le choix de ne pas y consentir, de le refuser ? Toucher physiquement une personne, ou une chose, c'est dans le même temps être touché·e par cette personne, ou par cette chose touchée. Il y a réversibilité du toucher, du contact. Mais il n'y a pas nécessairement réciprocité de volonté, de consentement, d'intention, de désir.

De mon côté de l'écran, à distance, j'ai vu le toucher comme un contact, dans les deux sens du terme : un contact de surfaces (paume de la main des danseurs en contact avec les épaules, la tête ou les cuisses d'un·e spectateur·rice) et un contact relationnel. Le toucher de certains danseurs me rappelait par moments la façon dont un parent pose la paume de sa main sur le front de son enfant pour vérifier sa température. Je ressentais ce type de contact et le soin, l'attention, avec lequel il est effectué. Mais l'aurais-je vécu autrement si j'avais été assise, placée, voire prise, dans le cœur de la performance, expérimentant physiquement ce toucher inattendu et non demandé, plutôt que l'expérimentant derrière mon écran, à distance intouchable ? Aussi, à un autre moment de la performance, qui apparaîtra dans une prochaine section de description, un danseur frotte son nez contre celui d'un spectateur. Cette fois, j'ai ressenti le toucher comme le franchissement d'une frontière intime, comme un envahissement, même si le danseur l'effectuait avec, me semblait-il, sourire et bienveillance. Ainsi, bien que Vlassov confère au toucher le pouvoir de renverser l'agression, bien qu'il le désire soignant, attentif, il ne peut présumer de la façon dont il sera reçu par chacune des personnes du public. Aussi, bien qu'il désire développer une approche à la fois « rebelle et attentionnée », sa rébellion par l'agression tend peut-être parfois à prendre le pas sur l'attention, le soin (Vlassov, 2019, s. p.).

Cette expérience du toucher appelle par ailleurs un questionnement du présupposé voulant que les personnes autistes ne touchent pas, ou entrent difficilement en contact avec les autres. Vlassov raconte, en entretien avec la journaliste et critique du *Monde* Rosita Boisseau :

> On dit souvent que les autistes ne se touchent pas, ce n'est pas vrai, dit-il. Ils adorent ça, ils ont besoin de ça. Dans la danse, on est sans arrêt en contact. Il était impossible de ne pas autoriser le toucher. En revanche, il a fallu travailler à le désexualiser. (2014, 22 janvier)

Je me garde ici d'affirmer que « les autistes », donc *toutes* personnes autistes, « adorent » se toucher ou « ont besoin de ça », comme le dit Vlassov. Je ne peux parler pour *les* personnes autistes, ni même pour une seule. Ce que je retiens néanmoins de ce témoignage, c'est que Vlassov, au fil des ateliers, a observé que des personnes autistes se touchaient, et cette observation mettait en doute, en question, la présupposition, ou le cliché, voulant que les personnes autistes ne (se) touchent pas, ou n'aiment pas (se) toucher. Ce qu'il a aussi observé, ou interprété, c'est un caractère sexuel de certains touchers, d'où sa volonté de le désexualiser pour la performance. Or (comment) a-t-il pu y parvenir ? S'il est possible de travailler avec les danseurs la manière de toucher (avec la paume de la main, avec lenteur, avec délicatesse, etc.), comment peut-il agir sur la réception sensorielle du toucher, chez les danseurs comme chez les personnes du public ?

En d'autres mots, si l'agression sonore du début de la performance, par les danseurs situés en surplomb et autour du public, peut générer de l'inconfort chez les spectateur·rice·s, pourquoi le toucher en génèrerait moins, et en quoi instaurerait-il d'emblée un rapport moins hiérarchique, plus égalitaire ? Si le partage du même espace, d'un même plancher, est égalitaire au sens où ni le public, ni les danseurs ne se retrouvent surplombants, encerclants et à distance protégée de l'action, les un·e·s et les autres ne sont pas pour autant dans une égalité de position, ou de pouvoir. D'une part, les danseurs sont debout, en action et des pouvoirs leur ont été donnés par Vlassov, notamment celui de circuler à l'intérieur et autour des îlots du public, et de toucher les personnes du public. Mais cette position génère aussi la vulnérabilité d'être le point de mire – d'autant que les personnes autistes, non neurotypiques, peuvent déjà vivre quotidiennement une stigmatisation ou sur-observation, ce que souligne d'ailleurs Vlassov dans son commentaire à Jérôme Bel. D'autre part, les personnes du public sont assises à proximité

les unes des autres dans des îlots relativement clos, ce qui limite leur pouvoir d'action ou leur liberté de déplacement, rend difficile leur sortie de l'espace central. Mais elles sont peut-être aussi moins exposées, ou relativement plus confortables, du fait qu'elles ne soient pas les principales actrices de la performance, qu'elles ne se compromettent pas dans l'action. Si les un·e·s et les autres sont égalitaires, c'est peut-être alors parce qu'ils sont tou·te·s, sur différents plans, vulnérables. Mais elles et ils ne sont pas vulnérables de la même façon. Leurs rapports de pouvoir sont, sur différents plans, inégalitaires.

Ce que Vlassov souhaite générer, donc, c'est un dispositif « égalitaire » de rencontre. Et pour le chorégraphe, ce dispositif est possible par des mouvements de rapprochement et éloignement, tension et relâchement, ou agression et détente, structure qu'il a repris aussi dans la performance *Organes de l'amour* (2017), une ronde polyphonique pour sept danseur·se·s âgés entre 11 et 76 ans. Dans les premières minutes, les participant·e·s du public sont encerclé·e·s par la ronde des sept danseur·se·s, dont les bras sont extensionnés par de longues manches pour pouvoir contenir l'entièreté des participant·e·s en son centre, pour les nasser – mots qu'il emprunte au vocabulaire policier[59]. Les personnes du public sont très rapprochées les unes des autres. Ensuite la ronde s'ouvre, et les personnes du public, contrairement par contre à celle de *NOUS*, peuvent circuler. Parmi elles, les danseur·se·s, muni·e·s d'un micro-cravate, commencent à tourner sur leur axe en communiquant à voix basse leur vision de l'amour (amour entre deux personnes, amour des roches, etc.) Vlassov me dit encore en entretien :

> Dans *Organes de l'amour* aussi ça encercle, ça enferme, et la référence c'est les flics, et après ça ouvre, après ça communique » (entretien, 19 juin 2018). […] Et la pièce de *NOUS*, elle est montée comme : on est loin avec des masques, on gueule, après on pénètre, on se rapproche, on touche, après on ressort encore, on tourne autour, après on re-re-pénètre […] Et donc voilà, dans *NOUS* et *Organes de*

[59] La référence de l'encerclement est celle des policiers qui « nassent » les manifestant·e·s. Inventée par la police britannique au cours des années 1970, la technique de la « nasse » « consiste à regrouper des manifestants à l'intérieur d'un cordon policier plus ou moins hermétique » (Tremblay, 2019, paragr. 6).

> *l'amour*, il y a ce côté-là où on se rapproche et on s'éloigne de l'autre. Et je prétends à dire que c'est ça qui fait rencontre, qui fait événement, qui fait qu'il se passe quelque chose. (19 juin 2018)

La question de la rencontre, de la participation ou de l'engagement dans la rencontre, selon quelles positions et quel pouvoir de mouvement, est ainsi au cœur de *NOUS*, et génère une multiplicité de questions. Comment créer une rencontre égalitaire ? Quel dispositif mettre en place ? Le danseur Dany Levy-Willard affirme :

> Ce que je veux dire au public c'est que je veux les embarquer dans la danse... agréable... étrange… à expérimenter. C'est quelqu'un que l'on peut emporter avec nous dans la danse. (cité dans Vlassov, 2015b, p. 77)

Si l'inconfort ou l'expérience de la vulnérabilité me semblent des troubles pouvant questionner les positions et catégories établies, comment les travailler de sorte à engendrer une rencontre « agréable… étrange », mais non agressive ? Comment limiter les agressions potentielles, sachant que chacune des personnes du public ne vivra pas la danse et le dispositif nécessairement de la même façon ? Comment « emporter » ou « embarquer dans la danse » le public ? Comment danser *avec* le public ? De qui est formé ce « nous » ? Comment rendre possible un « nous » non contraignant, non exclusif ?

* *
*

[Lancement autour]

Soudain retentit dans la salle un cri « YAH-AAAH ! », et tous les danseurs, qui étaient en déplacements « touchants », s'élancent dans une course autour du public, créant un flou dans l'œil de la caméra qui tente de les suivre.







Les danseurs, tous décagoulés sauf André Pereira, tournent autour du public, et la caméra balaie pour tenter de suivre leur course, sans parvenir à les capter tous à la fois, même en plan d'ensemble. Pendant que l'œil de la caméra capte quelques danseurs, d'autres entrent et sortent du champ. Benjamin Lesieur apparaît ralentir sa course, pour entrer en marche rapide. Dany Levy-Willard gambade. Alexandre Miriel court le dos arqué vers l'arrière. André Pereira marche. Aleksandar Boskovic marche. Matthias Bloess court à un moment les mains l'une dans l'autre au-dessus de sa tête. Olivier Martin marche, et reprend un jogging. Alexandre Miriel passe en marche rapide. Matthias Bloess saute à l'occasion. Une série ascendante de trois notes aiguës est répétée, à laquelle se juxtapose le son des pas des danseurs.

Plan d'ensemble stabilisé : Dany Levy-Willard entre dans le champ de la caméra, quelques autres danseurs courent au loin. Matthias Bloess entre à son tour dans le champ pendant que Dany Levy-Willard en sort. Et Matthias Bloess en sort pendant que Benjamin Lesieur y entre, suivi d'André Pereira, encore cagoulé. Ils en sortent et Thomas Dubois y entre, et en sort, deux autres suivent. Les trois notes ascendantes se répètent continuellement.



Retour au plan-balayage : Dany Levy-Willard et Benjamin Lesieur courent. La caméra

fait voir ensuite André Pereira en train de marcher, et Otto N'yap. L'œil de la caméra suit Dany Levy-Willard, plan épaule, toujours en train de courir, de face, il est maintenant seul dans le plan. En poursuivant sa course il en vient à faire dos à la caméra. Puis entrent dans le champ André Pereira, et Olivier Martin. Dany Levy-Willard disparaît, et apparaissent Matthias Bloess et Benjamin Lesieur. Des bruits de métal frappé forment la bande sonore, et encore d'autres notes répétées. La caméra dézoome vers un plan d'ensemble pendant que les danseurs continuent de courir, et balaie vers la droite : Alexandre Miriel marche, suivi d'Otto N'yap et Aleksandar Boskovic, appuyés épaule à épaule. La captation laisse entendre la conversation des danseurs : « Hey, c'est quoi ça ? ». Alexandre Miriel disparaît du cadre, y entre Dany Levy-Willard, suivi d'Otto N'yap et Aleksandar Boskovic, tandis qu'au loin, marchent ou joggent Benjamin Lesieur, Olivier Martin, André Pereira, Matthias Bloess et Thomas Dubois.

Plan d'ensemble stabilisé : les danseurs continuent de tourner autour du public, entrant et sortant du champ de la caméra. À un moment, furtif, d'une seule seconde, les danseurs apparaîssent tous au même moment dans le champ de la caméra. Changement de plan : balayage du tourner des danseurs. La caméra en suit de nouveau quelques-uns à la fois. Un son semblable au métal martelé émerge dans la trame sonore. Des danseurs continuent de tourner en courant ou en marchant, entrant et sortant du cadrage de la caméra en train de balayer le mouvement. Le volume de la bande sonore diminue progressivement, jusqu'au silence. Le son des pas des danseurs en train de courir et marcher continue d'être capté, et les rires des danseurs s'ajoutent. Des plans d'ensemble et en balayage s'alternent.

Le tourner commence à entrer en nouvelles variations après environ cinq minutes. Benjamin Lesieur court en tenant le bras d'Alexandre Miriel, puis le lâche. Dany Levy-Willard tient celui d'Otto N'yap. Thomas Dubois et André Pereira courent main dans la main pour un petit moment. Otto N'yap tient maintenant le bras d'Aleksandar Boskovic. Certains danseurs tournent en solo. Un danseur s'exclame « Hey pourquoi ? ». Un autre

demande « Est-ce que vous êtes bien ? ». Les danseurs tournent en marchant, entrant et sortant du cadre de la caméra, qui filme leur visage en gros plan. « Il est très bon, le donut ! », dit un autre danseur. « Mais qu'est-ce qu'il est bon, le donut ! » Un bruit entre dans la bande sonore, comme une trille ou un battement grave rapide.

*
* *

3.3 Plier la frontalité par un paysage cyclonique

Nous
nous sommes mis à tracer
nos mains suivant à la trace
ce que nos yeux voyaient
nos yeux
ce que notre regard était capable
de voir
de saisir
de
nous
rapporter
et voilà les trajets de ce gamin au cours d'une journée
de septembre 1967. [figure 3.2]

Il tourne
il tourne soit sur lui-même les mains
dans le dos, l'une tenant l'autre
soit en courant comme si
quelqu'un était au centre de son manège, le tenant au bout d'une longe. […]

lui il tournait sans cesse
sur lui-même
Voilà ce que le langage nous faire dire
Il tourne sur lui-même
mais si ce fameux LUI-même est en fait
absent
vacant
Cet enfant-là

tourne autour de RIEN
sur rien
éperdument
perdu
c'est donc qu'il le chercherait ce lui-même
qu'il se chercherait ?
nous n'avons pas pris cette piste-là
ce gamin-là tournait
ni bien
ni mal […]

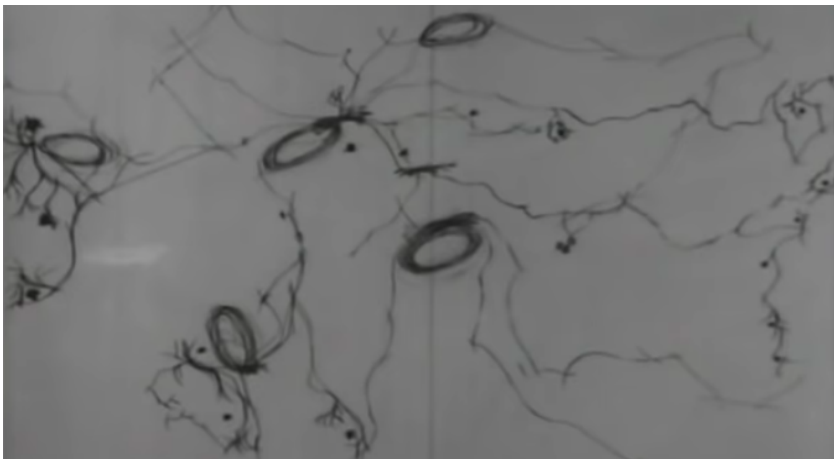


Figure 3.2 Tourner en rond de Janmari[60], septembre 1967
(Deligny et Victor, 1975)

Ce que je me suis dit [...]

c'est NOUS qu'il cherche
et NOUS
nous y étions là
proches
attentifs
étonnés
inquiets
émus […]
(Deligny, 2017, p. 1044-1046)

[60] Les *tourner en rond* de Janmari sont signalés sur cette carte par les tracés circulaires.

En entendant ces mots de Fernand Deligny dans le documentataire *Ce gamin, là* (Deligny et Victor, 1975), Anatoli Vlassov trouve le titre de la performance et sa configuration scénographique : *NOUS* allait « consist[er] à embarquer les spectateurs dans une danse [tournante] en les incluant sur la scène elle-même » (2019, s. p.). Deligny raconte dans ce passage – qui est transcrit dans *Oeuvres* (Deligny, 2017), avec ces espacements typographiques singuliers, suivant le rythme errant de la voix delignienne – le « tourner en rond » de Janmari, personne autiste avec qui il vit. Il raconte aussi dans d'autres écrits avoir observé, et tracé, la récurrence de ce tourner chez plusieurs enfants autistes avec qui il vit, dans le milieu des Cévennes, au sein d'un réseau non institutionnel qu'il a fondé en 1968[61] (Deligny, 2017). Mais plutôt que de supposer ce tourner comme un repli sur « soi-même[62] », une non-communication, un enfermement de la personne dans une recherche

[61] Il y meurt en 1996.

[62] « Autisme » est un terme emprunté de l'allemand *autismus*, créé en 1911 par le psychiatre suisse E. Bleuler, construit d'un dérivé grec signifiant « soi-même » (CNRTL, 2012, autisme). Plusieurs approches, que je ne suivrai pas dans ce chapitre et qui seront ici et là implicitement critiquées, ont associé l'autisme à un enfermement et à des troubles de la communication. Le DSM-5 (Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders, révisé pour la cinquième fois en 2013) associe le « trouble du spectre de l'autisme » (TSA) à des « déficits persistants dans la communication et les interactions sociales » (notamment des déficits dans la conversation et le partage d'émotions, des anomalies dans le contact visuel et le langage corporel des difficultés à adapter son comportement selon les contextes, à partager des jeux imaginatifs ou à se faire des amis) ainsi qu'à des « modes restreints, répétitifs de comportements, d'intérêts ou d'activités » (par exemple présence de mouvements stéréotypés ou de gestes moteurs répétitifs, écholalie, utilisation de phrases idiosyncrasiques (hors contexte), adhésion inflexible à des routines, rituels verbaux et non verbaux, modèles de pensée rigides, intérêts très restreints et limités, hyper- ou hypo-réactivité aux stimuli sensoriels ou intérêts inhabituels dans les aspects sensoriels de l'environnement) (DSM-V, 2013, cité dans Labbé, 2019, s. p.). Selon le DSM-V, l'autisme peut varier selon trois « niveaux de sévérité » (requérant « un soutien », un « soutien important » ou un « soutien très important. Dans l'Encyclopedia Universalis, le psychanalyste Jacques Hochmann, spécialisé dans le domaine de l'enfance et de l'autisme, avance entre autres éléments descriptifs les suivants : le langage de l'enfant autiste peut être « englué » dans des phrases répétitives et « envahi » par des « gestes parasites » répétitifs (les stéréotypies) ; « l'autiste s'enferme », et en raison de son « besoin d'immuabilité », son mode de fonctionnement « impose autour de lui des rituels d'une grande rigidité et contraint ses interlocuteurs à surveiller continuellement leur manière d'être, à suivre les mêmes trajets, par exemple pour aller à l'école » (Hochmann, s.d., paragr. 1-4). Ainsi l'autisme, dans le langage diagnostic ou clinique d'Hochmann, est associé à des compétences comportementales, communicationnelles et sociales déficitaires et à un enfermement sur soi. La formulation d'Hochmann est d'ailleurs saisissante : « l'autisme *s'*enferme » (Hochmann, s.d., paragr. 4). Aussi les expressions « englué », « parasites », « restreints », « impose autour de lui » et « contraint ses interlocuteurs » portent un regard dévalorisant sur le mode expérientiel de ces personnes par rapport au mode normatif dominant. C'est au contraire la perception autistique comme mode mineur pouvant

d'elle-même – ce qui était l'interprétation de plusieurs psychanalystes, psychiatres et cliniciens de son époque, qui tend à demeurer encore aujourd'hui – Deligny inscrit ce geste dans un milieu de vie partagé.

Quand il écrit « C'est NOUS qu'il cherche », cela ne signifie pas, si je suis sa pensée, que Janmari communique nécessairement, via le tourner, une adresse ou une demande aux accompagnant·e·s, appelé·e·s « présences proches » par Deligny (2008, p. 214). Ce tourner est plutôt un geste qui montre une interaction avec son milieu, dont les accompagnant·e·s – qui forme le « NOUS » dans les mots de Deligny – font partie. Aussi les gestes, déplacements et « lignes d'erre[63] » des personnes autistes sont rendus visibles par leur mise sur cartes (leur cartographie), réalisée par les accompagnant·e·s dans les aires de séjour. Et alors sur ces cartes tracées, ce n'est pas l'absence de ces personnes à elles-mêmes qui apparaît, mais leur acte de présence dans un milieu de vie partagé, avec les « présences proches ». Pour Bertrand Ogilvie, la cartographie delignienne montre la « présence forte », « territorialisée » de ces personnes (2008, p. 244). Comme il l'écrit ailleurs aussi : « Ainsi, comme par une sorte d'invite ou de provocation chorégraphique, s'entremêlent peu à peu ces pistes et ces trajets, ces errances et ces parcours, jusqu'à ce que, en des points imprévisibles, des danses communes apparaissent […] » (2013, quatrième de couverture).

Le geste du tourner en rond est aussi exploré par Vlassov comme une possibilité d'expérience commune, et une manière de transformer le dispositif scénique classique. J'ai cité plus tôt le chorégraphe affirmant qu'il souhaitait créer avec les personnes autistes

---

questionner les catégories neurotypiques dominantes qui est explorée ici avec la création *NOUS*.

[63] L'expression « lignes d'erre », créée par Deligny, renvoie aux « déplacements et gestes des enfants, ainsi [qu'à] leur transcription », écrit Sandra Alvarez de Toledo (2013, p. 10) dans le glossaire du livre *Cartes et lignes d'erre*. Alvarez de Toledo spécifie aussi : « *Erre* se distingue d'errance (avec la coloration romantique que lui ont donnée les courants surréaliste et situationniste) et consonne avec *aire* » (p. 10).

« sans les obliger à se plier aux codes extérieurs », aux normes neurotypiques qui leur sont répétées (Vlassov, 2019, s. p.). Ce que Vlassov cherche à « plier » dans *NOUS*, c'est plutôt la frontalité, la configuration spatiale normative, conventionnelle (unidirectionnelle). Il me dit en entretien :

> C'est sûrement mon côté post-soviétique, où je serai méfiant quand beaucoup de gens vont regarder dans le même endroit. C'est pour ça d'ailleurs [que] je travaille aussi la ronde comme un dispositif qui plie la frontalité de la scène, vous voyez. La frontalité de la scène, elle oblige de regarder dans un seul sens, comme un cinéma, ou en spectacle. […] Ce sont des choses desquelles je peux me méfier un peu, comme l'individu qui est un peu méfiant du collectif. (19 juin 2018)

Travailler la ronde, ou le geste de tourner, c'est donc pour lui une façon de questionner l'unidirectionnalité ou la frontalité comme mode totalisant du regard. On peut comprendre le verbe « plier » ici dans son sens concret, pratique, physique, spatial, de rapprocher deux extrémités, éléments, parties, ici les danseurs et le public, et l'espace de la scène pour l'action et celui des chaises pour le regard, espaces qui sont maintenus séparés dans les configurations théâtrales classiques, à l'italienne. Les participant·e·s du public font partie dans *NOUS* du « milieu » de la performance – au double sens de centre et d'environnement (espace) scénique.

Ce que ce dispositif scénographique, formé d'îlots circulaires de chaises posées dans l'espace central scénique, *fait*, c'est d'offrir d'autres points de vue aux spectateur·rice·s que celui frontal, et de rapprocher physiquement les danseurs et spectateur·rice·s. Ce que le tourner des danseurs autour de ces îlots *fait* aussi, c'est d'offrir une vue en mouvement tout autour du public. Ainsi, plutôt que de proposer une vue frontale et à distance perspectiviste d'un paysage scénique, comme le fait notamment Jérôme Bel avec son *Disabled Theater*, et comme Vlassov l'a lui-même fait avec la pièce *TOUS*, embryon de *NOUS*, il offre dans la partie tournante de la performance une vue *surround* et immersive, qu'il qualifie de « paysage giratoire » (Vlassov, 2015b, p. 82). Ce qui est « giratoire », c'est non seulement la vue des danseurs, mais leurs voix qui circulent, et l'air de la salle

déplacé par le tourner. Le public se trouve au centre de ce mouvement, « œil du cyclone », autre expression employée par Vlassov (2015b, p. 84) Le « paysage giratoire » comme cyclone, perturbation atmosphérique mobile autour d'un centre, rompt avec l'illusion de stabilité du paysage.

Pour les participant·e·s du public, voir les danseurs de *NOUS*, c'est aussi potentiellement faire l'expérience d'un regard toujours en formation et en co-mouvement avec le paysage qui tourne autour d'elles et eux. C'est faire l'expérience d'une vision jamais stabilisée ou dirigée vers un point unique, d'une vision toujours troublée, perturbée. Leur expérience est donc aussi celle de l'impossibilité d'une vue d'ensemble. Ce qu'elles et ils voient, c'est le passage d'un danseur ou de quelques danseurs à l'endroit où elles et ils sont en train de regarder, tandis que simultanément d'autres danseurs sont hors champ visuel. Leur point de vue est toujours partiel. La scénographie en trois îlots de chaises disposées circulairement crée aussi d'emblée une pluralité de points de vue, c'est-à-dire plusieurs faces (devants) de l'action et plusieurs dos (derrières). Ce qui passe à un moment devant les yeux d'une personne du public fait simultanément dos à une autre personne du public. Les frontalités sont ainsi multiples et toujours en mouvement. Et se retourner pour regarder passer un danseur derrière son dos, c'est expérimenter une scène où le derrière devient le devant de l'action.

D'autres artistes, au cours des entretiens, ont aussi évoqué la perturbation de la frontalité scénique par le tourner (voir liste no 2). Dans *Le projet qui tourne*, Marie Claire Forté cherche à expérimenter une manière pour les danseur·se·s d'être sur scène autrement que sur le mode de la frontalité, et pour le public d'expérimenter autre chose que la vue d'un devant, d'un visage. Comment « défaire la frontalité » scénique ? Tourner a été une des réponses trouvées par Forté et les trois autres danseur·se·s (Adam Kinner, Jody Hegel et Catherine Lalonde), combinée à une autre réponse : configurer l'espace du public en « L », de sorte qu'il y ait deux « devant » (deux publics) et deux « derrière » de scène pour les danseur·se·s. Est ainsi expérimentée une manière de danser qui ne consisterait

pas à montrer le devant de son corps, son visage, à un public positionné frontalement. La disposition du public en « L » implique qu'être devant, de dos ou de profil à un public, c'est simultanément laisser voir une autre partie de son corps à l'autre public, placé perpendiculairement, et qu'il faut tourner pour que chacun des publics voit « toutes les faces » du corps. Ce qui importe, c'est d'amener le public à expérimenter un devant « troublé », tournant, changeant :

> […] en "L", il n'y a pas de... peu importe où tu fais face, il n'y a pas un devant et un derrière, il y a deux devants, et deux derrières. Ça fait que par la configuration du public, on a démultiplié les... on n'a pas démul... on a troublé le devant. (M. C. Forté, entretien, 15 mai 2018)

Le tourner et le dispositif en « L » sont ainsi des réponses à la préoccupation de Forté de créer une rencontre non frontale, et non « stationnaire », qui offre un « déverrouillage du focus » aux spectateur·rice·s, pour reprendre ses termes (15 mai 2018). Cette idée d'un déverrouillage du focus est par ailleurs intéressante du point de vue de la captation vidéo, puisque Forté a choisi de créer un dyptique vidéo, où l'image est divisée en deux (gauche, droite), chaque côté montrant un soir différent de performance, et donc les variations de la danse entre les deux soirs, et les différents publics. Le dyptique m'apparaît ainsi montrer le caractère changeant d'une performance, ainsi que la partialité et l'artificialité du point de vue de la caméra – le positionnement de la caméra, me précise Forté, ne correspond à aucun des points de vue possibles pour une personne du public, à aucun siège.

Dans *Reel to Real* (version en travail), Rachel Harris et Elinor Fueter tournent avec des cerceaux autour de leur tronc ou créent des architectures de cerceaux. Les personnes du public sont invitées à circuler dans la salle pour expérimenter plusieurs points de vue et à porter attention à ce que le tourner des cerceaux crée comme « architectures énergétiques », dit le chorégraphe Benoît Lachambre (entretien, 11 juillet 2018). Elles peuvent voir le tourner à proximité, de loin, assises, debout ou encore d'en bas lorsque les

danseuses performent sur une plateforme surélevée. Aucun siège n'est placé, déterminé, et les plateformes – ou autres points dans l'espace où elles dansent – offrent un espace tout autour pour les spectateur·rice·s, pour qu'elles et ils puissent se déplacer, et déplacer leur vision. Ce qui est créé, ce n'est pas une configuration circulaire pour le public comme dans *NOUS*, mais un dispositif qui permet de s'approcher des danseuses, de circuler autour d'elles, de créer un « avec » et un « autour » de proximité, et d'expérimenter les sensorialités générées par le mouvement des cerceaux. Au mode frontal propre au théâtre à l'italienne, qu'il associe à des « hiérarchies hyper codées », Lachambre travaille donc le tourner et le circulaire comme « autre façon de sentir la proximité des gens, d'être en relation avec les gens » et aussi une autre façon de penser les corps dans l'espace (entretien, 11 juillet 2018). « Pour moi, faire circuler les spectateurs, c'est les dynamiser. […] c'est la condition du corps du spectateur dans l'espace […] pouvoir choisir ses approches pour observer, de différents points de vue » (11 juillet 2018). J'ai assisté à cette version en travail de *Reel to Real*, j'ai circulé autour des danseuses, je me suis assise près d'elles, j'ai regardé le mouvement des cerceaux de loin, et de plus près, j'ai expérimenté cette liberté du corps dans l'espace, et le plaisir de voir les danseuses rire en tournant avec les cerceaux.

Pour revenir à *NOUS*, si Vlassov vise à troubler la frontalité, comme le font aussi à leur façon Marie Claire Forté et Benoît Lachambre, ce qu'il vise peut-être surtout, c'est de troubler les regards ou points de vue des spectateur·rice·s sur les personnes autistes, ou sur l'autisme. Offrir au public l'expérience d'une vue pluricentrée et tournante, potentiellement étourdissante, pendant 21 minutes, est un mode, une méthode, qui peut contrer un regard frontal, distant, protégé, stable, objectivant, stigmatisant, catégorisant ou hiérarchisant. « Et nous, nous sommes là, l'oeil du cyclone. Ce vortex, a-t-il déplacé nos regards ? », écrit Vlassov (2015b, p. 84)

Vlassov souhaite donc « déplacer » les regards des personnes du public, non seulement physiquement, spatialement, en déplaçant les chaises du public au cœur de la scène dans

une configuration circulaire non frontale, mais aussi le regard ou la vision sur l'autisme, sur les personnes autistes. Il écrit que ce dont il est question dans *NOUS*, ce n'est pas du « repli », ou « de l'enfermement [sur elles-mêmes] présupposé des personnes autistes mais plutôt de l'imperméabilité sociale ou de l'incapacité de personnes "normales" d'accéder à d'autres points de vue » (Vlassov, 2015b, p. 72). Pour Vlassov, il s'agit donc de « changer notre point de vue depuis l'intérieur de la posture dominante » – à même l'institution (du spectacle vivant) – et de « contrer la norme dominante, que cela soit dans le domaine du spectacle vivant ou de celui du soin, tout en proposant de nouveaux possibles », (2019, s. p.). Mais dans le même temps, cette association du « Nous » (« notre » point de vue, « nos » regards) aux personnes neurotypiques, au mode expérientiel dominant, me semble reconduire les catégories normatives du « Nous » et du « Eux » (ou « Ils »). S'il y a un « Nous », n'est-ce pas présupposer qu'il y a aussi un « Eux » ? Si le partage de l'espace scénique m'apparaît brouiller cette frontière, elle me semble réapparraître à l'occasion dans les mots de Vlassov, comme elle apparaît aussi dans les mots de Deligny. Comment donc composer un « Nous » commun, constitué à la fois des personnes autistes et non autistes ?

« Ce vortex, a-t-il déplacé nos regards ? », demande Vlassov (2015b, p. 84). Peut-être que cette performance-rencontre a transformé le regard, ou le point de vue, sur l'autisme de certaines personnes du public, peut-être qu'elle a accentué les stéréotypes sur l'autisme chez d'autres. Peut-être qu'elle a laissé encore d'autres personnes indifférentes. De mon côté de l'écran, mon attention a été déplacée vers l'ouverture qu'offre la danse aux possibles corporels et gestuels, et dans la foulée vers le flou, ou le trouble, que cette ouverture des possibles fait aux catégories normatives. Tourner longtemps, lancer des questions éparses, courir, se déplacer latéralement en tapotant ses cuisses, laisser voir des gestes furtifs récurrents et encore d'autres actions qui apparaîtront dans les prochaines sections descriptives, ce sont des possibilités que la danse *peut* ouvrir, possibilités atypiques parce qu'hors mouvements fonctionnels, habituels ou normés du quotidien. Toute danse peut être prise dans ses propres habitudes ou conventions, mais elle peut

aussi permettre l'exploration de possibles en mouvement, et alors troubler les catégories du normal et de l'anormal.

Quand au dispositif scénique atypique de Vlassov, ce qui m'est apparu percutant avec les points de vue de caméra, ceux qui m'ont fait voir et décrire la performance, c'est qu'ils reconduisaient la vue distante, frontale et épargnée. Les caméras sont extérieures à l'espace central. Leur point de vue ne rend pas la proximité et le déplacement du regard qu'expérimentent les spectateur·rice·s. J'aurais aimé expérimenter une vue du centre, de l'œil du cyclone, du cœur. Une caméra n'aurait-elle pas pu être positionnée dans le cercle central, avec les participant·e·s du public ? Quel point de vue trahit la caméra ? Celui d'un témoin distant ? Celui d'une vue d'ensemble ? Néanmoins, la course des danseurs parvient à brouiller l'œil de la caméra, à perturber la stabilité de l'image, de la « capture », de la « prise » de vue. Aussi, l'alternance entre plans d'ensemble et plans en balayage, entre passage des danseurs devant la caméra (passant de champ à hors champ, à champ à hors champ) et balayage par la caméra de certains danseurs en train de tourner, déstabilise ma vue. Les danseurs n'apparaissent que très rarement tous ensemble dans le champ, et lorsque c'est le cas, ce moment ne dure que de brèves secondes. Le point de vue de la caméra, tout comme le mien et celui des personnes du public au cœur de l'espace, est toujours fragmenté et éphémère.

Ce pouvoir de perturbation du regard par le tourner me semble par contre aussi à tendance envahissante, hypnotisante ou paralysante par moments, tendance à laquelle contribue l'intensité de la trame sonore, de ses notes martelantes. Je me sens parfois happée, prise par la musique et ce que je vois. Et je me questionne : le pouvoir conféré à la trame sonore est-il trop puissant ? La musique capture-t-elle l'expérience du tourner ? Me serais-je d'autant plus sentie envahie dans le cœur du cyclone, encerclée par la danse tournante ?

Je terminerai ici avec les mots du danseur Matthias Bloess rapportés par Vlassov, mots qui ont résonné avec puissance quand je les ai lus :

> Le public regarde le spectacle, il prend des photos, de nous tous mais ce que je comprends pas surtout, c'est à quoi cela sert qu'il prenne des photos car... après on a l'impression d'être tous aveugles... j'aimerais avoir des garanties au sujet du *flash*. (cité dans Vlassov, 2015b, p. 77)

Je ne sais pas si ces mots renvoient à une expérience vécue ou imaginée par ce danseur, par rapport au public de *NOUS* ou à autre public, mais en les lisant, j'ai pensé que si un·e spectateur·rice avait pris des photos de la danse tournante de *NOUS*, elles auraient été floues, comme l'était souvent le focus de la caméra vidéo. J'ai pensé que la danse se laisserait difficilement « prendre », capturer. J'ai pensé aussi que la ou le spectateur·rice à l'appareil photo, situé·e dans l'œil du cyclone, aurait du mal à les prendre « tous » (les danseurs) en photo, tant leur tourner offrait une vue toujours partielle. Et j'ai pensé qu'une des « garanties » à assurer, ou la responsabilité à assumer, dans la création d'une performance était peut-être d'offrir un dispositif potentiellement générateur de troubles, mais non brutalement aveuglant, paralysant ou imposant, un dispositif qui consisterait à « prendre soin » des participant·e·s et de l'espace qu'elles et ils partageront. Ce dispositif pourrait offrir une pluralité de points de vue, une liberté de regard, mais aussi la liberté du corps dans l'espace et une attention aux autres sens que celui de la vue, notamment ceux du toucher et de l'ouïe.

* *
*

[Agrégat et satellites]

Les danseurs forment maintenant un agrégat. Une note grave et sourde est répétée en battement. Un danseur répète aussi quelques mêmes mots, qui me sont inaudibles. En noyau, ils marchent mains posés sur les épaules d'un autre, ou touchant le bras d'un

autre, ou prenant la main d'un danseur. Plan d'ensemble du peloton marchant autour du public, et de nouveau balayage de la caméra. Aleksandar Boskovic fait le geste du pouce en l'air (*thumb's up*) en direction d'une personne ou d'une chose en périphérie, hors champ de la caméra, et hors espace du public. André Pereira cesse de toucher le peloton. Il marche tout près derrière lui. Des effets techniques font légèrement osciller le son répété.

Otto N'yap se détache du peloton, qui continue de tourner. Il ouvre la bouche grand, puis fait trembler son corps, en levant et rebaissant les bras. Il marche à contre-sens du peloton, qu'il croise. La bande sonore se transforme, d'autres sons se juxtaposent. L'intensité demeure. Otto N'yap continue de faire trembler son corps, et croise de nouveau le peloton, à contre-sens. Moins de deux minutes plus tard, Thomas Dubois se retire aussi du groupe de danseurs en marche. Il court en sens inverse du groupe, le dos courbé vers l'avant, torse à 90 degrés des jambes, visage vers le sol.



Otto N'yap se rend au pied de micro, posé juste à l'extérieur du grand cercle de chaises. Il fait des mouvements spasmodiques, puis il descend vers le sol. Le peloton continue sa marche en sens horaire, et Thomas Dubois sa course anti-horaire. Aleksandar Boskovic, dans le peloton, fait de nouveau le geste du pouce en l'air (*thumb's up*) en direction d'une

personne ou d'une chose en périphérie, hors champ de la caméra, et hors espace du public. Thomas Dubois continue de jogger en sens inverse, se rend près du pied de micro, et tourne autour. Le peloton passe derrière lui, et changement de plan : l'œil de la caméra suit le peloton. Aleksandar Boskovic mord son doigt. Un troisième danseur, Dany Levy-Willard, sort du groupe. Plan d'ensemble : Thomas Dubois continue de tourner autour du pied de micro, puis descend au sol, alors que le peloton arrive dans sa marche près du micro. Dany Levy-Willard marche très lentement, sens anti-horaire du peloton, fait des tours et demi-tours en allongeant ses bras devant lui. Des notes aiguës sont juxtaposées et soutenues, maintenues en point d'orgue. Le peloton croise Levy-Willard dans son tourner. Plan du peloton en train de tourner, danseurs collés les uns près des autres, les bras enchevêtrés. Les personnes du public regardent dans des directions multiples.



Plan sur Dany Levy-Willard, bras allongés devant lui, les yeux parfois fermés. Les spectatrices, qui lui font dos, tournent le regard pour le regarder. Matthias Bloess passe près de lui en courant. Changement de plan : Matthias Bloess court quelques mètres en sens horaire, s'arrête, court à reculons en sens anti-horaire, s'arrête, court à reculons, sens horaire, et répète la séquence. Plusieurs notes aiguës, rapides, dissonantes constituent la bande sonore, juxtaposées au son des pas de Bloess. La caméra suit les déplacements de Matthias Bloess, et apparaît dans le cadre Dany Levy-Willard, en train de s'étendre au sol

près du pied de micro. Cinq danseurs (Aleksandar Boskovic, André Pereira, Alexandre Miriel, Olivier Martin et Benjamin Lesieur) continuent de former un noyau, tournent sur place près du micro, sens horaire, visages rapprochés, mains des uns sur les épaules des autres, pendant que Matthias Bloess poursuit sa séquence. Plan rapproché sur le peloton en train de tourner. Retour sur l'action de Matthias Bloess, et plan sur le petit groupe de nouveau, vu de loin.

Benjamin Lesieur se retire du noyau, fait trois tours autour du public, vitesse jogging, pas sautillant, sens anti-horaire. Le peloton a disparu. Benjamin Lesieur entre dans le grand cercle de spectateur·rice·s, sautille d'un îlot à l'autre, en sort, continue de sautiller, d'un côté et de l'autre du micro, quelques fois. Les mêmes notes répétées, étourdissantes, forment la trame sonore. Benjamin Lesieur commence à tourner sur lui-même, pendant une minute, les bras parallèles au sol, en augmentant la vitesse, en la diminuant. Des spectateur·rice·s tournent la tête pour le voir. Gros plan sur son visage tournant, puis plan moyen (Benjamin au loin, des spectateur·rice·s entre la caméra et lui). Les notes répétées s'arrêtent. Pendant un court moment des rires sont audibles. Benjamin Lesieur augmente de nouveau sa vitesse de rotation, et descend rapidement (ou chute) au sol.

Plan d'ensemble. Arrêt pendant quelques secondes de l'action scénique. La répétition sonore martelante cesse. Une courte ligne mélodique, de quelques notes, plus discrète et étouffée, entre en fond sonore. Matthias Bloess, qui s'était couché près du pied de micro, se lève et s'avance pour parler.

*
* *

3.4 Courir, marcher, tourner en manège volant

Les mots des danseurs, récoltés par Anatoli Vlassov, m'ont (r)appelée à penser la danse dans une perspective pragmatique. Pour plusieurs d'entre eux, la danse, c'est un ensemble d'actions :

> Benjamin Lesieur :
> La danse c'est courir, marcher, marcher lentement, courir, tourner et s'arrêter ! La danse nous permet de tourner sur place, d'avoir le vertige, de ne pas avoir le tournis !
>
> Otto N'yap :
> La danse : s'agiter, faire bouger les mouvements !
>
> Thomas Dubois :
> La danse c'est quoi, c'est faire des mouvements, c'est de courir, de marcher, c'est d'avoir le vertige, de poser des questions au public.
>
> Matthias Bloess :
> La danse nous permet de tourner autour des autres, de faire bouger notre corps sur lui-même.
>
> (Vlassov, 2015b, p. 75)

L'infinitif du verbe situe la danse directement dans l'action (courir, marcher, tourner, s'arrêter, s'agiter, poser des questions, faire bouger). Et par ces actions, les danseurs décrivent concrètement la danse qu'ils expérimentent avec *NOUS*, collectivement ou individuellement. Je trouve dans leurs mots une occasion de porter attention non pas à ce qu'est *la* danse ou tourner en rond, *en général*, mais *en particulier*, aux actions qui font telle danse, ici celle de *NOUS*, ailleurs celle de Lora Juodkaite, ou de Daniel Linehan, ou d'Alessandro Sciarroni, ou de Nacera et Dalila Belaza, ou d'Hanna Sybille Müller et Kelly Keenan, ou d'autres artistes que j'ai rencontré·e·s (voir liste no 2). Les réponses des danseurs de *NOUS* ont agi dans ma recherche comme un rappel à ne pas chercher des significations communes d'une danse qui consisterait à tourner en rond, mais de rester au

plus près des actions, concrètes, et des réponses ou expériences singulières.

En affirmant que « [l]a danse c'est courir, marcher, marcher lentement, courir, tourner et s'arrêter ! » et que « [l]a danse nous permet de tourner sur place, d'avoir le vertige, de ne pas avoir le tournis ! », Benjamin Lesieur raconte sa propre danse dans *NOUS*, celle que j'ai observée aussi chez lui : il court autour du public, ralentit le pas à certains moments, court de nouveau, et tourne sur place, d'abord en noyau avec quatre autres danseurs, et puis seul autour de son axe, en augmentant sa vitesse de rotation, jusqu'à l'arrêt du tourner pour rejoindre le sol (cité dans Vlassov, 2015b, p. 75).

Par ailleurs, à la description pragmatique de sa danse se joint sa vision du « tourner en rond », qui est davantage imaginative, spéculative ou métaphorique : « C'est pour moi de tourner en manège, volant, de voir Paris de tout en haut, pour moi, c'est facile de voir la vue », affirme Lesieur (p. 77). Pour Thomas Dubois, tourner en rond, « [c]'est comme la fête foraine ! » (p. 75) Et pour Alexandre Miriel, autre danseur de *NOUS*, tourner rappelle le mouvement de la Terre autour du Soleil, de la fusée autour du soleil, et celui de la fleur de tournesol (p. 77). D'autres danseur·se·s rencontré·e·s m'ont aussi parlé de leur expérience du tourner en évoquant tant ce qui se produit pragmatiquement dans la performance et dans leur corps (les effets ressentis) que l'activité de l'imagination qui s'enclenche. Je souhaite ici les évoquer, pour honorer la singularité des expériences du tourner qui m'ont été racontées.

Alessandro Sciarroni, qui a expérimenté le tourner en solo, dit faire l'expérience d'un état agréable, méditatif qui consiste à vivre l'évenement du tourner en un point dans l'espace, sans anticiper le futur ni penser au passé, en accordant ses mouvements aux signaux de la musique : « I also don't practice meditation, but what I like of meditation is the idea of just staying in a place, without anticipating the future, without thinking about the past. So it's a very specific kind of state of mind » (A. Sciarroni, entretien, 18 juillet 2018). Et tout en expérimentant cet état de présence, où son corps se charge en énergie, la

répétition lui permet de vivre un « périple » (*journey*) :

> And in the spinning it is important to last in time because it's a journey. So especially in my solo, what happens is that after a while that I spin, I get into a very specific state. Well of course, from one side, I have to stay conscious because I have to remember all movement, and all the cues, that I have from the music, and all the positions of the arms that I do. But at the same time, the repetition allows me to have a mental journey. Every time is different. I start thinking about memories, I start thinking about the people that are in the room with me, and I start leaving these memories, and try to share it with the audience […] And as I told you I didn't want to start the spiritual meaning of the turning... maybe... in soufi dance... or in other cultural environments. But I can really feel from inside that in a way, the energy that I am producing it's really going outside of my body, from the lower part and it's going about... so it's very interesting because for me it's an experience of charging my body with energy and also about releasing this energy, these histories, these stories. So it is really pleasurable and enjoyable for me this practice. […] It's a journey where you just start spinning, and you start seeing again very clearly at the end of the performance when you stop. So, you really have to work your imagination […] (A. Sciarroni, entretien, 18 juillet 2018)

Sciarroni insiste en entretien sur l'importance de s'engager librement dans une pratique qui génère du plaisir[64]. C'est ce que le tourner lui procure. Le tourner est pour lui une aventure « plaisante et agréable » (*pleasurable and enjoyable*), du corps et de l'imagination.

Lora Juodkaite, dans son solo de la pièce *Tordre*, pensée par Rachid Ouramdane (2014), raconte aussi, tout en tournant, en quoi cette pratique est un « voyage » agréable pour elle. Elle évoque le calme, l'intensification de ses sens, sa sortie en quelque sorte du

[64] D'autres, par contre, peuvent expérimenter sa technique du tourner plutôt péniblement – c'est ce que certain·e·s danseur·se·s de ballet lui ont communiqué. Sciarroni a enseigné sa technique à des danseur·se·s de l'Opéra de Lyon et du Balleto di Roma. Les danseur·se·s de ballet ayant été formé·e·s à tourner en dirigeant le regard vers un point, tourner sans pointer le regard, sans focus, comme le fait Sciarroni, était pour certain·e·s pénible (*painful*). D'ailleurs, Sciarroni, qui devait former un groupe de 15 danseur·se·s de ballet, dit ne pas avoir sélectionné lui-même les danseur·se·s. Il a plutôt donné le libre choix aux danseur·se·s de participer ou non à la création, afin de ne pas imposer une expérience qui pouvait s'avérer désagéable pour certain·e·s. Pour Sciarroni, il importe de travailler dans un climat agréable (entretien, 18 juillet 2018).

monde réel (*I leave a bit the real world*). Elle rappelle des souvenirs d'enfance où elle tournait pour « voyager » (*to travel*) avec sa sœur :

> Actually I just started turning and it made me very calm. Je sais que vous êtes là et je suis contente que vous soyiez là. I see that room. It's turning around me, it's very nice. [son souffle est audible dans son micro-cravate] You know I spin like that every day. Yeah every day, since my childhood. [Souffle calme] I do that because… everything becomes better when I spin. [Souffle] I don't need to hide myself anymore when I spin. It is not forbidden anymore. It is not a problem. I was a child [souffle] the first time someone surprised me spinning and I felt so ashamed [souffle]. It's just something I like to do. Just something that… that make me alive. When I spin, I leave a bit the real world. But tonight I will try to go not too far [souffle]. I see my shadow on the floor and I am stepping on myself. Yeah I just want to spin and… I just want to go and I want to go with you. [Souffle] Otherwise I would go alone anyway [souffle]. Everything around becomes like bad painting. [Rire] Just… you this this water, just there ? [Rire] Let's increase the speed now ! [Rire] Let's just run ! Let's just run ! [Rires] And jump to this water ! [Rires] Do you see this roof ? Actually, it's… Do you see this brightness ? […]
>
> I don't feel my finger tips. The blood is coming to my hand and… I don't feel them anymore. Actually… are you here ? Yeah I just…touched my fingers and it brougt me back to the theatre, from the travel. Je suis ici. Et vous êtes là aussi. [Elle s'arrête et regarde le public] I am searching a silent place. The view is… changing, distorted. It's like when I spin… and watch around. [Souffle, rire] You know ? It's like when you are in the train. And watch from the window. You remember ? Everything… everything… slides in front of your eyes. Everything stays behind. It's total silence, isn't it ? (L. Juodkaite, paroles prononcées en spectacle au festival DANSEM de Marseille, 9 décembre 2014).

Lora donne accès au public à l'intimité de ses sensations, de ses pensées, ses souvenirs, son imaginaire quand elle tourne. Son sentiment d'être vivante (*alive*), la sensation du sang dans ses doigts et la transformation de sa vision résonnent également avec l'expérience de Daniel Linehan. Ce danseur décrit comme suit ce qu'il expérimente dans sa danse performative intitulée *Not About Everything* (2007), consistant à tourner sur lui-même rapidement pendant une trentaine de minutes en récitant un texte :

> […] my eyes become very blurry, and I can't see anything [rire]... so... I kind of shut myself of from the outside. But at the same time, like all the blood is rushing

> to my fingers, everything is actually rushing to the edges, and also I'm speaking, and so... there is the feeling of coming in, but there is also a feeling of shooting out, and also with the text, my voice is shooting out. (D. Linehan, entretien, 25 juillet 2018)

Dans ce tourner, Linehan expérimente une autre vue (*very blurry*) qui floute ce qu'il voit. Il sent qu'il se coupe de l'environnement extérieur, mais en même temps, il sent sa voix être projetée, générant une expérience simultanée de *coming in* et de *shooting out*. L'expérimentation de ces sensations le font sentir « présent » dans l'événement du tourner : « it feels very present[65] » (D. Linehan, entretien, 25 juillet 2018).

La performance de Linehan implique toutefois pour lui, comme il me le raconte, de rester concentré sur le texte qu'il récite, ce qui fait différer son expérience de celle de Lora Juodkaite. Celle-ci raconte plutôt que tourner lui permet de s'évader tout en étant présente à ses sensations. Elle dit d'ailleurs, vers la fin de son solo, toujours en tournant : « Let's just go somethere from here. Because… there… or here… it doesn't matter. It doesn't matter. Let's just… go where… reality doesn't control everything. » (9 décembre 2014)

À la question « qu'est-ce que tourner en rond ? » ou encore « qu'est-ce que ça *fait*, expérimenter une danse qui consiste à tourner en rond ? » des réponses multiples, pragmatiques et imaginatives, sont ainsi possibles. C'est ce que montre la diversité des expériences ici rapportées. Et c'est ce que les mots d'autres danseurs de *NOUS* m'ont semblé offrir : le maintien de la danse dans l'ouverture de la définition. Pour Alexandre Miriel et André Pereira, la danse c'est :

> Alexandre :
> Je ne sais pas, on la juste créée pour que ce ne soit que « je ne sais pas » [*sic*]

[65] Ma traduction de l'anglais : « it depends how you define meditation, but for me it doesn't take me elsewhere. But it really brings me into the present […] definitely a special state […] it feels very present ». (D. Linehan, entretien, 25 juillet 2018)

> […]
>
> André :
> La danse c'est un truc.
>
> (Vlassov, 2015b, p. 75)

La danse, et ici celle du tourner, pourrait être pensée dans cette zone trouble d'indéfinition (« un truc »). Ou encore, selon une autre acception du mot « truc » (*trick*), la danse du tourner pourait être pensée comme un moyen (pratique) pour produire certains effets. Mais alors ces effets ne peuvent être totalement contrôlés. Certain·e·s danseur·se·s mentionnent le sang dans les doigts, la vue brouillée et le vertige. La pratique du tourner peut consister alors à se laisser porter, ou transporter, par ces sensations intensifiées pour voyager, imaginer, entrer dans le manège avec elles.

* *
*

[Au milieu de voix et mouvements]

Matthias Bloess

Plan large de Matthias Bloess, debout au micro, avec le grand cercle de public. Il commence à parler :

> Voleurs, assassins, ils étaient tous là. Pédophiles, ils étaient tous là. Il y avait même des ordures.

Zoom de la caméra, plan taille de Bloess, avec quelques têtes du public.



Bloess entame un dialogue, dont il assure toutes les répliques :

> – Ok, tas d'con, écoutez. Suivez-moi sur une ligne. Et jouez pas au plus malin avec moi. Allez, bande de connards. Tu veux jouer à ça, fils de pute ?
> – He… Désolé.
> – Qu'est-ce qui va pas ?
> – J'comprends pas.
> – Toi pas comprendre français, moi grand professeur. Quoi t'aimes ça à ce point, petit merdeux. Bon. Relève-toi et retourne au bout de la ligne avec les autres.
> – Non pitié !
> – Eh, connard, j'aimerais pas trop me répéter. À ta place, vite. On s'arrête... Demi-tour, droite, l'autre droite...

Zoom avant de la caméra, gros plan du visage de Matthias Bloess :

> Ouvrez grand vos oreilles, je suis le capitaine Terence Stone et ceci est ma prison. Vous êtes enfermés ici car vous n'êtes pas foutus de vous comporter dehors comme des êtres humains. Que ce soit clair. Maintenant vous êtes à moi et vous allez m'obéir ou vous le regretterez, je vous le dis. Cassez-moi les couilles et je vous ferai chier comme jamais. On m'a envoyé ici pour vous rééduquer et je vais vous rééduquer. Ça oui. Ok trous du cul, maintenant on va vous détacher le temps que vous fassiez un brin de toilette.

Changement de caméra. Bloess est de profil, une dizaine de personnes du public sont assises et derrière lui, à l'extérieur de la zone centrale de chaises, les autres performeurs sont couchés au sol sur le dos :

> Alignez-vous et suivez-moi. Bienvenue au salon de beauté. On va vous rendre plus belles que jamais, mes demoiselles. Quoi, moi aussi j'ai pas un seul tif sur le caillou.

Retour à l'autre caméra, plan large, avec Matthias Bloess et le grand cercle du public. Bloess poursuit son discours :

> Ta gueule, crâne d'œuf ! Bon. Lumière. [Un luminaire au plafond s'allume] Et pas de bruit, enfoirés, sinon je m'occupe de vous. On va te laisser réfléchir à ce que tu as fait pendant quelques jours.
> Ferme la porte.

Plan taille :

> – Vous comptez le garder là combien de temps ?
> – Jusqu'à ce qu'il ait compris la leçon... On va dire qu'il a compris !
> – Il est en état de se battre ?
> – Ouais, je crois, mes gars n'ont pas voulu en rajouter après la bagarre dans la cour.
> – Eh, Vito va en faire des rouleaux de printemps de votre mariole, en moins de deux. Ah, ah, ah, ah, ah... Eh, réveillez-le un peu votre tocard. On dirait que c'est l'heure de sa sieste là.
> – Vos gueules et fermez-la, tous !
> – Eh, oh, eh oh là oh là... qu'est-ce qui se passe ici ? Il est où Frank ?

Plan large de l'ensemble du public et de Bloess. Il termine son récit-dialogues et entre dans l'espace scénique. Changement de plan : entouré de spectateur·rice·s, mains sur les hanches, Bloess fait tourner quelques fois son tronc. Un deuxième danseur, Benjamin Lesieur, entame son discours au micro, hors champ de la caméra.

*

et Benjamin Lesieur

Voix douce, Benjamin Lesieur enchaîne des noms d'églises[66], sur fond sonore de deux notes très aiguës alternées à bas volume, et variant à certains moments :

Saint-Sulpice, Saint-Etienne-du-mont, Saint-Augustin…

Pendant qu'il poursuit sa récitation de nom d'églises, Matthias Bloess se déplace vers un autre îlot de spectateur·rice·s en faisant des petits pas piétinants rapides. La caméra le suit, Benjamin Lesieur apparaît au micro :

Notre-Dame-de-Paris…

Bloess reprend son tour de tronc. Lesieur continue :

Notre-Dame-des-Blancs-Manteaux, Notre-Dame-de-la-Croix

Changement de plan et de position de la caméra : Bloess, parmi le public, frappe le sol un pied à la fois, Benjamin, montré de profil, est toujours au micro :

Saint-Jean-Baptiste-de-Belleville, Saint-Jean-Baptiste-de-Grenelle, Saint-Nicolas-des-Champs, Saint-Nicolas-du-Chardonnay, Saint-Laurent

Retour au point de vue de caméra précédent. Bloess avance, toujours piétinant, vers le troisième îlot, pour y reprendre ses tours de troncs, pendant que Lesieur poursuit :

Saint-Ambroise, Saint-Christophe-de-Javel, Saint-Christophe-de-la-Villette

[66] Il est mentionné en sous-titre, dans la captation vidéo du spectacle, qu'il s'agit de noms d'églises.

Bloess frappe le sol de ses pieds, accélère ses pas, comme s'il courait sur place, reprend son tour de tronc, marche sur place de nouveau.



Pendant ce temps, Lesieur récite des noms de chanteurs :

> Emmanuel Moire, Patrick Bruel, Patrick Fiori, Jean-Jacques Goldman, Alain Souchon, Laurent Voulzy, Pascal Obispo

Plan épaules de Lesieur, on ne voit plus Bloess :

> Christophe Mae, David Halliday, Johnny Halliday, Stromae

Lesieur termine sa suite de noms et entame un chant *a capella* en tonalité mineure (ré, si, ré*b* la, ré, ré, si ré*b*…) :

> Ooooooooooh [ré] - oh [si] - oooooh [ré bémol]
> Oh [la] – oh [ré] - oooooh [ré]-oh [si] - ooooh [ré bémol]
> Oh-oh-oooooooh-oh-oooh
> Oh-oh-oooooooh
> Oooooh-oooooh-oh-oh-oooooooh
> Oh-oh-ooooh-oh-oh-oh-oh-oh-oh-o-o-oooooooh
> Ooooooooh-oooooooh-oh-oooooooh
> Ooooh-oooh-oh-oh-ooooh
> Oh-ooooh-oh-oh-oh-oooooh

Oh-oh-oooh-ooooh
Oh-oh-oh-o-ooooh

Plan de Matthias Bloess qui s'asseoit sur une chaise parmi le public. Et plan large de tout le public et de Benjamin Lesieur, qui quitte le micro et continue de chanter *a capella* parmi le public. La caméra le suit en train de marcher entre les îlots :

Ooooooooooh-oh-oooooh
Oh-oh-oooooh-oh-ooooh
[…]

Dans un des îlots, il penche son corps vers l'avant, tête presque au sol, émet un cri-roucoulement en remontant le corps jusqu'à la verticale, le mouvement se terminant la tête inclinée vers l'arrière, le regard vers le plafond. Il se dirige vers un autre point et reprend la même séquence : pencher la tête vers le sol, roucouler en remontant le corps, terminer le regard vers le haut. Et il la reprend encore, en se déplaçant à divers endroits parmi le public.

Au troisième roucoulement, André Pereira commence à parler au micro. L'œil de la caméra se dirige sur lui. Benjamin Lesieur est hors champ, sa voix est audible.

*

et André Pereira

André Pereira, au micro :

Aah, Aah, Aah, Aaaah, ah, hmm
Ah ouiiii. Ah-a-alloooo, oui, oui, oui. Oui.
Heeeeeee, heee, he, je voudrais.
Oui, je voudrais.
Heeee, je voudrais heeee. Je voudrais, heeee…

Oui je vais bien, oui je vais bien.

Oui je vais bien, oui je vais bien, oui, oui.
Oui je vais bien…



La bande sonore semble arrêtée.

Caméra sur Olivier Martin, qui commence à tourner (sens horaire) autour du public en ébauchant rapidement des mots qui me sont inaudibles. Les « Ah », « Aah », « Aaah » d'André Pereira au micro sont encore audibles, et les roucoulements de Benjamin Lesieur. Après 14 séquences, Lesieur s'asseoit sur une chaise libre dans le public. Olivier Martin entre dans l'espace par l'ouverture située près du micro, André Pereira le suit, remplacé au micro par Alexandre Miriel. Des notes aiguës ont repris.

*

3.5 Bouger et parler à la fois, modeler une ultra-attention polyphonique

Vlassov raconte, à propos du processus de création avec les danseurs autistes de *NOUS* :

> […] lorsqu'il s'agit d'assembler les différentes propositions des performeurs dans une seule dramaturgie, se pose tout de même la question de la capacité des personnes autistes à suivre la trame précise du déroulement d'une pièce. Leur ultra-sensibilité ne leur permet pas toujours d'être concentrés sur une seule chose. (Vlassov, 2019, paragr. 10)

Cette « ultrasensibilité » que décrit Vlassov ne renvoie pas à une dispersion ou une dilution de l'attention, mais tout au contraire à une ultra-attention, sensible à plusieurs éléments qui co-habitent ou ont cours simultanément.

Dans la dernière partie de la performance, les rythmes vocaux et gestuels des danseurs s'agencent dans le cœur de l'espace central, offrant aussi un champ « multi-attentionnel », ou ultra-attentionnel, aux spectateur·rice·s (Vlassov, 2015a, p. 4). Le chorégraphe écrit dans son manifeste Tenser :

> TENSER, c'est donc aussi modeler une attention […] Relativiser la hiérarchie entre les différents médias artistiques, afin de proposer aux publics des expériences multi-attentionnelles où le cheminement de l'attention affirme l'autonomie du sujet. Sélectionner d'une manière créatrice certains contenus de son champ sensoriel, lui permettant ainsi de composer sa propre singularité. Un art qui n'est pas seulement critique ou réflecteur, mais un art qui propose, qui offre un possible déplacement, une transformation. (Vlassov, 2015a, p. 4)

Cette attention, singulière et en déplacement, que Vlassov cherche à offrir aux spectateur·rice·s rappelle aussi sa création *Organes de l'amour* (2017), qui était qualifiée par le chorégraphe de « ronde polyphonique ». Les danseurs tournent à un certain moment autour des participant·e·s du public, lesquelles peuvent se déplacer en ce centre, en leur soufflant leur vision de l'amour, leur offrant une expérience d'écoute stéréophonique, giratoire et multiple (Vlassov, 2018b)[67]. L'articulation simultanée entre voix et mouvement dans *NOUS* invite aussi à penser la performance comme polyphonie.

[67] Sa recherche sur l'agencement entre voix et mouvements est aussi explorée avec la « phonésie », mot qu'il a inventé pour qualifier une pratique performative qui vise l'articulation dynamique « entre le faire et le dire, entre le geste et la parole, entre la danse et la poésie » (Vlassov, 2018a, p. 38).

*

et Alexandre Miriel

Alexandre Miriel débute, avec un ton théâtral, sur fond sonore de notes aiguës et variantes, à bas volume :

> Je viens de me prendre le micro dans les lèvres.
> Je viens de me prendre le micro dans la bouche.

Thomas Dubois, qui était au sol près du micro, se lève et entre à son tour dans l'espace scénique, parmi le public, par la même ouverture que les autres. Il avance lentement, tête inclinée vers l'avant. Alexandre Miriel poursuit son discours sans s'arrêter :

> C'est pas agréable, je saigne.
> J'ai très mal.
> Je suis devant une porte d'un musée.

Dubois sort du cadre de la caméra. Zoom avant, gros plan sur le visage de Miriel, qui parle à voix basse au micro :

> J'entre, je rentre, je rentre.
> À pas de loup, à pas de loup.

Sa voix prend de la vigueur et du volume :

> Je vois une très grande salle, une immense salle.
> Je ne sais pas combien de mètres carrés elle mesure mais, alors ça, pour être grande elle est grande. Et bien bien grande, mais plus que grande. Grande encore plus grande que le chapiteau ou la tour Eiffel, ou encore plus grande que la tour Montparnasse.

Zoom arrière de la caméra. Apparaît dans le cadre Dubois, qui marche, le tronc légèrement arqué vers l'arrière, la tête inclinée vers l'avant, parmi le public.



Miriel poursuit :

> Je vois une très grande scène. Je vois des chèvres qui peignent sur les toiles, elles font des œuvres d'art.

La caméra suit Dubois, qui commence à tapoter son bras de la paume de sa main. Miriel continue son discours :

> Je vois une chemise qui expose en jouant sur l'accordéon.
> Je vois Zidane et Tilo qui jouent au ballon. Je les rejoins, je leur demande :
>
> – Est-ce que vous êtes d'accord les amis pour que je joue avec vous ?

Dubois tapote de ses deux mains son ventre, le bas de son dos, et encore d'une main son ventre. Miriel continue :

> – Mais bien sûr, mais viens Alex, viens, nous allons te faire des passes, répondirent-ils, Tilo et Zidan.
>
> Alors nous sommes tous les trois en train de nous faire des passes. Passe, passe, passe... Bon on joue au ballon et ça dure une demi-heure. Après qu'une demi-heure passe, Tilo nous dit :
> – Venez les copains, je vous amène droit au métro.

Dubois penche tout son corps vers le sol, le touche de ses mains. Et il s'asseoit sur la chaise libre derrière lui. Miriel au micro, poursuivant son histoire :

> Alors nous sortons dans le quartier, nous passons devant un Soucis Market. Nous arrivons vers le métro, nous descendons, nous prenons le métro.

Dany Levy-Willard se lève derrière Alexandre Miriel au micro. Il entre dans l'espace. Plan des deux danseurs, et de spectateur·rice·s. Miriel au micro :

> Nous voyons Harry Potter, tout bébé, tout petit bébé, tout petit non, mais bébé, pas tout petit parce que c'est un bébé encore, mais il a quand même commencé à grandir avec son papa et sa maman. Sa maman le berce et son papa lui donne le biberon. Non, je veux dire non, sa maman le berce et son papa lui fait des bisous. Non c'est pas le biberon, il ne faut pas dire ça. Son papa lui fait des bisous, je veux dire.

La caméra se tourne vers Dany Levy-Willard, qui continue de marcher lentement dans les îlots. Miriel au micro :

> Nous lui faisons coucou. Il se met, il seeeee, il se jette des bras de son papa pour se mettre debout, sur les pieds, par terre dans le métro et dit :
>
> – C'est vous les amis que je retrouve, mais dis donc ça fait plaisir !

Levy-Willard monte les bras de chaque côté de son corps, parallèles au sol, les redescend, et reprend sa marche. Miriel, encore au micro :

> Nous lui répondons tous les trois :
> – Harry, mais comment se fait-il que nous arrivions...
> – Et bien parce que je suis un sorcier, et les sorciers ont toujours une mémoire magique. Passez dans mon ventre, plongez-vous à l'intérieur, je vous amène droit vers le musée de l'homme.
>
> Nous plongeons... Nous plongeons dans son ventre…

*

Dans *NOUS*, les participant·e·s du public sont amené·e·s à porter leur attention sur un agencement de « pistes » vocales et gestuelles autonomes mais qui ont cours simultanément. Ce qui me semble intéressant à penser de la polyphonie de *NOUS*, ce sont les notions normatives d'harmonie et de dissonance, sachant que les dissonances ne sont pas dissonnantes en soi, mais perçues telles par rapport aux règles du mode dominant (normatif) de l'harmonie. Ce qui est perçu comme dissonant pour l'oreille – et on pourrait élargir à la vue – est ce qui viendrait troubler le mode dominant d'une esthétique musicale, d'une culture ou d'une époque donnée. La dissonance serait une tension, instabilité, étrangeté, anormalité perçue, ou encore un inconfort. C'est bien cet inconfort, cette perturbation du mode normatif dominant que Vlassov cherche à faire expérimenter en co-créant avec des danseurs autistes, et en pensant un dispositif scénique et chorégraphique atypique. Dans l'écriture de la présente section, j'ai aussi choisi de joindre la polyphonie de *NOUS*, et de la laisser rythmer, perturber mon écriture, par alternance, mise en résonance, de nos voix.

L'agencement polyphonique voix-mouvement de *NOUS* rappelle les mots de Vlassov, à propos des personnes autistes avec qui il crée : « ils sont plus ou moins constamment dans un rapport à la fois sur le mouvement et sur la voix. […] ils bougent à la fois qu'ils parlent » (entretien, 19 juin 2018)[68]. Ce mode d'expression observé par Vlassov chez les personnes autistes avec qui il collabore m'apparaît reporté (ou décalé) chorégraphiquement dans *NOUS*. La voix d'un danseur, dans cette dernière partie de performance (que je viens de décrire), est agencée simultanément aux mouvements ou déplacements sonores d'un autre danseur. Ils sont deux voies ou pistes indépendantes et non hiérarchisées créant des accords, perçus comme harmonieux ou dissonants, selon le regard porté. Les déplacements sonores dans le milieu de l'espace circulaire et les paroles

[68] Les personnes neurotypiques bougent évidemment aussi tout en parlant et peuvent avoir des gestes récurrents (main dans les cheveux, position du corps, etc.) Vlassov l'évoque en entretien. C'est seulement que le mode des personnes autistes rendrait cette simultanéité mouvement-voix plus patente, selon Vlassov.

au micro sont dans une coprésence qui peut potentiellement être perçue comme dissonante, perturbatrice d'un mode d'expression majeur qui consisterait à parler en bougeant peu ou à danser en ne parlant pas (ou peu), et d'un mode spectaculaire qui chercherait à unifier, harmoniser les différentes parties de voix et mouvement.

Chorégraphiquement, Vlassov distribue donc mouvement et parole entre danseurs en autonomisant et simultanéisant ces deux pistes. Des solos de voix (paroles, chants ou bruissements) se succèdent au micro, à la circonférence, pendant que des solos conjoignant production de mouvements et production sonore ont cours successivement au centre, parmi le public. Il y a donc une simultanéité entre voix d'une personne en circonférence et mouvement (sonore) au centre. Les rythmes circulent dans l'espace circulaire, en son milieu et à sa limite périphérique. Pendant que Benjamin Lesieur récite des noms propres (d'églises, de chanteurs), Matthias Bloess – qui vient de réciter une scène, chargée d'une certaine agressivité, d'un de ses jeux d'ordinateur préférés où cinq personnes cherchent un corps pour sortir d'une prison virtuelle[69] – se déplace d'un îlot à l'autre en faisant des tours de tronc et en piétinant le sol. Pendant que Benjamin roucoule parmi le public en baissant sa tête jusqu'au sol pour la remonter vers le plafond, André Pereira parle au micro en répétant des mots hésitants. Pendant que Thomas Dubois marche parmi le public, le tronc légèrement arqué vers l'arrière, la tête inclinée vers l'avant, tapotant de ses mains son bras, son ventre, son dos, Alexandre Miriel raconte son histoire, qui a la structure hétéroclite, fantastique ou saugrenue du rêve – la salle de musée « encore plus grande que le chapiteau ou la Tour Eiffel, ou encore plus grande que la Tour Montparnasse », la rencontre des joueurs Zidane et Tilo avec qui il échange le ballon, l'apparition d'Harry Potter quand il était « tout petit bébé, tout petit non, mais bébé », dans le ventre duquel il entre. À la suite de Thomas Dubois, Dany Levy-Willard marche au centre, pendant qu'Alexandre Miriel continue de raconter son récit fantastique.

[69] Cette information est fournie dans le mémoire d'Anatoli Vlassov (2015b).

Il monte les bras de chaque côté de son corps, jusqu'en position parallèle au sol, les redescend, et reprend sa marche. Puis, la voix d'Otto N'yap vient interrompre et chevaucher celle de Miriel.

*

et Otto N'yap

Otto N'yap arrive derrière Alexandre Miriel, en plein récit. N'yap rit dans le micro : « ah ah ah… » Un bruit battant rapidement forme la bande sonore. Miriel cède la place à N'yap et entre dans l'espace, mais n'ayant pas terminé son histoire, revient au micro. Otto N'yap attend son tour, pendant qu'Alexandre Miriel reprend et poursuit :

> Nous plongeons dans son ventre… et nous arrivons droit vers le musée de l'homme.

Miriel accélère son débit de parole :

> Nous voyons des hommes préhistoriques. Nous rentrons à l'intérieur et nous voyons une très belle star. Il est en train de chanter une de ses musiques qui a eu le plus de succès avec beaucoup de gens.
> C'est Thriller.
> C'est Thriiilleeeeeeer !

Otto N'yap saisit le micro : « Ouaaaaaais ». Alexandre Miriel quitte et entre dans l'espace, où se trouve aussi Dany Levy-Willard.



Otto N'yap fait des bruits de gorge, caverneux, doux et graves, entre croassement et coassement :

Ouââââh ouâh ouâh ouâh ouâh ouââââh

Plan sur Otto N'yap, et quelques têtes de spectateur·rice·s. Il continue ses bruits de gorge, et fait des cris plus aigus, accompagnés de spasmes du haut du corps, bras de chaque côté de son corps, parallèles au sol :

Ouâââârh ouârh-woooouh wouh…

Il redescend ses bras, et reprend des bruits de gorge, plus graves, répétés. Quelques spasmes encore. La caméra se tourne vers Dany Levy-Willard. Otto N'yap poursuit :

Ouâââârh ouârh ouâh ouâh ouâh ouââââh

Levy-Willard lève ses mains à hauteur de son visage, avant-bras et arrière-bras formant un angle droit, et les redescend. Il reste debout, droit, un moment, et s'asseoit sur la chaise derrière. Plan sur lui, parmi les spectateur·rice·s. Une série de notes en ascension rapide accompagnent la voix d'Otto N'yap, qui fait quelques derniers bruits au micro, à faible volume, et entre dans l'espace. La répétition des notes ascendantes se poursuit. Il

marche et sa bouche s'ouvre, sans produire de sons. Il frotte son nez contre celui d'un spectateur, et puis de nouveau contre celui d'un autre, chaque fois en terminant par agiter l'index devant son visage. Sa marche est parfois ponctuée d'un spasme ou d'une vague d'ondulation du torse. Plan rapproché d'Otto N'yap, entouré de spectateur·rice·s.

Aleksandar Boskovic se lève. Il retire le micro de son trépied, une main tient le micro, l'autre fait un geste pour remonter la manche de sa chemise, sans la remonter, puis se porte à son visage, puis même geste pour remonter sa manche sans la remonter. Otto N'yap est toujours dans le plan. Boskovic débute son récit.

*

Les mots et les variations vocales, créés par les danseurs, échappent au chorégraphe, au sens où ce n'est pas Vlassov qui les a choisis. Et en les agençant, ce n'est pas un fil narratif créant un tout signifiant unifié qui est créé par le chorégraphe. Ce qui m'est apparu, c'est plutôt l'agencement de matériaux singuliers et hétérogènes entre eux. Ce qui m'a affectée, ce ne sont pas les mots des danseurs avant tout, mais les possibles de la voix : les textures, intensités et sonorités particulières, les élans, les cris et les hésitations, les tonalités majeures et mineures. C'est l'alternance entre douceur et vigueur de la voix, entre récit, chant et bruissement. C'est la cohabitation de toutes ces voix, avec les mouvements, en un même espace. C'est l'occupation de l'espace par ces simultanéités particulières. C'est de voir les danseurs porter leur voix et leur imaginaire, plutôt que d'être narrés par d'autres. Le dispositif de proximité me semble aussi s'ouvrir, me rendre moins captive, mais me tenir néanmoins captivée, attentive à ce que je vois et entends. Il m'offre une proximité non envahissante. La trame sonore est aussi plus discrète, laissant la place à la voix et aux mouvements sonores des danseurs.

Au fil de la création avec les danseurs autistes de *NOUS*, Anatoli Vlassov dit avoir découvert que la singularité de leur mode de présence scénique se trouve dans la liberté

de l'« aller et retour entre » :

> En travaillant sur l'assemblage de leurs diverses propositions, j'ai découvert que les performeurs autistes avaient une façon percutante d'être libres sur scène : leur capacité à performer une partition et de créer est réelle. Il s'agit d'une forme d'articulation entre ce qui est écrit et ce que la personne vit à un moment présent. Cette présence très particulière est faite d'aller et retour entre leurs stéréotypies et une sensibilité audacieuse du geste dansé, entre le jeu et le hors-jeu, entre être et faire, entre ruptures et écroulements, entre la danse et le quotidien, entre faire plus et faire moins, entre être à la fois là et ailleurs. Dans cette complexité de postures et cette ambiguïté d'apparitions, dans cette indépendance d'une seule et unique chose, dans ces interstices, j'ai entrevu cette qualité particulière qu'ont les performeurs autistes. Est-on face à un nouveau type d'interprètes ? Un *atopos*, ce sans lieu de Socrate ? (Vlassov, 2019, s. p.)

Leur « façon percutante d'être libres sur scène », observe Vlassov, est non catégorisable, parce que sans cesse dans un « aller et retour entre ». La liberté tiendrait à cette complexité et ambiguité de l'expérience, à cette non fixation dans une catégorie. Les danseurs expérimentent la partition chorégraphique, mais aussi ce qu'ils vivent dans le cours de la performance. Ils dansent *avec* ce que Vlassov nomme leurs singularités « stéréotypiques ». Cette façon de performer en circulant librement entre ce qui est écrit et ce qui advient dans l'événement de la performance, renverrait peut-être, avance Vlassov, à la figure de l'*atopos*, qualification donnée à Socrate par ses interlocuteurs. Socrate était vu, écrit Roland Barthes, comme un « inclassable, d'une originalité sans cesse imprévue », d'une « originalité brillante », qui « électrise » (Barthes, 1977, p. 43-44).

L'imprévisibilité, la singularité et l'inclassabilité de la performance des danseurs de *NOUS* invitent encore une fois à troubler les catégories par lesquelles ou par rapport auxquelles l'autisme est pensé. S'il y a « aller et retour entre », comment catégoriser ou définir, voire stigmatiser, ce qu'est l'autisme ? C'est peut-être alors ce mode de présence inclassable, combiné au dispositif scénographique et chorégraphique atypique, qui offre

aux participant·e·s du public, dont je fais partie à distance, la possibilité de complexifier leur regard sur les personnes non neurotypiques, de troubler leurs préconceptions.

En revanche, si le mode de présence scénique des performeurs de *NOUS* est *atopos*, il ne m'est pas apparu pour autant un « sans lieu », pour reprendre les mots Vlassov. Le chorégraphe relève d'ailleurs, tel que cité plus haut, l'ultra-sensibilité de l'attention des personnes autistes avec qui il crée, donc leur ultra-présence, concentrée sur plusieurs choses, en un lieu. Et cette ultra-attention, c'est aussi ce que les participant·e·s du public peuvent expérimenter. C'est une attention aux singularités en mouvement et en variation des danseurs de *NOUS*, une attention, donc, non pas à l'autisme en général mais aux singularités variantes de ces danseurs, en particulier. C'est aussi une attention à leur propre regard de spectateur·rice comme à celui des autres spectateur·rice·s présent·e·s ce soir-là, au chapiteau Turbulent, en ce lieu.

*

et Aleksandar Boskovic

Tête levée vers le plafond, Aleksandar Boskovic crie :

MARTINA, T'ES OÙ ? T'ES OÙ ? T'es où ? T'es où ? T'ES OÙ ?



La série de notes ascendantes continue, en répétition-variation.

Plan poitrine de Boskovic, rideaux derrière, il poursuit :

> Restaurant chinois…

Zoom arrière, plan large du danseur et du public. Otto N'yap est toujours debout dans le public. Boskovic entre dans l'espace scénique :

> RESTAURANT [voix forte] ! Restaurant, restaurant [voix basse], restaurant chiNOIS !

Plan poitrine de Boskovic et de quelques personnes du public. La caméra suit ses déplacements parmi les spectateur·rice·s :

> SORCIÈRE ! Sorcière, sorcière, sorcière. SORCIÈRE !
> Je t'aime, je t'aime…
> Sorcière ! SORCIÈRE !
> Martina, t'es où ?

Le danseur pointe et regarde vers le plafond :

> T'es où ?
> POURQUOI T'ES PAS LÀ ?
> Sorcière… SORCIÈRE ! Aaaah.

Un bruit métallique s'ajoute aux notes répétées. Boskovic sort de l'espace scénique. S'arrête près d'une porte de sortie, son corps en direction de l'espace central. Le volume diminue. La courte ligne mélodique discrète et étouffée, celle qui accompagnait le moment de Matthias Bloess au micro, reprend, à bas volume. Aleksandar Boskovic chuchote au micro :

> Je t'aime, je t'aime… je t'aime, je t'aime… je t'aime… je t'aime…

La caméra se tourne vers l'ensemble du public. Plan large. Trois luminaires (chandeliers) sont suspendus au plafond. La voix de Boskovic est de plus en plus basse :

Je t'aime… Je t'aime… Je t'aime…

Un luminaire s'éteint.

Je t'aime… Je t'aime… Je t'aime…

Et un deuxième.

Je t'aime… Je t'aime…

Plan taille de Boskovic :

Je t'aime… Je t'aime… Je t'aime… Je t'aime… Je t'aime… Je t'aime, je t'aime… je t'aime…

Les dernières lumières s'éteignent progressivement. Boskovic se déplace d'un pas accéléré et dit un dernier mot, d'une voix soudainement vive :

Fini !

Applaudissements et cris du public : « Bravo ! » « Bravo ! » Les lumières se rallument. Les danseurs qui étaient assis avec le public se lèvent et vont rejoindre Aleksandar Boskovic, devant un pan de rideau rouge, entre deux gradins. Ils saluent. Certains se prennent la main, d'autres non. Boskovic, le micro en main, présente les danseurs :

WOUH !
Thomas ! Viens Thomas ! [Thomas s'avance près de lui.] THOMAS !
Alexandre !
Olivier Martin ! [Aleksandar va vers lui, pour l'inviter à s'avancer et saluer la foule.]
Matthias !

Otto !
André !
Dany !
Benjamin !

Il pointe la régie et nomme les collaborateurs au spectacle, qui viennent rejoindre les danseurs, pour saluer le public. Tous vont dernière le pan de rideau. Applaudissements du public : « Wooooooouh ! Wooooooouh ! » Boskovic continue de s'exclamer :

WAOUH ! WOUH ! WOUH ! Super !

Danseurs et collaborateurs au spectacle reviennent une dernière fois saluer le public. Boskovic continue dans son rôle de maître de cérémonie. Il salue de nouveau en direction de la régie. Il prend les mains des danseurs de part et d'autre de lui, leur indique de saluer en faisant l'action, porte une main à son visage, remonte sa manche de chemise, porte sa main au visage, pointe avec sa main de nouveau la bande à ses côtés, et applaudit. Des danseurs saluent de nouveau. Gros plan de la caméra sur un chandelier au plafond. Applaudissements du public. Le générique défile[70].

[Fin de la performance. Fin du visionnement. Fin de la description.]

---

[70] « Conception et chorégraphie : Anatoli Vlassov
Interprètes : Matthias Bloess, Aleksandar Boskovic, Thomas Dubois, Dany Levy-Willard, Benjamin Lesieur, Olivier Martin, Alexandre Miriel, Otto N'Yap, André Pereira
Assistant spécialisé : Guinolé Lebrun
Assistants projet : Matthias Hermann et Gaetan Le Marchand
Compositeur : Erik Minkkinen
Cagoules : Aurelie Kerbiquet
Lumières : Philippe Gladieux
Administration : Sergio Chianca
Remerciements : Julie Salgues, Dmitri Kourliandski, Marie Bossennec, Maxime Zambeaux, Martina Musilova, Dina Khuseyn, Georges Heidman, Mathilde Rance
Partenaires production : IDCore
Coproduction : ESAT SAS « Turbulences ! », direction Philippe Duban / Micadanses – ADDP, Paris
Résidence : Ménagerie de Verre – StudioLab
Concours : Ce projet fait aussi suite à une première pièce de 10 min. « TOUS » qui a été parmi les six finalistes du concours « Danse élargie 2012 » organisé par le Théâtre de la Ville de Paris et Musée de la danse à Rennes. » (Vlassov, 2014)

*
* *

Utopiques – perturber en situation de proximité

La préoccupation du chorégraphe Anatoli Vlassov est ainsi de créer avec neuf personnes autistes sans les soumettre à des codes de création normatifs ou normalisants, et au regard protégé, distant, frontal, potentiellement fragilisant et stigmatisant, des spectateur·rice·s. La question qui guide sa création est alors : comment créer une danse qui ne serait pas menée par les personnes « valides », « typiques », « normales » ? Sa réponse consiste, d'une part, à inviter les danseurs à créer leur propre danse, à partir de leurs intérêts, gestes ou imaginaires propres, et, d'autre part, à imaginer un dispositif scénographique et chorégraphique circulaire où la scène sera également partagée par les danseurs et le public, et où le regard sera potentiellement toujours en mouvement et partiel. Le mode d'attention que ce dispositif permet en est un de proximité, où les un·e·s et les autres peuvent voir et être vu·e·s, observer et être observé·e·s. La volonté de Vlassov de créer un dispositif égalitaire, en rassemblant danseurs et public en un même espace central, sur un même niveau de plancher, peut toutefois se buter à ses autres choix artistiques : placer les spectateur·rice·s très près les un·e·s des autres, sur des chaises, n'offrant pas de possibilité de déplacements ; ouvrir la performance par une agression sonore (cris des danseurs, tapage et intensité musicale), agression qui peut être ressentie aussi à d'autres moments de la performance ; et déterminer un moment où les danseurs toucheront les personnes du public.

Tel qu'évoqué plus tôt, même si le toucher est pensé par Vlassov comme un « prendre soin » des personnes du public, et que j'ai senti le plus souvent, de mon côté de l'écran, l'attention des danseurs, la lenteur, la délicatesse avec laquelle leurs mains étaient posées sur les spectateur·rice·s, il peut être reçu comme une agression, une intrusion, et générer de l'inconfort, d'autant que les personnes du public n'ont pas choisi d'être touchées. La

performance de Vlassov me semble donc offrir l'occasion de penser une éthicopolitique de la proximité, du toucher et de l'inconfort, avec les épistémologies féministes et éthiques du *care*. C'est ce qui sera entamé en troisième partie (chapitres VI et VII), où je montrerai comment les utopiques situées des danseur·se· et chorégraphes peuvent affecter les pratiques sociologiques.

La préoccupation de Vlassov de générer pour les personnes du public, par son dispositif, une vue de proximité, où elles partagent le même espace que les danseurs, plutôt que d'être à distance protégée, dans les gradins, a résonné avec la pensée des savoirs situés de Donna Haraway (1988/2007). Pour Haraway, au témoin modeste de la connaissance observant depuis une vue de nulle part, à prétention totalisante, doit être substitué une vision encorporée, située, partielle et partiale. En interpellant la relation d'égalité entre soignant·e-soigné·e, Vlassov a aussi attiré mon attention sur l'éthique du *care* de Sandra Laugier. Ce faisant, le concept de « vulnérabilité partagée » de Laugier (2015, p. 129) m'est apparu offrir des pistes pour penser des relations égalitaires dans une reconnaissance de la vulnérabilité partagée, non seulement entre humain·e·s, mais aussi avec d'autres qu'humain·e·s. Aussi, en adressant la question de l'inconfort, pour questionner, perturber les positions normatives ou dominantes, Vlassov touche un point important. Mais comment alors générer de l'inconfort, troubler, sans pour autant agresser, ou imposer ? Avec Vinciane Despret (2012), je penserai l'inconfort comme un trouble nécessaire pour sortir de l'innocence, un trouble à cultiver, mais de façon non paralysante. L'éthicopolitique du toucher, au double sens physique et affectif, de Maria Puig de la Bellacasa (2012, 2017) permettra aussi de placer la question du toucher au cœur de la connaissance, et avec elle celles de la réciprocité et du soin. Comment toucher sans prise sur le monde, sans imposition ou appropriation ? Comment expérimenter des rencontres, ou relations, réciproquement touchantes ?

CHAPITRE IV

SE LAISSER MOUVOIR

* *
*

[*Le cri* – plongée au Cloître de la Psallette, jour]

Noir. Chants d'oiseaux, crédits en lettres blanches :

CULTUREBOX
PRÉSENTE

Passage au noir.

MOUVEMENTS EN MOUVEMENT
CLOÎTRE DE LA PSALETTE

UNE PRODUCTION
LES FILMS JACK FEBUS
LE CENTRE DES MONUMENTS NATIONAUX

Noir.

Première image : la cour du Cloître de la Psalette d'une vue aérienne, de jour.

Zoom du haut vers le bas (vers l'espace de performance).



Passage au noir, crédits :

AVEC LA PARTICIPATION DE
CULTURE BOX ET FRANCE TÉLÉVISIONS
M_MEDIA / JAZZEE.TV

Noir. Image du Cloître de la Psalette d'un autre point de vue aérien, rapproché de la cour.

Noir. Annonce de la performance :

LE CRI
CHORÉGRAPHIE DE NACERA BELAZA

Noir. Plan large.



Nacera et Dalila Belaza sont sous une des galeries couvertes du cloître, à environ un mètre de distance l'une de l'autre, plutôt de face, légèrement de biais. L'entièreté de leur corps est filmée, dans l'allée couverte. Les voûtes de la galerie extérieure, et une partie de la cour centrale apparaissent dans le champ. Un son de pluie s'ajoute à celui des chants d'oiseaux, qui disparaissent. Le son de la pluie qui tombe continue. Les pieds des danseuses sont positionnés en un point au sol, et leur mouvement est imperceptible. Leurs bras longent leur corps. Le rythme et le sens du balancement des deux danseuses coïncident. Leur axe (jambes, tronc, épaules, tête) est en très léger balancement latéral, en légère torsion, vers leur gauche leur droite d'un côté de l'autre, de façon continue. Rupture : changement de plan, noir.

Son de la pluie. Crédit :

RÉALISATION
BÉATRICE VERNHES

Changement de position de la caméra, toujours sous la galerie couverte, à l'autre extrémité de la galerie, montrant les danseuses de dos, légèrement de biais. Leur lent balancement tournant a pris un peu d'amplitude. Leurs yeux sont fermés. Leur tête est légèrement emportée dans le mouvement, ainsi que leurs bras, qui décollent doucement de leur tronc. Le sens et le rythme de leur balancement coïncident encore, offrant un unisson. Le plan débute alors que leur balancement est en mouvement vers leur droite leur gauche dans un sens dans l'autre d'un sens de l'autre d'un sens de l'autre d'un sens de l'autre, changement de plan, rupture.

*
* *

4.1 Peu chorégraphier, choisir des contraintes, se laisser agir

La chorégraphe Nacera Belaza me raconte en entretien – une histoire qu'elle a confiée dans plusieurs entrevues – que sa façon de chorégraphier (ou de peu chorégraphier) a été inspirée par un groupe traditionnel algérien Ahellil[71] (pratique ancienne, religieuse ou profane, de chant et danse) (12 juin 2018). C'était à l'Institut du monde arabe de Paris, des femmes et des hommes âgé·e·s, épaule à épaule, se balançaient en chantant un chant traditionnel, pendant près de deux heures. Elles et ils se balançaient et chantaient, et le public était, selon la danseuse et chorégraphe, « littéralement hypnotisé » (12 juin 2018). De ce mouvement du balancement, qu'elle a observé dans d'autres danses traditionnelles, un questionnement est né sur ce que produit le mouvement répétitif, ce qu'il *fait* à celui ou celle qui l'observe, sur son pouvoir de résonance parmi (ou avec) le public. Pour Nacera Belaza :

> […] le mouvement répétitif dans les danses traditionnelles, il dit au mental de se taire, c'est-à-dire il dit : bon voilà c'est la même chose qui se répète, il n'y a rien à voir, il n'y a rien à comprendre, tu peux lâcher, tu peux lâcher, tu peux lâcher, tu peux lâcher. Et une fois que le mental a lâché, je le dis toujours, c'est seulement à ce moment-là qu'on a accès au corps. (12 juin 2018)

Cette expérience de spectatrice a été déterminante dans le parcours de la chorégraphe, puisqu'elle dit avoir cessé ensuite de « chorégraphier », si chorégraphier signifie prédéterminer ou produire un enchaînement de gestes. Personne n'a chorégraphié le balancement de ces hommes et femmes qui étaient sur scène, « il n'y a pas un chorégraphe qui leur a dit "vous vous balancez" », dit Nacera Belaza (12 juin 2018). C'est plutôt que, selon son observation, la pratique du chant produirait un relâchement du corps, et par voie de conséquence, un balancement.

---

[71] Voir « L'Ahellil du Gourara » sur le site web du Patrimoine culturel immatériel de l'UNESCO (s. d.).

Dans le tout premier plan vidéo où les danseuses apparaissent, leur corps est déjà en balancement. Il n'y a pas de moment où l'on voit le mouvement débuter. D'ailleurs, pour Nacera Belaza, il n'y a jamais vraiment de passage d'un état statique à un état en mouvement, le corps serait en léger mouvement, presque imperceptible, le balancement n'étant en quelque sorte que l'amplification de cet état. Elle me dit en entretien :

> […] quand on est dans cet état, et souvent on s'y met quand il y a une musique et d'un coup boum le corps lâche et se met dans cet état, ou quand il y a une sensation agréable, il y a ce relâchement qui se produit. Et ça donne ce petit balancier, ce petit mouvement comme ça. (12 juin 2018)

C'est ce qu'elle a observé en studio. Dalila Belaza me dit aussi : « c'était pas une volonté de se balancer, c'était déjà une volonté de… relâcher dans le corps, de l'ouvrir, et forcément quand t'atteins cet endroit-là, il y a un micro-mouvement qui se passe » (D. Belaza, entretien, 17 avril 2020).

La création *Le cri* est ainsi un moment tournant dans la pratique chorégraphique de Nacera Belaza. Elle désire expérimenter comment la répétition d'un mouvement amène un relâchement ou un laisser-aller, faire l'expérience de ce que la répétition fait advenir :

> Et donc je me suis dit : mais si je m'attarde sur ce mouvement et que je ne chorégraphie pas, dans le sens où je ne produis rien de plus, je ne fais que l'observer, qu'est-ce qui se produit ? Et donc en l'observant et bien on se rend compte que petit à petit – évidemment ça ne se passe pas en 45 minutes comme nous on le fait dans *Le cri*, ça se fait en quelques minutes, mais… – ce mouvement va s'accélérer, va s'amplifier – et évidemment le mental… enfin, il y en a qui peuvent basculer même dans la transe, nous c'est pas ce qu'on recherche. Donc le lâcher-prise va se creuser, et plus le lâcher-prise se creuse, plus le mouvement s'amplifie, se libère, s'accélère. (12 juin 2018)

La volonté de ne pas déterminer le mouvement revient chez les deux danseuses. Ce qu'elles cherchent, ce n'est pas précisément de balancer leur corps ou de « se » balancer, mais de laisser arriver le mouvement, de se laisser être balancées :

> Le corps chez nous, il n'est jamais agissant par lui-même. Il est toujours agi par quelque chose : une image, un élément extérieur, mais c'est jamais… parce que l'idée c'est toujours en fait, c'est quelque soit l'image c'est comment on travaille l'endroit où en fait l'image pénètre un corps qui est déposé, disponible, qui est comme un espace ouvert où tout peut se passer. Et comment cette image, ou comment ce son, ou comment l'espace, quelle que soit la chose, comment elle pénètre, cette matière-là, et comment du coup nous on n'est plus en contrôle d'une chose, mais on se laisse faire par la chose. (D. Belaza, entretien, 17 avril 2020)

Leur volonté est précisément de réduire cette volonté de diriger le mouvement, pour « se laisse[r] faire par la chose », être travaillées par une image, ou par une matière lumineuse ou sonore, ou par le mouvement de l'autre danseuse. Nacera Belaza dira aussi lors d'une émission radiophonique de France Culture que la danse passe par où ça « échappe », par un renoncement à danser, ou à chorégraphier, pour danser ou chorégraphier autrement (Richeux et Belaza, 2018, 20 avril).

Ce qui chorégraphie dans *Le cri*, c'est donc en partie le laisser-aller du corps à un mouvement répétitif toujours en transformation. Mais ce mouvement répétitif n'est pas improvisé, complètement libre. Il est travaillé par des « contraintes », c'est-à-dire des forces « agissant » sur le mouvement, notamment une image, que la chorégraphe choisit. Dans *Le cri,* cette image est celle d'un 8 en mouvement dans le corps, libre de toutes directions et démultiplications, à l'infini (12 juin 2018). Une fois l'image – qui n'est pas statique mais en mouvement – choisie par la chorégraphe, c'est le déploiement de cette image, la façon dont la danseuse l'imagine en train de circuler et se démultiplier dans tous les membres de son corps qui créera la forme du mouvement visible. La chorégraphe explique :

> Je [ne] fais que trouver un geste intérieur, un mouvement, une image intérieure – le mot est toujours un peu partiel – et ensuite tout ce qui se produit dans le corps n'appartient ni au danseur – ce n'est pas de l'improvisation – ni au chorégraphe – ce n'est pas de la chorégraphie écrite : c'est l'émanation de la partition intérieure. C'est-à-dire qu'il y a une image quand même qui nous habite, qui va stimuler l'imaginaire, c'est-à-dire que plus on regarde cette image, plus on la fait vivre, plus elle va créer un mouvement intérieur qui va ensuite, par effet de résonnance arriver jusqu'au corps et va inscrire une forme au corps. (entretien, 12 juin 2018)

Cette image ou partition du 8 est dite « intérieure » par Nacera Belaza parce qu'elle est imaginée au centre du corps, en déploiement depuis l'intérieur. Mais je préciserais ici que le 8 en mouvement n'est pas une « image mentale ». Il ne se situe pas uniquement au niveau idéel, virtuel, voire abstrait ; il travaille de façon sensible le mouvement, dans le cours même du mouvement en train de se faire. L'image « agit » sur le mouvement, et à cet égard, elle est pour Dalila Belaza un « élément extérieur » (entretien, 17 avril 2020). Il s'agit d'expérimenter « comment cette image, ou comment ce son, ou comment l'espace, quelle que soit la chose, comment elle pénètre » le corps, comme le dit Dalila Belaza (17 avril 2020). L'image, tout comme les autres choses agissantes (la lumière et le son notamment), n'est donc pas de l'ordre de la « fabulation « (D. Belaza, entretien, 17 avril 2020). La fabulation semble ici opposée par Dalila Belaza à l'action concrète, matérielle. Or, l'imagination du 8 est « vraiment », réellement, agissante (17 avril 2020). L'action des choses sur les danseuses est « palpable », se manifeste physiquement, comme le dit encore Dalila Belaza, elle n'est « pas juste une lubie » (entretien, 17 avril 2020). Exceptionnellement, lors de la performance extérieure au Cloître de la Psalette, la pluie et le vent « se sont invités » aussi. La pluie en est venue à imbiber les vêtements, les cheveux, la peau des deux danseuses. Le vent les agitait.

Ce qui se produit dans la danse provient donc de la relation avec l'image et les autres « matières » ou « choses » agissantes qui travaillent la danse, au moment de la danse. Choisir ces contraintes, et s'ouvrir aussi à d'autres contraintes imprévues, c'est donc

une stratégie pour distribuer autrement le pouvoir chorégraphique. Le paradoxe chorégraphique de la libération du mouvement par le choix de contraintes, et donc par la détermination ou le contrôle de certains paramètres de la création, est puissant chez la chorégraphe : « […] c'est absolument de cette manière-là que j'ai toujours eu l'intuition de vouloir chorégraphier, c'est-à-dire en ne contrôlant pas. En inscrivant un cadre et des contraintes très fortes, et ensuite en lâchant tout le reste » (12 juin 2018). C'est par le choix de « contraintes » que Nacera Belaza tente de ne pas « contrôler » la danse, de la libérer. Elle ne cherche pas à déterminer, composer d'avance les mouvements dansés, qu'elle et sa sœur Dalila Belaza auraient à reproduire sur scène, mais à laisser le mouvement être affecté par ces contraintes, dans l'événement de la danse. La préoccupation de la chorégraphe est ainsi que le mouvement n'appartienne pas, que la danse échappe. Comme elle le souligne en entretien, « tout ce qui se produit dans le corps n'appartient ni au danseur […] ni au chorégraphe […] : c'est l'émanation de la partition intérieure » (N. Belaza, entretien, 12 juin 2018).

Les danseuses cherchent aussi à travailler la répétition du geste, en variation et amplification, de sorte qu'elle touche les personnes qui l'observent, comme Nacera Belaza a été touchée, « hypnotisée », par le balancement du groupe Ahellil. Cette dernière souhaite travailler la chorégraphie de manière à ce que le public puisse observer la danse « comme on regarde la mer pendant des heures », que la danse résonne jusque dans le public, l'affecte, le touche (12 juin 2018). Travailler la répétition d'un même geste, c'est donc aussi travailler le regard des personnes du public, ou (tenter de) « modeler [leur] attention », pour reprendre l'expression d'Anatoli Vlassov (2015a, p. 4). C'est du même coup un autre rapport au savoir que Nacera Belaza recherche avec sa création :

> Je n'ai pas envie de faire des pièces qui racontent des histoires. […] Je ne veux pas qu'il réfléchisse [le public] ; je veux qu'il sente, je veux qu'il fasse

> confiance à ce qu'il sent. C'est une autre manière de savoir. C'est une autre forme d'intelligence. Plutôt que d'activer son mental. (12 juin 2018)

La répétition du balancement tournant de Nacera et Dalila Belaza a eu cet effet paradoxal de capter mon attention, par un « relâchement » de mon attention (12 juin 2018). Parce qu'il y a répétition, mon attention se relâche, s'épuise, et à la fois s'aiguise. Je me sens physiquement, kinesthésiquement balancée, emportée par le balancement, et à la fois ma vision s'affûte aux variations de la répétition. Or, cette expérience sensible ne m'a pas pour autant empêchée, dans le cours de la danse et après, de « réfléchir », « d'activer [m]on mental », pour reprendre les mots de la chorégraphe. Nacera Belaza cherche à travailler principalement un mode de réception, et de savoir, encorporé, affecté. Or, ce mode, je ne l'expérimente pas en opposition, ou en déconnexion, avec les activités cérébrales, ou de la pensée. Sentir et penser peuvent s'associer, et c'est bien ce que je tente d'expérimenter dans cette thèse. D'ailleurs, Dalila Belaza me dit que danser, pour elle, c'est « faire des expériences » et (se) « questionner » comme dans un laboratoire :

> Je ne me suis pas lancée dans la danse en me disant je vais faire carrière. J'ai toujours entrevu l'espace de la scène et de la répétition comme en fait des laboratoires dans lesquels on allait faire des expériences, tu vois, des expériences de questionnement. […] les questionner pour de vrai [les choses], pas juste en imagination. (D. Belaza, entretien, 17 avril 2020)

Aussi, bien que Nacera Belaza ne souhaite pas « raconte[r] des histoires », certain·e·s spectateur·rice·s pourraient imaginer une histoire à partir de ce qu'elles et ils voient, même si la chorégraphe n'en a pas imaginé. Et c'est peut-être justement parce que Nacera Belaza tente de « projeter le moins de choses possibles » sur sa création, comme elle le dit en entrevue au média *360*, qu'elle offre d'autant plus la possibilité aux personnes du public d'y trouver des histoires, des significations ou des lectures possibles (Khalfallah, 2015, 19 septembre). Elle affirme d'ailleurs lors de cet entretien :

> Je fais partie des gens qui disent qu'il n'y a pas de messages particuliers dans une pièce. Il y a tellement de choses qui sont dites en réalité dans une pièce et qui nous échappent, que ce serait tellement réducteur de dire j'ai voulu parler de ça, je dis ça. Il y a d'autres niveaux de lecture… différents niveaux de lecture qui ne sont pas toujours conscients. (2015, 19 septembre)

Chercher à hypnotiser, fasciner le public, capter son attention, par la répétition, ne garantit pas non plus l'effet recherché. Certaines personnes peuvent ne pas réagir à cette répétition. La répétition peut ne pas résonner jusqu'à elles, provoquer de l'ennui, ou frustrer. L'artiste, danseur et chorégraphe Alessandro Sciarroni l'évoque lors de notre entretien :

> Also at the same time I'm very aware that it's a system of making a show, maybe it's not for everyone. Like I can understand that if you come to see *Folk(s)* and you don't click with that, it can be a very frustrating experience from a audience man. If you just see repetition around you and you don't see revolution of that, you can be very pissed off, of shows like that. That's why also I like very much the idea that in *Folk(s)* especially you can leave the theater whenever you want. But it is very important in *Folk(s)* the idea that you have to make a choice. So, if you leave, you will never know how the performance is going to finish, and can't come back. (18 juillet 2018)

Dans la performance *Folk(s)*, un danseur invite en début de performance les personnes du public à quitter la salle quand elles le veulent, et indique que les danseur·se·s réaliseront une suite de mouvements à répétition (tirés du Schuhplattler, danse traditionnelle tyrolienne et bavaroise) jusqu'à ce qu'elles ou ils se sentent épuisé·e·s. La notion de choix, ou la liberté de pouvoir choisir (« to make a choice », comme le dit Sciarroni), est ici cruciale. Nacera Belaza affirme aussi en entrevue : « […] une pièce, c'est fait de choix. On exclut beaucoup de choses pour qu'apparaisse une chose » (Khalfallah, 2015, 19 septembre). Ce pouvoir de choisir, que détient la ou le chorégraphe, peut aussi être partagé avec les danseur·se·s et participant·e·s du public, comme y invite Sciarroni. J'ai assisté à la performance *Folk(s)*. Et c'est la première fois que cette liberté de quitter m'était donnée dans un

théâtre. C'est la première fois que j'expérimentais cette liberté de choix, déstabilisante : pourquoi quitterais-je ? Ai-je envie de quitter ? Quand ou comment saurai-je si j'ai envie de quitter ? Quitter la salle, ce n'était pas nécessairement un affront, une provocation ou la manifestation d'une insatisfaction, c'était un choix possible, une réponse possible. Je suis restée jusqu'à la fin. J'ai vu quitter progressivement les danseur·se·s épuisé·e·s, quelques personnes du public aussi, très peu, jusqu'à ce qu'il ne reste qu'un·e danseur·se sur scène. Comment, donc, mettre en place des contraintes ou déterminer certains paramètres de la création, pour offrir une liberté aux danseuses comme aux personnes du public ?

* *
*

[Amplification en unissons et décalages, jour, sans public]

Gros plan sur les pieds, chevilles et bas du pantalon ample. Les deux danseuses sont toujours de biais, à environ un mètre l'une de l'autre. Les transferts de poids et légers pliés de genou sont visibles. Devant, les pieds de Nacera Belaza. Ses plantes et orteils ne décollent que très minimalement du sol, de quelques millimètres. Ses genoux apparaissent plier légèrement quand le balancement se dirige vers sa gauche, et se déplier quand il repart dans l'autre direction. En arrière plan, les pieds de Dalila Belaza sont aussi visibles, mais flous. Ses orteils et plantes se soulèvent légèrement du sol dans le mouvement continu du balancement. Ce gros plan dure l'instant de dix secondes, et de quelques balancements. Il prend fin dans un balancement vers leur gauche, qui se poursuit vers leur droite dans le plan suivant, où les danseuses sont cadrées de la tête à la mi-cuisse.

Le balancement a pris de l'expansion. La pluie continue de tomber. Le mouvement emporte toujours la tête, et les bras, qui se sont encore décollés du tronc, à environ 45

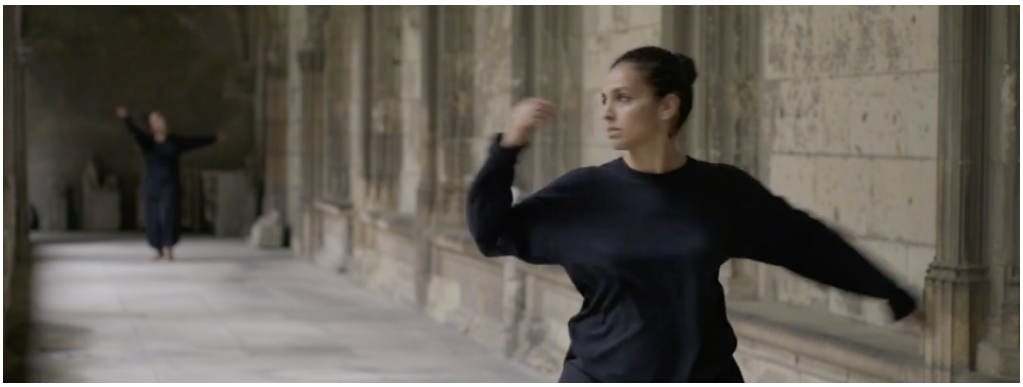
degrés. Les pieds sont en leur point au sol, les jambes et le tronc tournent en torsion d'un côté et de l'autre, le mouvement traçant des arcs de cercle. Les yeux sont fermés. Le balancement tourne vers leur gauche et leur droite leur gauche leur droite dans une direction dans l'autre une direction l'autre une direction l'autre, leurs bras étant maintenant presque parallèles au sol, à près de 90 degrés de leur tronc, ayant pris de l'amplitude dans le cours du balancement.



Les yeux des danseuses sont toujours fermés. Le mouvement se poursuit le temps de quelques balancements, qui coïncident jusqu'à un léger décalage, Nacera Belaza arrivant au bout de son tourner balançant, à droite, tandis que le mouvement de sa sœur est en cours vers cette direction. Et changement de plan.

Dalila Belaza, en plan buste rapproché, yeux fermés, est en tourner plus rapide vers sa gauche sa droite un côté l'autre un l'autre, son balancement continue d'emporter sa tête, ses bras, ses mains, à la fois toniques et détendus. Les mains et avant-bras de Nacera Belaza entrent et sortent du cadrage. Dans un sens dans l'autre un sens, l'autre vers sa gauche vers changement de plan : Dalila Belaza, plus rapprochée encore, filmée de dos, yeux ouverts, cadrée de la tête aux épaules. Ses bras ont continué de prendre de l'amplitude, ils s'élancent parfois vers le haut, coudes pliés.

Changement : Dalila Belaza en plan taille, à une dizaine de mètres de sa sœur située en arrière-plan, toujours sous la même galerie. Leurs bras montent vers le haut dans le balancement, mais différemment. Ceux de Dalila Belaza plient, ceux de sa sœur demeurent allongés. La position de leurs bras et le sens de leur balancement sont décalés, ne coïncidant qu'accidentellement. Leur vitesse a augmenté.



Après quelques secondes de balancement : noir. Une psalmodie de Larbi Bestam[72] débute. La même séquence de mots est répétée, chantée en boucle.

*
* *

4.2 Être vigilant et s'ouvrir à ce qui se crée au moment où ça se crée

La création du *Cri* a été inspirée par un mouvement de balancement, une image a été choisie (le 8), et d'autres contraintes ont été travaillées (la présence de l'autre danseuse, la lumière et la musique, notamment). Dans l'extrait précédemment décrit,

[72] Larbi Bestam est le fondateur du groupe mythique Ferda. Il est l'une des figures importantes de la musique diwane en Algérie, pratiquée à l'origine par les descendants d'esclaves d'Afrique noire. Cette musique métissée et mystique allie chants et rythmes pouvant mener à la plénitude ou la transe (Theatreonline, s. d., s. p.). Nacera Belaza m'a précisé en entretien les mots qu'elle répète. Mais pour elle, ce n'est pas important qu'ils soient ou non compris. C'est la sensation, l'effet qu'ils créent qui importe.

la danse se déroule sans public, sans musique, et à la clarté du jour, selon le choix de la réalisatrice Béatrice Vernhes. Que ce soit avec ou sans public, il s'agit pour chacune des danseuses, comme elles me le racontent, d'expérimenter une écoute mutuelle en laissant le balancement tournant être travaillé par ces contraintes, menant à des unissons, et à des décalages, indéterminés d'avance.

L'enjeu du travail, de la danse tient à la recherche d'un geste qui « se laisse faire par la chose » et « se crée au moment où il se fait », en « dialogue » (N. Belaza, entretien, 12 juin 2018). C'est travailler dans l'écoute et la « vigilance », comme le dit aussi Dalila Belaza (entretien, 17 avril 2020). Cette stratégie implique, pour la chorégraphe, de déjouer chaque fois l'idée que les danseuses pourraient se faire de cette performance, ou encore des sensations qu'elles penseraient en avoir, et du même coup de déjouer l'idée même de ce que pourrait signifier « être présentes », « pleinement là ». Elle implique aussi une vigilance aux mots utilisés en studio. « Le flux t'emporte, ce n'est pas une course » en est un exemple (Villemur, 2018, citée dans Richeux et Belaza, 2018, 20 avril). Ce choix de formulation a pour objectif d'aider l'expérimentation d'un mouvement non dirigé – c'est le flux qui emporte, bouge le corps, et non la danseuse –, et imprévisible – la danseuse ne connaît pas à l'avance ce qui se produira puisque c'est le flux qui la porte. C'est tenter de faire l'expérience d'un mouvement inconnu d'avance, parce qu'il arrive chaque fois pour la première fois, travaillé par l'image du 8 en mouvement et les autres contraintes, auxquelles les danseuses portent attention dans l'instant de l'événement dansé, différent d'une performance à l'autre. Elles ont chacune leur propre processus, donc, mais en relation d'écoute mutuelle. Dalila Belaza me dit à cet égard :

> Le corps de l'autre devient aussi une contrainte, c'est-à-dire que je ne danse pas en me coupant de l'autre, mais je ne danse pas non plus en me reliant à l'autre d'une manière où en fait j'en deviens victime aussi. Cette pièce est importante

> en duo, je pense […] Je l'avais déjà dit à Frédérique Villemur[73], elle m'avait posé la question et je lui avait dit : c'est l'altérité minimale, en fait, pour questionner le rapport d'ouverture réel à l'autre. Tant que t'es seule, la question de l'ouverture, en soi, elle est toute subjective aussi quelque part. Alors que la présence de l'autre, elle t'impose en fait de questionner la chose de manière seconde après seconde, de façon à ce que ce soit palpable. (D. Belaza, entretien, 17 avril 2020)

La « contrainte » de la présence et du mouvement de l'autre n'est donc pas une force directive qui doit être subie, mais une force à laquelle les danseuses doivent s'ouvrir, pour se laisser affecter par ce que l'autre partage : « parce que l'ouverture c'est dans ce sens-là, intimement pouvoir livrer une chose et la partager. Pas l'imposer, la partager », dit Dalila Belaza (17 avril 2020).

Et ce partage et cette ouverture implique pour les danseuses un « lâcher-prise », ou un « relâchement », que rend possible la répétition du mouvement. Comme le dit Nacera Belaza :

> […] ce qui m'intéresse dans la répétition, c'est ce lâcher-prise, qui va permettre de me rendre compte que les choses peuvent se faire finalement avec juste un filet de conscience, et un degré de lâcher-prise et d'acceptation très très profond, très conséquent, et donc la répétition c'est ce qui me permet, d'une part, de ne pas agiter mon mental, de ne pas l'activer – je n'ai rien à penser puisque la chose [le mouvement] est installée et elle se fait. […] Moi ce que j'ai imposé à la répétition, c'est qu'elle me fasse lâcher. Elle m'aide à me soustraire au mental. (entretien, 12 juin 2018)

Ici encore le paradoxe stratégique apparaît : la chorégraphe souhaite « impos[e]r » *par* la répétition un « lâcher-prise », une « soustraction » à un contrôle de la danse en train de se faire.

[73] Auteure du livre *Nacera Belaza : entre deux rives* (Villemur, 2018).

Elle raconte qu'un critique d'art a déjà mis en rapport *Le cri* avec la pièce *Fase* de la chorégraphe Anne Terera De Keersmaeker. En visionnant cette pièce, il lui a semblé que chez De Keersmaeker, le travail de répétition en était un davantage de maîtrise que de laisser faire. Le rapprochement entre ces deux performances me semble ici fécond à observer, pour mieux souligner comment la danse et la chorégraphie opèrent chez Nacera et Dalila Belaza.

La structure chorégraphique répétitive de *Fase. Four Movements to the Music of Steve Reich* est inspirée de musiques de phase (*phasing*) de Steve Reich[74], avec lesquelles le duo, formé d'Anne Terera De Keersmaeker et Michèle Anne De Mey, danse. Dans la composition *Piano Phase* (1967), qui comporte trois parties, le *phasing* consiste, pour deux pianistes, à jouer un même court motif, d'abord à l'unisson (en phasage) et progressivement en décalage (en déphasage). Par exemple, la première partie du morceau est composée d'un motif de douze notes jouées sur un rythme régulier de doubles croches. Un pianiste commence à jouer le motif, puis débute un deuxième. Ils jouent à l'unisson le motif répétitivement, puis un des deux accélère pour créer un déphasage, en augmentant à douze reprises la vitesse d'une double croche, jusqu'à ce que les deux pianistes se retrouvent de nouveau à l'unisson (De Keersmaeker et Cvejić, 2012). Le déphasage (forme de canon, qui est lui-même une forme polyphonique) permet de voir évoluer deux voies indépendantes et, simultanément, ce que leur superposition crée. Dans le cas de *Piano Phase*, le déphasage crée une « friction » entre les deux partitions, qui fait entendre à la personne qui écoute une troisième mélodie, une relation rythmique, qui n'existe sur aucune des partitions (2012, p. 47). C'est à cette structure compositionnelle que la chorégraphie du même nom (*Piano Phase*) tente de « répondre » : « How did I choreographically respond to that ? », écrit De Keersmaeker (p. 47).

[74] Ces musiques sont *Piano Phase* (1967), *Come Out* (1966), *Violin Phase* (1967) et *Clapping Music* (1972).

Pour Reich (2002), le phasage-déphasage est un processus ou procédé déterministe, au sens où il n'y a pas d'aléatoire ou d'improvisation dans le jeu des pianistes :

> The distinctive thing about musical processes is that they determine all the note to note details and the overall form simultaneously. One can't improvise in a musical process – the concepts are mutually exclusive. (p. 36)

Une fois le procédé mis en place, écrit-il aussi, il s'exécute de lui-même (*runs by itself*) (p. 34). Et en ce sens, il en « contrôle complètement » le résultat :

> By « a kind » of complete control, I mean that by running this material through this process I completely control all that results, but also that I accept all that results without changes. (p. 35)

Ce que ce procédé de composition implique pour le performeur, ce n'est pas une improvisation, interprétation ou expression de soi, mais un focus sur la réalisation du processus musical : « The pleasure I get from playing is not the pleasure of expressing myself, but of subjugating myself to the music and experiencing the ecstasy that comes from being a part of it. » (p. 82)

La chorégraphie *Fase*, et dans le cas qui m'intéresse ici le duo dansé avec *Piano Phase*, s'inspire du procédé déterministe de Reich. Elle est une réponse chorégraphique à la structure de Reich, ou une application libre, inspirée de ses principes de construction compositionnelle, notamment le choix d'un vocabulaire rythmique simple, la répétition et la transformation graduelle du processus (De Keersmaeker et Cvejić, 2012, p. 47). Comme l'écrit la chorégraphe :

> I analyzed the score so as to know what happens in the music at what moment, and what Reich's compositional devices were. My dancing didn't copy the musical structure. The music supplied me with a number of principles of construction, first and foremost repetition. Repetition determined the economy of material : through repetition I would discover a few movements that I liked and that I could vary. It also gave the dance continuity ; the music would

> perpetually repeat itself ; and the dancing too would go on and on. Out of continuity comes gradual transformation (which excludes sudden changes) as well as accumulation : I do one movement. I add a second movement. I add a third movement, gradually building up the whole structure. The additive process changes material, but the seed of the movement always remains present. (2012, p. 27)

Les mouvements effectués par les danseuses consistent à marcher, marcher en tournant et pivoter sur une jambe, entraînées par leur bras qui s'élance. Trois principaux mouvements (A, B et C), donc, constituent la partition chorégraphique. À un moment, lorsque les deux danseuses répètent le mouvement C (tourner en pivotant sur une jambe, avec l'élan du bras), Michèle Anne De Mey reste au même tempo pendant qu'Anne Teresa De Keersmaeker accélère légèrement, sortant de l'unisson, et accélère encore, pour retrouver après quelques rotations l'unisson (figure 4.1).





Figure 4.1 Trois moments du phasage-déphasage de la danse *Piano Phase*
(De Keersmaeker et De Mey, 2002, captures d'écran)

Le travail de lumière de Remon Fromont rend encore plus visuel le procédé de phasage-déphasage des danseuses, notamment lorsque l'ombre entre les deux danseuses montre la superposition de leurs bras, donc leur phasage, leur danse à l'unisson.

Bien que la chorégraphie ne reproduise pas, ou n'illustre pas littéralement, la structure partitionnelle du déphasage musical, n'étant pas asservie à la musique de Reich ni à une application stricte de ses procédés, comme l'observent Guisgand et Plouvier (2007), les mouvements des deux danseuses suivent néanmoins une mathématique précise, à laquelle elles doivent se tenir du début à la fin, sans en déroger, sans improviser[75]. « You have to stay with the point » seraient les mots d'Anne Teresa De Keersmaeker, avancent Guisgand et Plouvier (2007, p. 19).

Pour ces deux auteurs, la structure chorégraphique de *Fase* est une « demande » de contrainte adressée à la mathématique musicale de Reich (p. 19). Mais en même temps que les corps se soumettent au comptage précis des mouvements, à cette mathématique, leur dépense physique génère au fil de la performance une fatigue des

[75] Par exemple, le déphasage des mouvements arrive plus tard que le déphasage des deux pianos.

corps, signe que quelque chose d'*autre* se passe, que quelque chose résisterait au déterminisme de la partition chorégraphique. Pour Guisgand (2012), « de Keersmaeker relance la forme comme pour mieux en épuiser la consistance et le rythme, laissant varier, s'altérer, voire se dégrader sa réalisation » (p. 40).

Dans *Fase*, la répétition est donc d'abord une mathématique de phasage et déphasage précisément écrite, bien que la fatigue des corps puisse engendrer une altération, un relâchement de la forme. Différemment dans *Le cri*, c'est d'emblée le relâchement qui est recherché avec l'expérimentation de la répétition. Ce que Nacera Belaza demande ou « impose » à la répétition, c'est précisément qu'elle « fasse lâcher » (entretien, 12 juin 2018). Il ne s'agit pas de pré-chorégraphier la répétition pour ensuite se livrer à elle, à son décomptage, mais plutôt de laisser aller la puissance de la répétition, ce qui n'en altère pas pour autant la précision. D'ailleurs, pour Nacera et Dalila Belaza, le mouvement se crée aussi dans une contrainte forte, soit celle de ne jamais dévier de l'image du 8 tournant continuellement dans l'espace du corps. « On ne déplace pas quelque chose d'installé » est un exemple de consigne utilisée en répétition par Nacera Belaza (citée dans Richeux et Belaza, 2018, 20 avril), consigne qui serait en quelque sorte sa version du « You have to stay with the point » d'Anne Teresa de Keersmaeker (Guisgand et Plouvier, 2007, p. 19). Il n'y a donc pas chez Nacera et Dalila Belaza une volonté d'improvisation, pas plus qu'il n'y en a une chez Anne Teresa De Keersmaeker et Michèle Anne De Mey. Et dans les deux cas, aucun jeu d'expressivité ou pathos n'est demandé aux danseuses ; elles expérimentent la répétition, dans le moment de la danse.

C'est plutôt sur le plan de l'indétermination et de l'imprévisibilité que *Le cri* se distingue de *Fase*. L'indétermination est ici à entendre comme une non-fixation de la forme et de la fin, autrement dit l'indétermination consisterait en l'ouverture aux possibilités infinies. Alors que dans *Fase* l'enchaînement et la forme des mouvements sont déterminés du début à la fin, chez Nacera Belaza, l'image du 8 en mouvement

dans le corps, bien que choisie d'avance pour agir comme contrainte qui balancera le corps, est laissée libre de toutes directions dans le corps, et pensée sans début ni fin, pouvant durer à l'infini. Les possibilités de l'image en mouvement sont laissées ouvertes, et cette indétermination chorégraphique crée une imprévisibilité, au sens où le mouvement est découvert au moment où il est affecté par l'image en mouvement du 8 (et par les autres contraintes agissantes). Les danseuses ne choisissent pas des formes en mouvement, avec lesquelles elles composeront la danse. Elles imaginent un 8 en mouvement dans le corps, et c'est ce 8 qui, par voie de conséquence, inscrit le mouvement visible d'un balancement. Les danseuses ne portent pas attention aux formes produites, elles portent attention à ce 8 en mouvement. Comme le dit Nacera Belaza : « On le lâche, le corps. Il n'est qu'une émanation possible » (entretien, 12 juin 2018).

La manifestation, ou émanation, visible du mouvement, notamment dans l'extrait de performance précédemment décrit, est d'abord celle d'un petit balancement, qui est la conséquence de l'image du 8 agissant au centre du corps dans un espace imaginé réduit par les danseuses. Comme le décrit Dalila Belaza :

> […] cette image-là est posée au centre du corps, et en fait c'est imaginer que cette image du 8 est à l'œuvre à l'intérieur et elle se déploie autant sur un plan horizontal que sur un plan vertical. Plusieurs 8 qui se font en même temps, si tu veux. (D. Belaza, entretien, 17 avril 2020)

Et puis le (ou les) mouvement(s) du 8 se dilate(nt), et alors le balancement prend de l'expansion, emportant les bras, les épaules, la tête dans le mouvement. C'est donc parce que l'image de ce 8 se dilate qu'il est possible de voir, conséquemment, le mouvement des bras augmenter en amplitude, et non parce que les danseuses dirigent leurs bras de sorte qu'ils soient plus éloignés du corps, ou que leurs mouvements soient plus amples. Autrement dit, elles ne sont pas en train de reproduire des positions ou figures d'une chorégraphie déterminée en amont. Ou comme le dit

Nacera Belaza de façon plus incisive, ce n'est pas « une dictée [au corps] de ce qui va se passer » (entretien, 12 juin 2018)[76].

Ce qui est déterminé en revanche dans *Le cri*, en plus des contraintes, ce sont les « points » sur scène où la danse aura lieu (quatre points) et des rendez-vous d'intensité. Les « points » d'où elles dansent, dans une configuration scénique frontale scène-gradins, sont le milieu de la scène, l'avant-scène et l'arrière-scène, d'où les danseuses s'avancent pour rejoindre l'avant-scène de nouveau[77]. Dans la performance au Cloître, ces points de rendez-vous sont marqués à différents endroits de l'allée où elles dansent.

Mais ici encore, si les danseuses ont des rendez-vous d'intensité, les points ou moments de rendez-vous sont inconnus d'avance, et la manière ou la vitesse pour y arriver sont aussi indéterminées d'une fois à l'autre, et singulières à chacune des danseuses. Si les deux danseuses doivent se retrouver dans un rendez-vous d'intensité, au bout d'un processus d'amplification du mouvement par exemple, elles ne savent pas exactement quand elles y arriveront, et si elles y arriveront au même moment. Il y a « un endroit potentiel qui va coïncider », non connu d'avance, dit encore Dalila Belaza (17 avril 2020). En conséquence, les décalages et unissons entre les danseuses sont des possibilités jamais prédéterminées. Cela est visible notamment

[76] Ou encore, comme le dit Dalila Belaza en entretien, ce n'est pas du « plaqué » (17 avril 2020).

[77] Nacera et Dalila Belaza m'expliquent que le « rendez-vous » d'intensité implique dans la première partie de la performance une montée progressive, ou une intensification du mouvement du 8, qui se manifeste par une amplification des mouvements, au départ très près du corps. Un passage au noir suit. Et la lumière fait de nouveau voir les danseuses, cette fois à l'avant-scène (lorsque la performace a lieu dans un théatre à l'italienne), où elles reprennent le mouvement du 8 pour le diminuer en intensité. Un autre passage au noir suit, et les danseuses réapparaissent en fond de scène. Le mouvement est repris de nouveau, pour atteindre cette fois un « déraillement », pour reprendre le mot employé par Nacera Belaza, ou un « emballement », pour employer celui de sa sœur. Du fond de la scène, dans cet emballement, les danseuses se dirigent vers l'avant-scène, où le mouvement du 8 se rétractera de nouveau.

vers la fin de l'extrait du *Cri* précédemment décrit : alors que leurs balancements lents et de faible amplitude s'accordent dans leur rythme et leur direction, la dilatation et accélération progressive du mouvement, propre à chacune des danseuses, entraîne des décalages. Le sens de leur balancement coïncide alors accidentellement, la position de leurs bras aussi.

Les danseuses sont ainsi toujours en relation d'écoute mutuelle, cherchant des manières de s'ouvrir à la présence et au mouvement de l'autre sans les subir, tel qu'évoqué plus tôt. Elles travaillent à ne pas imposer l'unisson. Forcer l'unisson n'est pas une possibilité chorégraphique. Travailler, sculpter la forme du mouvement, sa manifestation visible, n'est pas non plus ce qui leur importe.

* *
*

[Frictions, soir, avec public]

Changement de point de vue et de moment de la journée. Plan large, extérieur, soir, lors de la performance avec public. Les deux danseuses sont situées à environ un mètre de distance, l'une de l'autre, au centre de la cour intérieure, au point de croisée des deux allées diagonales, éclairées par des projecteurs.



Le vent bouge leurs vêtements, amples, maintenant mauves. Le son du vent, celui d'une faible pluie, et la psalmodie de Larbi Bestam, en voix basse, sont audibles. Le balancement est de faible amplitude, les bras se décollent légèrement du corps. Le sens de leur balancement coïncide, vers leur droite leur gauche leur droite leur gauche leur droite leur gauche leur droite leur gauche leur droite leur gauche leur droite leur dr..., changement de plan, la voix de Nina Simone, dont les paroles sont difficilement audibles, joint celle de Larbi Bestam.



Les danseuses sont cadrées de la tête à la mi-cuisse, en plan rapproché. L'axe de leur corps tourne vers leur gauche leur droite d'un sens de l'autre d'un sens de l'autre – l'œil de la caméra zoome très lentement vers elles – d'un sens de l'autre d'un sens de l'autre d'un sens de l'autre – l'œil de la caméra balaie vers la droite, vers Nacera Belaza, et la lumière des projecteurs – d'un sens de l'autre d'un sens de l'autre – maintenant plan buste de Nacera Belaza, les bras de sa sœur entrent et sortent du cadre, les ronds de projecteurs sont visibles – d'un sens de l'autre, changement de plan.

Les ronds de lumière d'autres projecteurs sont visibles, et le mouvement de la pluie. L'œil de la caméra est en balayage vers la droite, et fait entrer dans le cadre les danseuses de biais, légèrement de dos. Nacera Belaza est maintenant à gauche du cadre, sa sœur à droite. Nacera Belaza est en balancement plus rapide vers sa droite

sa gauche sa droite sa gauche – bras emportés loin du corps, parallèles au sol, un son de tambour joint les voix de Larbi Bestam et Nina Simone. Dalila Belaza entre dans le cadre : un sens l'autre un sens l'autre – balayage vers elle – balancement d'un sens de l'autre d'un sens de l'autre d'un sens de l'autre d'un sens de l'autre d'un sens de l'autre – l'œil ne capte plus que les mains et avant-bras entrant et sortant du cadre – d'un sens de l'autre d'un sens de l'autre, coup de tonnerre, changement de plan.

Les danseuses sont au loin, à la croisée des allées du cloître, en balancement vers leur droite, leur gauche, d'un sens, de l'autre, d'un sens, de l'autre, changement de plan, rapproché. Les danseuses sont cadrées de la tête aux pieds, en balancement vers leur droite, leur gauche, et balancent encore trois fois de chaque côté, les bras emportés à 45 degrés de leur corps. Noir, obscurité, balayage du ciel pluvieux vers la tête des danseuses. Apparaît dans le cadrage leur tête tournant d'un côté et de l'autre, leur visage, leurs bras parallèles au sol ou montant vers le haut, leur bassin. Le rythme et le sens de leur balancement coïncident encore, en unisson. La pluie a monté en intensité, et le chant de Larbi Bestam et de Nina Simone en volume. Le tambour aussi. Les vêtements des danseuses sont trempés par endroits.

Changement de plan, des bras entrent et sortent du plan. Changement de plan, plan torse de Nacera Belaza, éclairée par les projecteurs. Balayage vers sa soeur. La voix de Larbi Bestam est un peu plus rapide, plus forte, plus aiguë.

Changement, plan des danseuses de la tête aux hanches : Nacera Belaza à gauche du cadrage, Dalila en biais derrière. Les bras de Nacera Belaza sont en mouvement à hauteur de ses épaules, parallèles au sol, pliant au niveau du coude. Ceux de Dalila Belaza montent à l'occasion vers le haut. La voix de Larbi Bestam monte encore en intensité, près de la saturation.

Changement de cadrage encore, Nacera Belaza en plan buste, les yeux fermés, les bras emportés vers le haut.

Changement : plan de la tête à la mi-cuisse des danseuses. Le changement de plan (le montage) s'accélère. Plan de la tête à la taille, balayage vers le bas.

Gros plan du bas de pantalon d'une des danseuses et de ses pieds, sur le sol trempé, et balayage vers le haut du corps, en même temps qu'il y a decrescendo de la voix de Larbi Bestam et du tambour : les cuisses, la taille, les mains, les bras, le cou, le menton, la bouche, le visage de Nacera Belaza (qui sourit) apparaissent dans le cadrage.



La voix de Larbi Bestam a disparu de la trame, celle de Nina Simone demeure, avec le son du tambour et celui de la pluie. Balancement rapide de Nacera Belaza vers sa droite sa gauche sa droite sa gauche sa droite sa gauche sa droite sa gauche – la voix de Nina Simone et le son du tambour sont presque inaudibles, demeure le son de la pluie – sa droite sa gauche sa droite sa gauche sa droite sa gauche sa droite sa gauche – balayage vers la gauche du cadre, vers Dalila Belaza – d'un sens de l'autre d'un sens, ses bras entrent dans le cadrage.

Noir, son de la pluie. La voix de Maria Callas s'y joint.

Plan de bras qui entrent et sortent du cadrage.

Noir. La voix de Maria Callas monte en volume.

*
* *

4.3 Devenir une chose en même temps

Les trames de mouvement de Nacera et Dalila Belaza, en plus d'être indépendantes l'une de l'autre, sont indépendantes de la musique. Tout comme leurs danses sont autonomes mais se retrouvent lors d'un rendez-vous, il en va de même de leur relation à la trame sonore. Cette trame est composée de courts segments pouvant être joués en boucle et le régisseur, Christophe Renaud (qui assure aussi la régie des lumières), effectue en direct au cloître ce travail de bouclage sonore, en s'ajustant à l'amplification du mouvement des danseuses, tout comme elles s'ajustent à l'amplification sonore. Comme le dit Dalila Belaza :

> […] on sait qu'il y a un rendez-vous, c'est de créer le moment de rencontre comme si c'était une chose qui était… qui arrivait, pour la première fois […] Ce n'est pas : il [le chanteur Larbi Bestam, dont la progression de la voix est travaillée par le régisseur] est arrivé, du coup moi je fonce et j'arrive. (entretien, 17 avril 2020)

Danseuses et régisseur partagent donc un travail d'écoute et de relation, en travaillant de sorte que le mouvement ne soit pas plus déterminé par la musique que la musique ne le soit par le mouvement. Et c'est cette écoute qui décidera de la durée de la performance, laquelle varie d'une fois à l'autre (parfois 45 minutes, parfois plus, parfois moins).

La durée de la danse est donc aussi indéterminée, au contraire de celle de *Fase*, qui se dirige vers une fin déterminée par la partition chorégraphique, dont la durée est elle-même déterminée par la partition musicale. La fin du mouvement dansé coïncide avec la fin de la musique, toutes deux écrites d'avance. Si De Keersmaeker et De Mey dansent aussi « avec » et non « sur » la musique de Steve Reich, au sens où leurs mouvements ne sont ni appuyés ni plaqués sur les événements de la musique (tempos, accélérations, etc.), les deux trames étant indépendantes, la durée de la musique dicte celle de la chorégraphie. On en trouve la manifestation frappante à la toute fin du premier mouvement de *Fase,* dansé avec le morceau *Piano Phase*. Les danseuses effectuent leur dernier mouvement précisément au moment où la musique arrête, en synchronicité. Elles sont arrivées à la fin de la partition chorégraphique, dont chaque mouvement a été comptabilisé et épuisé, comme la partition musicale est arrivée à sa double barre finale, après que toutes les notes aient été jouées. De Keersmaeker écrit à ce sujet :

> There is no other dance I made in which being in the moment, tuned with the music and the other dancer, is as precise and demanding of concentration. I could compare the mental exercise of performing to meditation. Once the machine is set into motion, it unfolds inexorably and there is no way to hide when one of the dancers goes out of sync with the other. This makes the ending, again abrupt in music, a challenge of its own, even more difficult than *Violin Phase* because we have to be coordinated with one another as well as with the music. Paradoxically, the more restraint there is, the more one feels the freedom to experiment with stretching the qualities of attack or suspension. (dans De Keersmaeker et Cvejić, 2012, p. 52)

Comme l'affirme De Keersmaeker, une fois que la machine est mise en mouvement, la suite est inexorable. Ses mots rejoignent ceux de Steve Reich : le processus est contrôlé note à note, et aucun changement n'est permis. Pour réaliser la partition, et faire coïncider précisément la fin de la chorégraphie avec la fin de la musique, les deux danseuses doivent rester *tuned*, accordées, mathématiquement coordonnées

entre elles et avec la musique, ce qui, pour De Keersmaeker, n'anéantit pas pour autant toutes zones de liberté.

L'accord avec le son, et avec les autres éléments de la performance, est pensé et expérimenté différement chez Nacera et Dalila Belaza. La composition du *Cri* est faite de pistes autonomes (son, lumière, mouvements de Nacera et ceux de Dalila Belaza) qui entrent en « dialogue » ou « friction » :

> La trame chorégraphique, la trame musicale, la trame de la lumière, etc. sont des trames qui sont complètement autonomes et indépendantes les unes des autres. Et le rapport qui est privilégié, c'est un rapport de dialogue, en fait, entre les choses. Évidemment il y a des endroits, on sait que la trame musicale par exemple est en progression constante, et ça c'est une donnée que nous on a aussi [pour le corps, la danse], il y a une progression constante en terme d'amplitude, d'intensité, etc. Mais néanmoins, c'est pas du collé, c'est pas tel mouvement sur telle note, ou quoi que ce soit, c'est vraiment plus un rapport oui de dialogue, puis presque aussi de comment on met en friction les choses et il y a des choses qui… émergent… des images qui émergent et qui sont purement presque aléatoires. (D. Belaza, entretien, 17 avril 2020)

Cette pensée des « choses » en friction, auxquelles s'ajoutent de façon imprévue la pluie et le vent, comme acteurs autonomes qui entrent simultanément en relation se rapprocherait de la polyphonie, mais différente de celles de Steve Reich et Anne Teresa De Keersmaeker parce qu'elle est ouverte aux potentialités de l'événement du 8 en mouvement, de la musique, des lumières, etc. Les « choses » entrent en « friction » différemment d'une performance à l'autre. Aussi, bien que cette pensée des simultanéités en friction se rapproche de la pensée polyphonique d'Anatoli Vlassov (voir chapitre I), parce qu'elles sont un agencement simultané de voix (sons) et de mouvements hétérogènes, l'expérience et la pensée de Dalila et Nacera Belaza me semblent permettre d'élargir encore la notion de polyphonie à toutes choses en mouvement entrant plus ou moins accidentellement en friction, coïncidant, créant des accords, des « résonances », précaires, toujours en transition.

Lors de la performance au Cloître de la Psalette, tout comme le son, et aussi la lumière, la pluie et le vent sont devenus des matières agissantes. Dalila Belaza raconte, à propos de cette expérience :

> […] ce que j'ai apprécié cette fois-là… parce que d'habitude il y a toujours le rapport au son, à la lumière, on essaie d'imaginer que ces choses-là sont vraiment agissantes sur nous, tu vois c'est pas juste une fabulation, c'est vraiment sentir comment à un moment donné la matière de la lumière elle rentre, le degré d'obscurité ça rentre, le son et tout ça, mais là, c'était vraiment… moi je trouvais ça extrêmement aidant [la pluie, le vent] (D. Belaza, entretien, 17 avril 2020)

Ainsi, l'arrivée de ces matières imprévues a été expérimentée comme « aidante » par Dalila Belaza, parce que plus facilement perceptibles, tangibles. Le travail des danseuses ce soir-là fut d'expérimenter, dans le cours de la performance, une ouverture non seulement à l'action de l'image 8, du son, des lumières et de l'autre danseuse, mais aussi à celle de la pluie et du vent :

> […] t'as les éléments qui sont déchaînés, qui sont en train de te pénétrer de part en part et la question fondamentale, c'est comment je laisse rentrer ces choses-là. Comment je les laisse me traverser, et comment je les laisse, tout en maintenant un cap, je les laisse construire avec moi, en fait. C'est vraiment arrivé comme une chose… on a eu l'impression que c'était un élément du travail [la pluie, le vent]. (D. Belaza, entretien, 17 avril 2020)

Il n'est pas ici hyperbolique ou fabulatoire d'affirmer que Nacera Belaza et sa sœur tentent « vraiment » de « sentir » comment « la matière » de la lumière et du son sont « agissantes », comme le sont aussi la pluie et le vent. Nacera et Dalila Belaza font l'expérience, dans la cour du Cloître comme au théâtre, d'une danse en immersion parmi ces éléments, ces flux lumineux et sonores en mouvement. Or, l'expérimenter au grand air est « aidant » parce que le mouvement des flux du vent et de la pluie est encore plus manifeste.

Ce qui est particulièrement extra-ordinaire aussi de cette performance, c'est que les deux danseuses ont commencé à danser à un moment d'accalmie, et que l'intensité de la pluie a augmenté au cours de la performance, coïncidant avec l'intensification du son et la dilatation du balancer tournant des danseuses. La pluie est donc aussi arrivée, accidentellement, au « rendez-vous » d'intensité des danseuses.

Le son du tonnerre est bien audible dans la vidéo, et l'intensification de la pluie est visible. En raison de cette météo annoncée, et des risques d'accidents (danser sur un sol trempé), l'annulation de la performance ou son déplacement dans un théâtre avaient d'ailleurs été envisagés par les organisateurs. Or, l'accident et l'imprévisibilité, pour les deux danseuses, sont constitutifs de cette performance : « […] quand bien même on serait tombées ou je ne sais quoi, on aurait glissé, ou quoi, c'est que tous ces accidents-là, ou presque, finissent par faire partie de la chose », dit Dalila Belaza (entretien, 17 avril 2020).

Aussi, pour Dalila Belaza, les trames autonomes, hétérogènes, en se rencontrant, deviennent « une chose en même temps » :

> C'est-à-dire qu'elles cherchent la voix de réunification, c'est pas l'endroit d'addition, c'est un endroit en fait, plus il y a de choses et plus en réalité, c'est un phénomène de soustraction qui se passe, tu vois. De manière à ce que tout ça, ça devienne une chose en même temps. Donc tu peux faire rentrer le bruit, tu peux faire rentrer l'obscurité, tu peux faire rentrer la lumière [et le vent et la pluie], et comment tout ça, ça devient une seule et même chose. (entretien, 17 avril 2020)

Affirmer qu'il s'agit d' « une chose en même temps » signifie pour Dalila Belaza, qu'il y a « communion » des différentes pistes autonomes, que la danseuse apparente à « quelque chose de chimique » :

> Une des choses, un indicateur possible, c'est que ça doit créer un endroit de… comment on appelle ça… le mot m'échappe… de communion. Ça doit créer

> une forme de communion, de la même manière qu'il doit se créer une communion avec le public. Ça relève d'une chose qui doit être palpable, pas une chose qui se passe dans la tête, de l'une ou de l'autre ou de ce que je peux voir. […] C'est presque comme quelque chose de chimique qui se passe. (D. Belaza, entretien, 17 avril 2020)

La communion comme ce « quelque chose de chimique qui se passe », c'est pour la danseuse la réunion d'éléments dans une certaine « proportion », et alors « il y a un « équilibre qui se crée et ça crée un soulèvement » (D. Belaza, entretien, 17 avril 2020). Cette combinaison des termes « équilibre » et « soulèvement » montre bien d'ailleurs que l'équilibre chez Nacera et Dalila Belaza n'est pas un état de stabilité, mais une tension précaire. Nacera Belaza compare en entretien son expérience à celle d'une funambule sur un fil, dans un équilibre qui se crée au moment où il se fait, dans un constant ajustement entre le corps, le fil, l'espace, etc. Aussi, ce « quelque chose de chimique qui se passe », associé à la notion de « communion », offre une définition profane à ce dernier terme. La communion doit être comprise « sans vouloir lui donner une signification, je sais pas quoi, c'est au sens premier du terme », me dit Dalila Belaza, et « c'est pas juste de se rejoindre, c'est communier. C'est d'être ensemble et quel que soit ce qui peut se passer » (D. Belaza, entretien, 17 avril 2020). Nacera Belaza me dit aussi : « […] dès le début je disais : on n'est pas en représentation, on est en dialogue, on est en lien, en communion AVEC le public » (12 juin 2018). Le cadre de tournage, soit un cloître, tend par contre à spiritualiser leur pensée de la communion, et à théâtraliser la performance. Aussi, de façon tout à fait conventionnelle, l'œil de la caméra est dirigé vers l'action des danseuses, « le public » restant hors champ, comme s'il ne participait pas à la performance, alors même que Nacera et Dalila Belaza cherchent à partager leur expérience avec lui.

Quoi qu'il en soit, la pensée de la « communion » des deux danseuses m'est apparue résonner avec son sens large d'« accord profond » (CNRTL, 2012, communion), et rappeller à ce titre la notion d'accord en musique. Différentes notes, jouées

simultanément, créent aussi « une chose en même temps », pour reprendre les termes de Dalila Belaza. Que l'accord soit consonant (renforçant les harmoniques communes des notes) ou dissonant (créant une impression de tension entre les notes, ou d'instabilité), quelque chose se passe, au sens où *autre chose* est créé, un son synthétisant chacune des notes jouées séparément. Si les notes do, mi et sol bémol sont jouées simultanément au piano, trois notes différentes sont réunies dans « *une* chose en même temps », qui n'est ni le do, ni le mi ni le sol bémol, mais la synthèse des trois, qui sont elles-mêmes, sur le plan physique et acoustique, une superposition de différentes vibrations. Et si l'accord était augmenté à cinq notes, il y aurait encore « une chose en même temps ». L'accord n'est donc pas une simple juxtaposition ou addition de choses, mais crée en quelque sorte une « soustraction », pour reprendre de nouveau le mot de Dalila Belaza, au sens où *plusieurs* notes créent « *une* chose » (D. Belaza, entretien, 17 avril 2020). Et pour autant, cette soustraction n'engendre pas une suppression (de l'un ou l'autre des sons, ou encore de l'une ou l'autre des « couches » ou trames de la performance). Il n'y a pas absorption des différences ou des hétérogénéités. D'ailleurs, si je m'exerce à écouter attentivement un accord (suspendu avec la pédale du piano), j'arrive à entendre vibrer les différents sons de l'accord.

Nacera Belaza me dit : « pour que mon langage fonctionne, il faut qu'il y ait unité, avec l'espace, avec la lumière, avec le son, avec le spectateur » (12 juin 2018). La communion serait donc l'accord, l'unité ou la « résonance » d'hétérogénéités ensemble, simultanément, et « quel que soit ce qui peut se passer », pour reprendre les mots de Dalila Belaza précédemment cités. La notion de « résonance », qui est utilisée par les deux danseuses à divers moments, a aussi le mérite de sortir de la dualité entre consonance et dissonance, harmonie et disharmonie. Elle amène à porter attention à ce qui vibre « ensemble », que ce soit perçu ou non comme « harmonieux ». S'il y a « harmonie », c'est au sens large et sans jugement esthétique

d'un ensemble[78] d'éléments. D'ailleurs, si Dalila Belaza parle à certains moments d'harmonie, c'est pour me préciser plus tard qu'« il y a de l'harmonie dans la dissonance, il y a de l'harmonie dans de la rupture » (entretien, 17 avril 2020).

Cette idée d'une « chose en même temps » composée d'éléments hétérogènes se retrouve aussi dans les mots de Nacera Belaza lorsqu'elle explique comment elle a créé la bande sonore du *Cri*. En entretien filmé, elle raconte :

> Je n'arrivais plus à cloisonner les musiques […] et à entendre une seule musique à la fois. […] La perception elle s'élargit elle s'élargit elle s'élargit et puis elle rejoint surtout ce qui se passe dans la vie, c'est-à-dire qu'on entend plusieurs choses, voilà j'ai entendu le klaxon en même temps que j'entends… j'entends tout ça… Et notre perception fonctionne il me semble comme ça. Elle fonctionne comme ça à 360 degrés, justement, elle capte tous les sons. (Khalfallah, 2015, 19 septembre)

Elle me dit similairement en entretien : « j'écoute la musique comme ça, comme on l'écoute dans la vie, c'est-à-dire qu'on peut écouter une musique en même temps entendre parler et en même temps entendre une sirène » (12 juin 2018). En affirmant que, « dans la vie », « notre perception fonctionne comme ça à 360 degrés » – « elle capte tous les sons » (sirène, klaxon, musique, personne qui parle, son de la pluie lors de performance au Cloître, etc.) – et que « tout fusionne en permanence de manière naturelle et ça ne crée aucun heurt au niveau de notre perception », c'est une expérience en immersion qui est encore ici pensée (12 juin 2018). Nacera Belaza rappelle que nous sommes perpétuellement en immersion dans des sons qui ont cours simultanément, comme Dalila Belaza souligne l'expérience en immersion dans les matières agissantes de la lumière, du vent, de la pluie.

[78] Une harmonie renvoie d'ailleurs aussi à un ensemble (*band*) d'instruments différents (à vent et à percusssion).

La chorégraphe me dit alors tenter, avec ses créations sonores, de ne pas « découper cette réalité » immersive (12 juin 2018). Elle collecte des sons depuis plusieurs années et, avec le régisseur, elle travaille à les superposer ensemble. Cette superposition, et cette volonté de « non découpage », se manifeste aussi dans son travail de non hiérarchisation des genres : « la musique, je ne la hiérarchise pas, je ne la catégorise pas, il n'y a pas de musiques nobles et d'autres moins », me dit-elle (12 juin 2018). Dans *Le cri*, la voix de Nina Simone[79] (chantant « Black is the color of my true love's hair ») est superposée à la psalmodie en langue arabe du chanteur Larbi Bestam et à un son de tambour, celle d'Amy Winehouse (« Some Unholy war ») à l'Addio del passato de la Traviata de Verdi chantée en italien par Maria Callas. Mais ce ne sont pas les paroles, les mots, la langue et leurs significations qui importent surtout pour Nacera Belaza. C'est l'intensité du chant, « près du cri », comme elle me dit en entretien (12 juin 2018).

Je ne connais pas la langue arabe, mais quand je regarde *Le cri*, je sens néanmoins la montée en intensité et en hauteur du chant de Larbi Bestam. Et je ne connais pas l'italien, mais j'entends la voix de Maria Callas saturer dans les aiguës. Et je comprends l'anglais, mais mon attention n'est pas dirigée vers les paroles d'Amy Winehouse et de Nina Simone.

Enfin, si j'ai expérimenté la polyphonie du *Cri*, les accords et résonances entre hétérogénéités, entre trames autonomes, j'ai aussi senti par moment une surpuissance du dispositif sonore, sa prédominance sur les autres trames, un peu comme dans *NOUS* (voir chapitre I). J'ai expérimenté au début de la captation au Cloître (de jour, sans musique ni public, avec le son de la fine pluie) la liberté d'observer la répétition du geste, pour affuter mon attention à la répétition et ses variations. Mais lorsque le

[79] Nacera Belaza m'informe lors de notre entretien que la chanson de Nina Simone a été enlevée de la bande sonore il y a peu de temps, pour un effet notamment moins lyrique.

volume ou la tonalité des voix montait, je résistais. Les voix me semblaient prendre le pas sur le mouvement. Ma vue était affectée par mon ouïe. Cette expérience sonore m'est apparue d'autant plus étonnante que la chorégraphe a souvent raconté qu'elle cherchait, par ses créations, à travailler le « vide », ou le « silence » (12 juin 2018).

* *
*

[Emballement de la répétition]

Retour au plan large des deux danseuses au centre du cloître, caméra à l'extrémité d'une allée, face à elles. Leur balancement tournant continue en unisson. Maria Callas chante, accompagnée d'un hautbois et de violons. Changement de plan : noir du ciel. Balayage vers le bas pour faire entrer dans le cadrage la tête des danseuses, leurs bras montant vers le haut dans leur balancement tournant, leur torse, leur mi-cuisse.



Vers leur gauche leur droite leur gauche leur droite leur gauche leur droite leur gauche leur droite leur gauche leur droite leur gauche leur droite.

Maria Callas tient une note.

Et tout à coup les bras de Nacera Belaza partent rapidement vers le haut, le bas, vers sa gauche. Ses mains s'agitent vers le haut, son bras droit tourne au niveau de l'articulation de l'épaule. Sa tête part vers le sol, remonte, se secoue de gauche à droite, cesse. Ses bras s'agitent au niveau de sa poitrine, et de sa tête, sa main droite à hauteur de sa tête, son bras droit tourne au niveau de l'articulation de l'épaule. Amy Winehouse et Maria Callas sont en voix superposées. Nacera Belaza fait quelques petits sauts, le sol est trempé, et des flaques d'eau se sont formées.



Pendant ce temps, Dalila Belaza penche le haut du corps vers l'avant, ses deux bras montent vers le haut, son bras droit serpente du haut de sa tête vers le bas, les deux bras remontent vers le haut, son tronc tourne, sa tête penche vers l'avant. L'agitation rapide des deux danseuses se poursuit.

Changement de plan : la caméra les filme de biais, plutôt de dos, en sautillement, les bras partant dans toutes les directions, leurs pieds décollant du sol.

Changement de plan : sol détrempé et flaques d'eau, les pieds des danseuses en mouvement.

Changement de plan : danseuses filmées de biais.

Changement de plan : danseuses filmées de face, encore en agitation.

Noir.

Plan buste des danseuses. Leur balancer est maintenant une agitation (un *shaking*) latéral rapide de leur axe (tête, bras, tronc, jambes), d'un côté et de l'autre, avec la pluie tombante. Balayage vers la tête de Nacera Belaza en agitation latérale, et changement de plan. Le *shaking* continue : tête, axe du corps, jambes, mains. Les danseuses sont cadrées de la tête à la mi-cuisse. Changement de plan : tête de Dalila Belaza en secousses rapides, latérales, avec la pluie tombante. Fondu enchaîné vers un plan des deux danseuses, de la tête aux pieds, filmées de biais, cadrées avec la lumière des *spots* de projecteurs. Leur *shaking* latéral ralentit. L'éclairage diminue, jusqu'à ne plus montrer les deux danseuses. Les ronds lumineux demeurent visibles. Progressivement l'éclairage baisse en intensité.

Noir. Voix de Callas, de Winehouse et son de la pluie. Puis seulement de la pluie.

Changement de plan. Les projecteurs sont rallumés. Les danseuses avancent. J'entends le son de la pluie, des applaudissements et des cris du public.

Le générique de fin apparaît. Les danseuses saluent. Les crédits se succèdent[80].

[80] « Filmé au Cloître de la Psalette, dans le cadre de la manifestation Monuments en mouvement et du festival Tours d'horizon 2016
Le cri, chorégraphie de Nacera Belaza ; interprètes : Dalila Belaza, Nacera Belaza
Production : Compagnie Nacera Belaza
Coproduction : Centre des monuments nationaux, Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis, Le Forum – Scène conventionnée de Blanc-Mesnil, AARC (Agence algérienne pour le rayonnement culturel – ministère algérien de la Culture), Ambassade de France en Algérie, Centre de développement chorégraphique / Biennale nationale de danse du Val-de-Marne (accueil studio), Centre chorégraphique national de Caen – Basse-Normandie (accueil studio), Centre chorégraphique national de Créteil – Val-de-Marne (accueil studio).

[Fin de la vidéo, fin du visionnement, fin de la description]

*
* *

4.4 Répéter c'est tout sauf se répéter, c'est se réinstaller

La question que pose la répétition du mouvement de balancer tournant dans cette création n'est pas tant « Qu'est-ce qui se répète ? » mais « qu'est-ce que produit la répétition ? » Et la réponse, d'après les paroles de Nacera et Dalila Belaza, se situe entre autres dans sa puissance de transformation, et une transformation qui a cours dans une double temporalité. Il y a transformation par la répétition dans la durée

---

Avec le soutien de : DRAC Île-de-France, Région Île-de-France, Conseil général de la Seine-Saint-Denis, Association Beaumarchais et de Cultures France / ministère des Affaires étrangères, ONDA (diffusion).
Directeur de production : Sylvain Marquet ; directeur de la photographie : Julien Jaunet
Cadreur : Jonas Boucher ; Assistant OPV : Xavier Delamalmaison
Montage : Erika Haglund ; Assistant monteur : Benjamin Florent
Prise de son : Yolande Descarsin ; Mixage son : Rémy Lesperon
Avec la participation de : France Télévisions
Équipe éditoriale Culturebox : Mathilde Michel, Elodie Chagnas, Pierre-Yves Grenu
Unité musique et spectacle vivant, production : Pascal Cardin, Caroline Eap, Christopher Fromont, Anne Goubern
Moyens techniques : Filière production de France Télévision, Pôle post production
Responsables : Sébastien Grandsire, Philippe Geyer, assistés de Juliette Gault
M_Media / Jazzee.tv
Compagnie Nacera Belaza, directrice artistique : Nacera Belaza
Conception lumière et son : Nacera Belaza ; Création lumière : Éric Soyer ; Régie son et lumière : Christophe Renaud
Une production : Les films Jack Fébus, Le Centre des monuments nationaux
Avec la participation de : France Télévisions, IMB_ISIS Média Broadcast
En association avec : M_Media / Jazzee.tv
Avec le soutien de : La région Nouvelle Aquitaine
Avec le concours du : Centre national du cinéma et de l'image animée
Réalisation : Béatrice Vernhes

même de la performance, et transformation de l'expérience de répétition depuis son processus de création en 2008[81].

Concernant la première temporalité de transformation, celle qui a cours durant l'événement de la performance, je rappelerais déjà que ce qui se passe, ce n'est pas « Nacera et Dalila Belaza répètent le même mouvement » ou même « Nacera et Dalila répètent un mouvement chaque fois un peu différemment ». Il serait plus juste d'écrire que les danseuses imaginent le 8 tourner, circuler, se déployer de façon répétitive et variante dans leur corps, et que cette image en mouvement génère le mouvement que l'on voit, lui aussi de nature répétitive et variante[82]. « Je me rends compte aussi que le mouvement ne se répète jamais. Jamais au même endroit. Il prend des dimensions, des proportions, des résonances intérieures de plus en plus profondes, de plus en plus grandes », dit Nacera Belaza au cours de notre conversation (12 juin 2018).

Qu'il y ait répétition ne signifie donc pas qu'il y ait retour d'un « même » mouvement. Il y a bien répétition de l'image 8 en mouvement, mais ce 8 est en perpétuelle transformation, plus ou moins lente. Comme le décrivent les deux danseuses, il peut se déployer à différents endroits dans le corps, se démultiplier de sorte qu'il y ait simultanément plusieurs 8 en mouvement dans plusieurs directions, se dilater ou se rétracter. Et en tant qu'image « agissante », son mouvement en transformation fait aussi varier, par voie de conséquence, celui du corps visible, celui de la danse. D'une circulation de 8 à l'autre, ce n'est jamais exactement le même 8, jamais exactement les mêmes endroits du corps qui sont affectés. Nacera Belaza

[81] Dans le courant de l'année 2020, 12 ans après sa création, *Le cri* avait été présenté plus de 170 fois (J. Pouplier, correspondance, 25 août 2020).

[82] Dans d'autres performances, l'image, aussi de nature répétitive, n'engendre pas pour autant un mouvement répétitif du corps.

affirme à cet égard que son langage chorégraphique se trouve dans cette « double chose » du pareil et du différent simultanés :

> […] tout ce qui se produit dans le corps est à chaque fois totalement différent et en même temps c'est la même chose. Donc effectivement, cette double chose, ça c'est devenu aujourd'hui le langage à travers lequel j'ai le sentiment de dire le monde tel que je le vois. (12 juin 2018)

La façon dont cette « double chose » est travaillée chorégraphiquement dans *Le cri* a pour objectif de faire durer le mouvement le plus longtemps possible. Le mouvement du 8 se déroule en trois moments chorégraphiques, séparés entre eux par un passage au noir, et reprend chaque fois à un autre endroit de la scène, de façon plus ou moins dilatée ou intensifiée – la vidéo au Cloître ne permet pas de le voir clairement. Or, ces trois moments n'ont pas été pensés comme trois parties distinctes, mais plutôt – et de plus en plus au fil des douze années suivant sa création, raconte Dalila Belaza – comme un continuum[83] :

> […] on a vraiment essayé de travailler la pièce justement de façon à ce que ce [ne] soit pas trois moments différenciés, tu vois ? Et que justement cette promesse d'une chose, qui dure à l'infini, en fait, elle soit pas interrompue par… he… ces moments-là, de paroxysme, dans la première partie, le moment aussi de disparition dans la deuxième partie, avec la Callas et Winehouse à la fin, et en fait, on a du coup, toutes ces dernières années, on a essayé de travailler ça comme un continuum… avec différentes modulations, mais comme un continuum. Ça ne veut pas dire qu'on a gommé les aspérités. (D. Belaza, entretien, 17 avril 2020)

Ainsi, l'emballement du mouvement à la fin – moment qui coïncide avec l'ajout de la voix d'Amy Winehouse à celle de Maria Callas – est déjà une potentialité du

[83] Les passages au noir pendant la performance ne visent pas à cet égard à marquer trois sections ou tableaux différents. Ils ont plutôt pour objectif de permettre aux danseuses un bref repos, me dit Nacera Belaza en entretien (12 juin 2018), de sorte que la danse puisse durer plus longtemps. La chorégraphe a aussi observé que des Derviches tourneurs étaient arrêtés à un moment de leur danse, et reprenaient ensuite leur tourner.

balancement de faible amplitude du commencement, qui correspond au mouvement de faible amplitude du 8. La danseuse me dit : « c'est comme si nous on n'avait pas quitté le point de départ » et « du coup, oui, la fin est contenue dans le début » (entretien, 17 avril 2020). Et que la fin soit contenue dans le début, c'est questionner l'idée même qu'il y ait un début et une fin, tout comme la forme du 8 n'a ni début ni fin. « Ce qui me passionne dans ces formes, c'est qu'elles sont infinies », dit Nacera Belaza (entretien, 12 juin 2018). Pour elle, une idée, « à un moment on en a fait le tour », mais jamais de ces formes infinies (12 juin 2018). Sans suivre l'opposition ici entre idées finies et formes infinies, il me semble fécond de penser que pour la chorégraphe, les images chorégraphiques doivent toujours avoir la potentialité de durer et de se déployer à l'infini. Elles ne sont pas closes ou fixées. Il s'agit de laisser aller la danse à leur puissance transformatrice, différenciante.

À cet égard, Dalila Belaza soulève la difficulté à filmer leur danse, à « être au plus près de cette danse, sans ajouter de bavardage autour », et sans « être dans une sorte de plan fixe qui à un moment donné aussi aplatit la chose » (entretien, 17 avril 2020). Dans la vidéo au Cloître, le mouvement est montré parfois de loin, mais aussi de près, et balayé (verticalement et latéralement). La succession des plans tente de suivre le rythme du balancement tournant des danseuses, et sa progression au fil de la performance. Ces mouvements de caméra, ainsi que l'accord du montage avec le sens du balancement et avec la progression de la danse me semblent une tentative de rester au plus près de la danse. Par exemple, dans la première partie de la vidéo, de jour, sans musique ni public, si un plan se termine dans un balancement vers la droite, le plan suivant montrera le retour du mouvement vers la gauche, poursuivant le mouvement du balancement, peu importe le changement d'échelle. Et lorsque la vitesse du balancement augmente, celle du montage augmente aussi, enchaînant des plans de plus courte durée.

Par contre, la réduction de la performance en neuf minutes environ de vidéo, alors qu'elle dure autour de 40 ou 50 minutes, et conséquemment la succession relativement rapide des plans, pour transmettre l'entièreté de la performance en peu de temps, contribue à hachurer le cours du mouvement, et donc l'expérience du continuum que cherchent à partager les danseuses. Lorsque je regarde la répétition du mouvement à l'intérieur d'un même plan, notamment en début de performance, je balaie mon regard vers les pieds, la tête, le tronc, les bras – dans le désordre – j'expérimente un laisser aller du regard au mouvement en train de se construire, et peu à peu la sensation du relâchement et du balancement. Mais lorsque l'œil de la caméra balaie les danseuses, il affecte, voire contraint, ma propre liberté de balayage. Aussi, la succession rapide des plans brusque mon expérience. Le plan change alors que je suis en train d'être emportée par ce que je vois, en train de suivre le mouvement dans un sens, dans l'autre, un sens, l'autre – j'ai néanmoins tenté de trouver une forme d'écriture descriptive pouvant donner à expérimenter aux lecteur·rice·s le continuum répétitif du balancement, malgré les ruptures (changements de plans).

Cette vidéo permet tout de même de rappeler, comme l'évoque Dalila Belaza, la singularité de cette performance, et la singularité de toute performance du *Cri* d'ailleurs. Comme le dit Nacera Belaza, chaque performance implique de revivre sa « traversée » comme si c'était la première fois, en relation avec l'image du 8 et les matières agissantes (entretien, 12 juin 2018). Pour Nacera et Dalila Belaza, danser cette performance depuis douze ans a permis d'approfondir leurs recherches, et leur ouverture aux « choses » agissantes : « au fur et à mesure des années, ben tu questionnes toujours la même chose : est-ce que cette ouverture-là elle peut pas en fait amener encore plus d'ouverture ? » (D. Belaza, entretien, 17 avril 2020) Ce sont aussi les mots pour dire les choses qui se précisent, et donc la compréhension de ce que la répétition fait. Le dernier moment de la pièce, où le mouvement s'emballe dans toutes les directions, en est un exemple. Ce moment a été appelé dans les débuts de la

création « le déraillement ». Or, avec le recul, Dalila Belaza me dit ne pas être certaine qu'il désigne bien ce que la répétition produit à ce moment de la performance. D'une part, la performance n'étant pas composée de trois moments différenciés, ce moment ne peut être pensé comme une sortie, rupture ou interruption du mouvement qui était en marche. C'est ce à quoi la danseuse renvoie quand elle parle d'un « continuum ». D'autre part, comme « le 8 à l'intérieur, il perdure », il n'y a pas de rupture du mouvement, de sortie, de déraillement (D. Belaza, entretien, 17 avril 2020). Ce qui se produit pour Dalila Belaza, c'est ceci :

> […] dans ce qu'on a nommé « déraillement » – mais qui, en fait, n'est pas un déraillement, parce que le 8 à l'intérieur il perdure –, il y a un tel emballement, qui fait qu'on n'a plus le temps du corps que la chose se passe. Tu comprends ce que je veux dire ? Et ce qui fait qu'il n'y a pas de rupture […] (entretien, 17 avril 2020)

Le « déraillement » serait donc plutôt un « emballement », par lequel les danseuses « n'[ont] plus le temps du corps que la chose se passe ». La danseuse explique qu'à ce moment de la performance, la donnée « temps » est soustraite :

> […] c'est un des éléments de la dramaturgie, à un moment donné si on te dit : ok, t'as tout l'espace de ton corps pour te laisser habiter par le 8, puis t'as tout l'espace autour de toi aussi pour projeter la chose, pour qu'elle quitte le corps et existe partout, et qu'ensuite en fait on te dit : ok à un moment donné de la progression, on va soustraire le temps, pas l'espace mais on va soustraire le temps, tu vois, que tu donnes à la chose, au déploiement […] (D. Belaza, entretien, 17 avril 2020)

La « chose qui se passe », c'est le déploiement du 8. Et si on lui soustrait la donnée « temps », tout en lui laissant la donnée « espace », ce qui se produit, c'est que le 8 perdure, mais « n'a plus le temps » de se déployer dans le corps pour générer la « forme » du mouvement que les spectateur·rice·s voyaient se répéter et varier depuis le début de la performance, que je nomme le balancement tournant. Donc le 8

perdure, mais génère, faute de temps pour inscrire une forme au corps en mouvement et résonner dans l'espace autour, un « emballement » du mouvement.

Et imaginer, expérimenter la soustraction de cette donnée temps, c'est encore pour Dalila Belaza une autre forme de « subterfuge » pour « dérouter le mental » ou, pour le formuler autrement, pour dérober le mouvement à sa détermination, pour que le 8 se « réinstall[e] quelque part » (17 avril 2020). Progressivement, cet emballement du 8 se résorbe, comme si les données temps et espaces étaient réarticulées autrement. Comme conséquence visible, le corps continue d'être en agitation rapide, mais l'amplitude du mouvement diminue, les bras reviennent près du corps. Pour re-citer les mots de Dalila Belaza : « je me suis réinstallée quelque part », « plus libre ». « […] se répéter c'est tout sauf se répéter », « c'est aller plus loin […] ailleurs », me dit aussi Nacera Belaza (12 juin 2018).

Utopiques – Ensemble, en immersion libre parmi les contraintes agissantes

Ce qui préoccupe Nacera Belaza, ce qui lui importe, c'est la recherche d'une manière de chorégraphier permettant de ne pas prédéterminer les mouvements du corps en amont de la danse. C'est une manière pouvant permettre un relâchement du corps, ou son laisser-aller à un balancement. La stratégie qu'elle met en place pour y parvenir, paradoxalement, consiste à choisir des « contraintes fortes » avec lesquelles les danseuses, dans le cours du mouvement de la danse, auront à entrer en relation. Le travail, pour les danseuses, consiste alors à se laisser être bougées, balancées, tournées par l'image du 8, et affectées par le son, la lumière, la présence de l'autre danseuse – et, au Cloître de la Psalette, par la pluie et le vent. L'attention de la chorégraphe et des danseuses n'est donc pas portée sur les formes du corps en mouvement (positions, postures, figures), mais sur l'action des altérités sur le mouvement, et leur relation à ces altérités. Quelques points dans l'espace, et des

rendez-vous d'intensité, sont aussi déterminés. Mais le moment et le rythme pour y arriver demeurent ouverts.

Pour chacune des danseuses, il ne s'agit ni d'imposer leur danse, ni de subir celle de l'autre. Elles cherchent à faire l'expérience d'une disponibilité et d'un partage, qui implique de relâcher la volonté de maîtriser le cours de la danse pour mieux entrer en relation avec les choses et personnes, et, ensemble, être plus libres. C'est une disposition d'ouverture à tout ce qui peut se passer, comme l'avance Dalila Belaza. S'ouvrir aux possibles des « matières agissantes », c'est aussi, il me semble, reconnaître un pouvoir d'action aux « choses », aux entités qui ne sont pas humaines, c'est reconnaître la possibilité d'être affecté·e par ces choses.

J'ai ainsi reçu l'expérience de Nacera et Dalila Belaza comme une invitation à ouvrir la connaissance, ici sociologique, pour envisager comment l'action humaine est toujours « débordée » par d'autres forces, non humaines, comme l'écrit Bruno Latour (2007, p. 102), une invitation à décentrer l'expérience du sujet humain pour considérer ce qui participe *aussi* de ses actions et réactions. Leur expérience a attiré mon attention sur les « choses négligées » (*neglected things*) de la connaissance, pour emprunter les mots de Maria Puig de la Bellacasa (2017, p. 27), et sur la générosité et la vulnérabilité que le travail d'affectation mutuelle implique. Et à cet égard, leur expérience m'apparait résonner avec les pensées de Donna Haraway, Sandra Laugier et Maria Puig de la Bellacasa, qui s'intéressent aux relations plus qu'humaines, aux vulnérabilités partagées et aux interdépendances responsables. Par ailleurs, danser en se laissant pénétrer, traverser, comme Dalila Belaza le raconte, dans une simultanéité de flux en cours, en mouvement, m'a rappellé ce que Tim Ingold (2007) pense comme un habiter en immersion. Ingold invite à substituer la conception occidentale et coloniale de l'habiter *sur* une surface, occupable, appropriable, par un co-habiter en immersion *dans* un médium (l'air pour l'humain et d'autres organismes), médium ou flux toujours en cours, en formation, en mouvement.

Aux chapitres VI et VII, je lierai mes apprentissages au contact de Nacera et Dalila Belaza à ceux de ces penseur·se·s, pour imaginer d'autres manières de faire de la sociologie, des sciences sociales, qui échapperaient aux velléités de contrôle du cours et de l'issue de la recherche.

CHAPITRE V

RÉVOLUTIONNER LES SAVOIRS, AU-DELÀ DE L'HUMAIN

* *
*

[*Revolutions* – accueil et invitation du public]

Les lumières sont tamisées. Hanna Sybille Müller accueille les personnes du public à l'entrée de la salle[84], avant qu'elles se dirigent vers le grand cercle de chaises, et qu'elles choisissent un siège. Sur chaque chaise se trouve un livret, intitulé *Revolutions*. Une voix *off* et des bruits de spectateur·rice·s sont audibles dans la salle : discussions, toux, froissements de manteaux. La caméra est sur un trépied, posée en périphérie du grand cercle.

Des spectateur·rice·s continuent d'entrer. Une fois assis·e·s, plusieurs ouvrent et feuillettent le livret. L'intensité lumineuse baisse, et ré-augmente. Le centre du cercle est plus éclairé que sa circonférence, où le public est assis. La voix *off* est plus audible, les bruits des spectateur·rice·s ont diminué. Demeurent des bruits de pages du livret en train d'être tournées.

[84] Il est mentionné dans le générique d'ouverture de la vidéo que la performance a été filmée le 23 février 2018, à Tangente (Espace Dena Davida), Montréal.

L'œil de la caméra balaie vers le centre du cercle, fait voir des personnes du public, et le haut-parleur au centre, d'où provient la voix *off*.



C'est Antoine Panaïoti, philosophe et spécialiste du sanskrit. Un extrait de ses mots se trouve dans le livret :

> Bodhisattvas are said to be
> so beyond ordinary existence that they can change gender, they can change shapes, they can be in many places at the same time
> Are they still inside the cycle of samsāra ?
> Not in the same way as others are.
> Are they outside it ?
> Not really either.
> So they're still moving
> but they're not
> but they're not carried away by the movement
> they're actually creatively engaging in it, as opposed to just passively reacting to what happens.
> (cité dans Robinsong, 2018, p. 40)

Hanna Sybille Müller entre dans le cercle, se dirige vers le fil du haut-parleur au sol et le tire vers l'extérieur du cercle. Antoine Panaïoti continue de parler. Ses mots ne sont plus dans le livret. La piste audio cesse.

Müller revient dans le cercle, fait quelques pas vers le premier spectateur à sa gauche, avec entre ses mains une petite pile de cartes. Elle les distribue à une personne sur deux. L'œil de la caméra la suit dans son mouvement, en balayage, montrant progressivement l'ensemble des spectateur·rice·s assis·e·s en cercle. Müller regarde chaque personne, lui sourit. L'œil de la caméra, en continuant de la suivre, fait entrer dans son cadrage une personne du public au foulard rouge en train de prendre une chose posée sur une petite table en circonférence périphérique du cercle, pendant qu'une autre à la chemise rayée se lève de sa chaise pour traverser le cercle. Apparaît dans le plan une autre personne, avec une chemise à carreaux, en train de se déplacer, et une autre avec un chandail zébré, qui va s'asseoir sur une chaise libre. La personne au foulard rouge, qui se dirigeait apparemment vers cette chaise, qu'elle occupait en début de performance, dévie alors sa trajectoire pour aller s'asseoir à une autre chaise.



Des rires sont audibles. Apparaissent simultanément huit autres personnes, en déplacement vers une autre chaise ou vers la périphérie du cercle, et plusieurs autres encore. Hanna Sybille Müller poursuit et termine sa distribution, jusqu'à l'endroit du cercle où elle l'avait débutée. Elle marche vers le centre. Des participant.e.s du public continuent de se déplacer.

À pas très lents, elle tourne, parfois sens anti-horaire, parfois sens horaire, en regardant les spectateur·rice·s tout autour. Une spectatrice en périphérie du cercle se sert un verre d'eau, les glaçons tintent sur les parois du verre, et elle retraverse le cercle pour retourner s'asseoir. Une spectatrice demande à celle juste à côté de changer de place avec elle. Un spectateur traverse le cercle pour rejoindre une autre chaise.

Müller continue de tourner très lentement. Son visage et son regard sont dirigés vers le sens dans lequel elle tourne. Vers la droite, pour un tour horaire, vers la gauche pour un tour anti-horaire. Lorsqu'une rotation est complétée dans un sens, elle tourne dans l'autre. Après quelques-uns de ces tours, elle ferme les yeux, plie ses genoux, arrondit son dos, déplie ses jambes, se déroule lentement. Et de nouveau elle enroule son dos et le déroule, en tournant. Elle dit, les yeux fermés :

> I am working with my eyeballs.

Son corps continue de bouger lentement :

> They move my head.
> They move me.

Elle allonge son bras vers une personne de la circonférence du cercle :

> I remember a grey shirt.
> I think there is an elephant printed on it.
> Over there.

Elle continue de tourner (anti-horaire), son dos s'enroulant, et se déroulant :

> I remember a blouse
> like a deep
> turquoise.

Et s'arrondissant de nouveau, elle tend son bras droit vers un autre point du cercle :

Maybe there.



Elle déroule son dos, penche la tête vers l'arrière, se re-penche, dos rond, visage parallèle au sol, toujours les yeux fermés. Elle remonte, toujours en tournant sens anti-horaire, allonge le bras gauche vers un autre point du cercle, perd l'équilibre légèrement :

Someone wears a shirt in a zebra pattern.

Elle poursuit sa rotation anti-horaire, ouvre les yeux :

Welcome.

Elle change le sens du tourner, se redresse :

Bienvenue.

Tournant en sens horaire lentement, elle regarde le public :

Si vous avez l'impression que je viens trop proche, juste poussez-moi gentiment au centre.

Elle poursuit son tourner horaire :

If I am coming too close to you

Elle tourne dans l'autre sens :

just push me

gently into the circle.
Thank you.

*
* *

5.1 Porter attention, circuler, échanger, tourner

Le livret posé sur les chaises des spectateur·rice·s est intitulé *Revolutions* (Robinsong, 2018) (figure 5.1). Y sont consignés des extraits d'entretiens réalisés par la chorégraphe Hanna Sybille Müller et la dramaturge Erin Robinsong autour du mot « révolution »[85]. Le geste du tourner, auparavant exploré par Müller dans *142 Umdrehungen/142 Turns* (2007) – j'y viendrai plus loin –, prend dans cette performance le nom de « révolution », et devient un « jeu de mot » (*word game*) sémantique et physique (H. S. Müller, entretien, 22 juin 2018). Tout au long de la performance, les personnes du public peuvent tourner les pages du livret tout en regardant les révolutions des deux danseuses, d'abord celles d'Hanna Sybille Müller, et plus tard celles en duo avec Kelly Keenan, autour de leur axe et longeant le public assis en cercle. Le public forme la circonférence du cercle, fait le site, délimite la scène[86]. La caméra se trouve aussi tout près des sièges du public, juste à

[85] Pour Müller, être accompagnée pour assister aux entretiens permettait de porter une attention double aux propos des spécialistes, et d'en garder une plus grande mémoire lors des explorations en studio, qui consistaient à « traduire » les paroles de ces spécialistes en danse. Les entretiens étaient enregistrés, et des extraits ont été transcrits, et agencés dans le livret *Revolutions.*

[86] Bien que le cercle soit quelque peu déformé, se rapprochant d'un cercle-carré, les spectateur·rice·s sont néanmoins rassemblés autour d'un centre, ils forment son contour. Et l'éclairage circulaire central contribue à donner cette impression que le public forme la circonférence du cercle.

l'extérieur du cercle. Par hasard, j'étais présente lors de cette performance filmée, à un peu plus d'un mètre de la caméra, vers sa droite.



Figure 5.1 Livret *Revolutions*
(Crédit : Erin Robinsong)

J'ai feuilleté le livret *Revolutions* une fois assise, et repéré les paroles du philosophe Antoine Panaïoti, diffusées en voix *off* dans la salle. Ce sont les seules qui seront diffusées de manière audio. Autrement, ce sont les deux danseuses qui rapporteront en paraphrases les paroles d'entretien au cours de la performance. Certains autres extraits, non rapportés, pourront être découverts en tournant les pages du livret.

La variété des personnes rencontrées par Müller et Robinsong (danseuse, artiste visuelle, derviche tourneuse, philosophe, politologue, écologiste microbien, peintre, mathématicienne, etc.) répondait à leur préoccupation de donner de l'expansion au mot révolution. Il s'agissait d'exposer une pluralité de regards et savoirs sur la révolution en laissant aux participant·e·s du public la possibilité d'établir leurs propres connexions

entre les mots et le mouvement de révolution (de tourner). Müller me dit à cet égard en entretien :

> […] when you put things together, when you put things that relate to each other, next to each other… It's also giving agency to the audience, but they go to make a connection to it because there is a connection, and maybe… this man in a red shirt is gonna make a bit different connection than the woman with a green skirt. But there is still a connection. They make it. With their own. (27 février 2020)

La liberté offerte au public, est aussi celle de traverser le cercle et de changer de place pendant la performance. C'est ce que les cartes d'invitation, remises systématiquement à une personne sur deux par Müller, indiquent : « Traversez le cercle et prenez une autre place quand vous voulez » (figure 5.2), « Traversez le cercle et servez-vous un verre d'eau quand vous voulez » ou « Traversez le cercle et servez-vous quelque chose à manger quand vous voulez ».

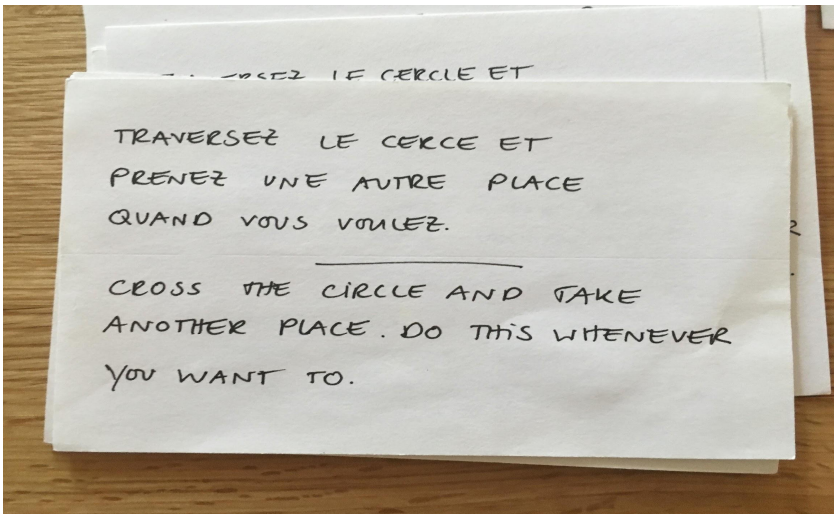


Figure 5.2 Carton d'invitation remis au public lors de la performance *Revolutions* (Crédit : Hanna Sybille Müller)

La moitié des personnes du public recevra donc l'une ou l'autre de ces invitations. La forte majorité des cartes invitent à changer de place, deux invitent à prendre un verre d'eau, et deux autres invitent à prendre quelque chose à manger. Tous les soirs, les quatre cartes « spéciales » (pour l'eau et la nourriture) sont distribuées. La distribution est donc systématique et aléatoire. Avec ce tout premier tourner de la performance, par cette première révolution, Müller établit une relation avec chacune des personnes du public.

Elle raconte en entretien à propos de ces invitations :

> It should be like an invitation, and not something that feels uncomfortable with. […] we worked quite a lot of time, how do we write these cards […] thinking about that… they [the people of the audience] want to do it, or not. It should be open. […] I didn't want to be the one that tells people what they should do. (22 juin 2018)

Le choix des mots adressés au public importe. Müller et Robinsong ont le souci que les personnes du public ne vivent pas une expérience « inconfortable », souci qui est aussi manifeste dans le mot de bienvenue (« Si vous avez l'impression que je viens trop proche, juste poussez-moi gentiment au centre »). Le désir de créer une proximité avec le public tout comme celui d'ouvrir la configuration circulaire aux déplacements, traversées, circulations ne doit pas générer un rapport de pouvoir chorégraphique. « Traversez le cercle » ne doit pas devenir un ordre. La notion d'inconfort, qui est précédemment apparue dans les mots d'Anatoli Vlassov (voir chapitre I), revient ici.

À l'approche de Müller, j'ai ressenti une nervosité à l'idée de recevoir un carton. Et j'ai vu une personne assise près de moi qui, à la réception du carton, l'a immédiatement donné à la personne voisine. Recevoir une invitation peut donc générer de l'inconfort, même si cette invitation peut être déclinée. Quel est donc cet inconfort ? Et l'inconfort est-il nécessaire ou inévitable à l'expérience d'un autre mode d'attention, d'une autre forme d'événement qui ne reproduirait pas le rapport scène/gradins ?

Dans *Revolutions*, ce que l'inconfort pointe entre autres, c'est l'ébranlement de la conception (et position) des spectateur·rice·s comme ensemble de personnes réunies à distance de l'action, dans un espace de gradin « protégé », pour reprendre un terme employé par Anatoli Vlassov (Vlassov, 2019, s. p.). La séparation entre activité scénique et passivité, entre scène pour agir et salle pour regarder est troublée. La distance « confortable » pour regarder sans être vue est perturbée par la rencontre avec Müller, qui porte attention à chaque personne du public, lui sourit à son arrivée comme lors de la distribution des invitations. La position d'où regarder pour toute la durée de la performance est aussi déstabilisée puisque la chorégraphe invite à changer de place.

L'inconfort que Müller souhaite éviter, c'est celui qui ferait ressentir l'invitation comme une imposition de sa part, comme un ordre. La mention « quand vous voulez » vient alors offrir une liberté aux personnes qui reçoivent une carte. Une personne pourrait même traverser le cercle à la toute fin de la performance, en quittant la salle. L'inconfort qui peut néanmoins demeurer, c'est celui de « devoir » répondre à l'invitation, et de s'engager dans la performance, engagement qui peut être inattendu pour un·e spectateur·rice venu·e assister à un spectacle pour regarder, observer, et non participer à l'action. Voir sa part de « contrat », tacite, être modifiée peut générer de l'inconfort. « Servez-vous quelque chose à manger » ou « Servez-vous un verre d'eau » rappelle par ailleurs le genre de formulations que les hôte·sse·s peuvent prononcer pour rendre les invité·e·s confortables, leur donner une liberté ou indépendance dans le cours de la soirée. Les formules « Servez-vous », « Faites comme chez vous » ne sont pas des ordres ou des prescriptions. Mais leur mode grammatical est néanmoins l'impératif. Certaines personnes, selon les contextes, peuvent ressentir un malaise à « faire comme chez soi » en n'étant pas « chez soi », être troublées par cette liberté offerte, ou par cette formulation impérative trouble, entre la suggestion forte et l'invitation ouverte. Les questionnements d'Hanna Sybille Müller et Erin Robinsong sur le choix des mots à employer m'ont néanmoins semblé soucieux. Ce souci, ce soin de l'autre, ne garantit pas l'évitement de tout inconfort chez les personnes du public, mais il vient poser comme centrale la

question de l'engagement (des possibilités, libertés, responsabilités et réciprocités de l'engagement).

Le choix de Müller de distribuer systématiquement un carton à une personne sur deux a aussi été générateur de questionnements dans mon expérience de spectatrice : vais-je recevoir ou non un carton ? Qu'y a-t-il d'écrit sur le carton ? Et ai-je envie d'en recevoir un ? Müller passe à côté de moi, et je n'en reçois pas. J'ai eu le temps quelques secondes auparavant d'anticiper la distribution et de savoir que je ne serais pas de celles qui en recevraient. Je peux néanmoins lire ce qui est écrit sur le carton de la personne voisine, et je vois des personnes commencer à circuler. Aurais-je eu envie ou non de me déplacer ? Comment l'aurais-je fait ? Quand l'aurais-je fait ? Ces questionnements continuent d'opérer pendant que je regarde le jeu de déplacements des autres participant·e·s du public. Recevoir ou ne pas recevoir d'invitation me semble donc, dans les deux cas, générateur de trouble, et d'un autre mode d'attention.

Ce jeu d'invitations amène à suivre les déplacements des autres, à observer les échanges de sièges, à penser aux possibilités de réponse. C'est littéralement un « jeu de chaises » qui s'active, un jeu d'interrelation ou interdépendance entre les personnes du public. Dans la performance que j'ai décrite, et à laquelle j'ai assisté, une première chaise libérée entraîne le déplacement d'une personne vers cette chaise, et d'une autre personne vers la deuxième chaise libérée, et ainsi de suite. Plusieurs chaises peuvent aussi se libérer simultanément. Mais contrairement au « jeu de la chaise musicale », où il y a plus de participant·e·s que de chaises disponibles, il s'agit ici de déplacements et d'échanges. Aucune personne ne se retrouvera sans chaise, mais elle ne sait pas quelle nouvelle place elle trouvera. Pour changer de place, certain·e·s attendront qu'une autre chaise ait été libérée. Mais encore, repérer cette chaise pour aller s'y asseoir ne garantit pas qu'entretemps, une autre personne ne l'aura pas rejointe plus rapidement.

Müller me raconte que lors d'une autre performance, à laquelle je n'ai pas assisté, un homme a commencé une sorte de jeu. Il est allé se poser devant une personne pour prendre sa place. La personne s'est alors levée pour lui céder son siège, et trouver une autre place. D'autres personnes ont alors poursuivi ce jeu. Certains déplacements sont ainsi plus visibles, ou audacieux, ou provocateurs, d'autres plus discrets. Comme le dit Müller, certains déplacements devenaient des déclarations très fortes (*very strong statements*) :

> There was one night... was very interesting… most of the time people cross in the beginning, when I'm very slow, and still in the beginning, when I do the welcome. But... there was one night where there was always someone crossing in a specific part, even in the « This is about » [partie solo la performance]. And someone was crossing, which was a very strong statement. Humm... Someone crossed even when I was with Kelly... yes... yes... And... there was also... there was a young... there was a child in the audience and he crossed many times. (H. S. Müller, entretien, 22 juin 2018)

Chaque personne répond donc différemment à l'invitation, selon son degré de confort ou d'inconfort, voire sa volonté de provoquer. Dans la performance filmée, que j'ai décrite et à laquelle j'ai participé, tous les déplacements ont eu lieu au début, mais ils montraient néanmoins différentes possibilités de réponse. Changer de place avec la personne voisine est une sorte de ruse discrète. Se lever au moment où il y a un grand flux de déplacements anonymise davantage. Traverser le cercle alors qu'il n'y a plus aucun déplacement rend plus visible.

Mais, me suis-je questionnée plus tard, pourquoi toutes les personnes du public n'ont-elles pas été invitées ? Pourquoi n'ont-elles pas toutes reçu une carte d'invitation ? J'ai posé la question à Hanna Sybille Müller, qui m'a répondu, dans une correspondance écrite :

> Good question. Hospitality is very important for me. I want the audience to feel safe and invited, but I also want to make them think by themselves, so giving the

> card only to each second person is playing with a little provocation. I was wondering who would cross the circle or eat something without been given the invitation to do so. I think almost no one did. I think in other cultures that would be different :-). (28 juin 2020)

Sa réponse m'a saisie : je n'avais jamais envisagé la possibilité de participer au jeu de déplacements, de répondre à l'invitation, parce que je n'avais pas reçu de carton d'invitation. Pourtant, n'est-il pas possible de prendre part à une soirée sans avoir reçu formellement l'invitation à le faire ? J'ai le souvenir d'avoir eu à un moment envie de participer aux déplacements. Étais-je prise dans un rôle conventionnel et impensé de spectatrice ? J'avais ressenti la « petite provocation » que génère la distribution des invitations, pour reprendre l'expression de Müller, mais je ne l'avais pas perçue comme un défi à participer au jeu de traversées sans y avoir été explicitement invitée. La notion d'hospitalité, dans sa réponse, m'est aussi apparue importante. L'accueil par Müller des spectateur·rice·s à leur entrée dans la salle, le tour du cercle établissant de nouveau un contact avec elles et eux, son sourire, la distribution des cartons d'invitation : ces gestes me semblaient bien une manifestation d'hospitalité, de bienveillance, de soin porté aux personnes du public.

Aussi, permettre la circulation des personnes du public, et l'échange de places, de sièges, c'est offrir aux spectateur·rice·s un mode, ou dispositif, de l'attention non uniquement dirigé vers les danseuses mais aussi vers les autres personnes du public, tout autour. Cette attention aux autres participant·e·s peut être expérimentée notamment lorsque Müller dit tourner avec ses globes oculaires (« I am working with my eyeballs ») en se remémorant, les yeux fermés, les images rencontrées dans son tour du grand cercle ou à un autre moment :

> I remember a grey shirt.
> I think there is an elephant printed on it.
> Over there.
> I remember a blouse
> like a deep

> turquoise.
> Maybe there.
> Someone wears a shirt in a zebra pattern.

En tentant d'expérimenter une vision circulaire, en tournant et se remémorant les couleurs, textures, motifs de vêtements portés par des personnes du public tout autour d'elle, elle amène du même coup les personnes du public à porter attention aux autres. Aussi, les vêtements pointés ne sont pas toujours là où elle croit les avoir vus. Cela incite alors à parcourir des yeux le tour du cercle pour tenter de les repérer. Tourner avec ses globes oculaires (*eyeballs*), c'est du même coup rappeler la distribution circulaire (non frontale) des points de vue des spectateur·rice·s. C'est rappeler ce dispositif scénique sans devant ni derrière, sans directionnalité unique du regard.

En lisant les mots du peintre circulaire Lee Robinsong, cité dans le livret *Revolutions*, il m'a semblé que son mode de perception était proche du tourner oculaire de Müller :

> I've been painting circular landscapes for 40 years now. When I started, I wasn't looking at geometry, I wasn't even trying to understand a circle, I was just trying to create a total view of a landscape, which to my mind is a more interesting way of looking at the world than just what's in front of you. Also, we see in a circular manner. Our ocular range is circular, at least mine is. If you follow your hands around your peripheral vision, it's not a square it's a circle. (cité dans Robinsong, 2018, p. 35)

Par la peinture, Lee Robinsong tente de créer une vue circulaire, telle que perçue par le champ occulaire humain. Par sa scénographie, Müller place le public en site circulaire. Par sa chorégraphie, elle les invitera à porter attention à la présence et aux trajectoires des autres participant·e·s du public, à tourner le regard vers les autres, à tourner les pages du livret, et à « connecter » librement les révolutions (H. S. Müller et E. Robinsong, entretien, 27 février 2020).

* *
*

[*Clockwise*]

So what is a revolution ?

Hanna Sybille Müller continue son tourner anti-horaire, près de la circonférence du cercle, près des personnes du public. Son bras gauche s'allonge vers le plafond, son bras droit vers l'avant :

For me, it was always related to red, to a feeling

Son bras droit est ramené vers elle, plié à 90 degrés, le bras gauche est toujours vers le plafond :



Elle tourne en sens anti-horaire sur son axe, en pliant légèrement les genoux, et allonge de nouveau son bras droit vers l'avant :

a change of government.

Elle ramène son avant-bras droit vers elle, et tourne en poursuivant la même séquence de mouvements :

I never thought about planets
moving
revolving
in the universe.
Going back

Elle tourne :

to the place where they
start their turn.

Elle complète trois rotations en silence, et poursuit :

Bruno
is working in the Artic
is working on the steppe,
circles of the ice
and the wind and the water.

Elle amène, en tournant, son bras gauche derrière son dos, paume vers l'extérieur (vers le public), et son bras droit plié devant elle, paume vers son tronc.



Elle continue son tourner antihoraire sur son axe, en tournant en même temps le long de la circonférence du cercle :

And he's looking

En tournant, elle allonge ses deux bras latéralement, et ramène sa paume droite vers son tronc, sa paume gauche derrière son dos, vers le public :

how temperature and things change.
So… to know what will happen to us.

Et reprend le même mouvement en poursuivant :

And the little book that you got



you can't keep it
[j'entends un son, comme une variation de fréquences assourdies, augmenter légèrement en volume]
because he is in the Artic and didn't proofread his text.

Elle fait encore un tour selon la même séquence :

But he said that
the Artic used to be
covered with ice.

Et un autre tour :

And in 2012
the Artic was a half ice-free.
And when my daughter will be my age
the Artic will be ice free.

La luminosité diminue. Elle poursuit en tournant :

He also told us that the wind

Elle allonge ses deux bras légèrement vers le haut :

is mostly moving clockwise
and is taking the ice
with him.

Elle les redescend. Ils sont allongés de chaque côté de son tronc, près de son corps. Et elle reprend sa séquence principale, paume de la main droite vers son torse, celle de la main gauche derrière son dos, vers le public :

So that he realised that the ice is melting *clockwise*.

Elle poursuit son tourner anti-horaire :

So this dance is dedicated to the ice

Elle change de direction pour tourner en sens horaire :

melting *clockwise*.

Elle continue de tourner, en silence, très lentement, en variant le mouvement des bras, des mains, des pieds et des jambes.

Elle revient après cinq tours en sens anti-horaire, avec la séquence précédente, main droite devant, paume vers son torse, main gauche derrière son dos, paume vers le public.

L'éclairage est maintenant faible.

L'œil de la caméra capte au sol l'ombre du ventilateur de plafond, l'ombre de ses pales

tournant *clockwise*.

*
* *

5.2 Faire entrer en collision mots-mouvements « to make a thought bigger »

Müller explique en entretien comment les paroles des personnes rencontrées ont travaillé la création de *Revolutions*. Elle raconte par exemple comment les savoirs du climatologue Bruno Tremblay, sur la glace qui fond en sens horaire, sont devenus pour elle une image forte. On en retrouve un extrait dans le livret *Revolutions* :

> The ice in the arctic goes in a circle. It's a high pressure system almost always. You know when you have a high pressure system in the winter, and it's blue sky, super cold ? That's what the arctic is like. In a high pressure system the winds rotate clockwise. And the ice underneath follows the wind. (B. Tremblay, cité dans Robinsong, 2018, p. 20).

Évoquant le souvenir de ces paroles, Müller me dit :

> That was for me like a very… it was an image, a metaphore, that was very strong, where I saw like « Oh, this is moving... I saw the ice melting in my head and want to move with this ». So I often… sometimes… took something that people said, and then used it in the studio. (entretien, 22 juin 2018)

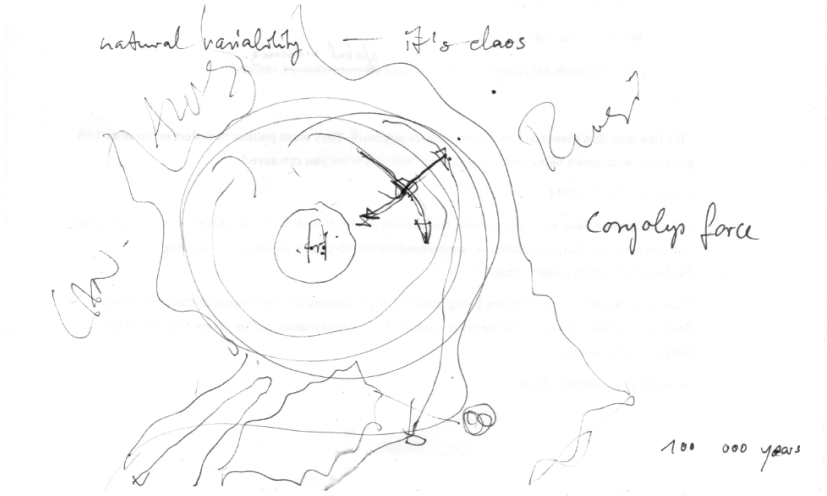


Figure 5.3 Esquisse de B. Tremblay, H. S. Müller et E. Robinsong
(Robinsong, 2018, p. 20)

« So this dance is dedicated to the ice melting clockwise », dit-elle encore dans la performance. Puis à la fin de cette phrase, son tourner, qui était anti-horaire, change de direction pour « bouger avec » (*move with*), comme le dit Müller, le sens des glaces de l'Arctique. Les notions d'image et de métaphore employées par Müller sont fécondes à penser. Surgit « dans sa tête », comme elle le dit, la glace en train de fondre *clockwise*, et elle souhaite « bouger avec » cette image en mouvement. Les mots sur la glace de l'Arctique engendrent une image avec laquelle elle danse, une image qu'elle laisse affecter son mouvement. La danseuse n'imite pas la glace qui fond en tournant, ni le mouvement du vent, ni à un autre moment celui des planètes. C'est un tourner, une danse « avec » l'image de ces éléments en mouvement.

Aussi dans *Revolutions*, c'est l'agencement des mots sur la révolution et du mouvement dansé du tourner, et les images qui surgissent de leur co-présence, qui sont explorés. Müller et Robinsong ont ce dialogue en entretien :

> H. S. Müller :
> […] but we never tried to embody the ice. So we never tried to embody exactly what the people said. It was kind of… it's this… I don't know Erin you also said… this magic movement and language can have together, I think that's what we are working with.
>
> E. Robinsong :
> Yeah, I think the most interesting happens by accident or by… I don't know what it is, but I find it's more interesting when you are not trying to make a connection… You see what happens… new understanding or new meaning emerges… from collisions…
>
> H. S. Müller :
> It's not a litteral translation. […] It kind of goes together. It's very hard to describe actually. (27 février 2020)

Ce quelque chose de « magique » qui arrive « par accident », par « collision », vient peut-être du surgissement d'images dans la rencontre entre mots et mouvements. Il y a agencement entre mots et mouvements, et quelque chose de plus apparaît, une autre image, une autre pensée. Comme me dit aussi Müller :

> […] sometimes a movement can just make a thought bigger, or add something to the words. And vice-versa. So it goes in both ways. So what we did was that actually… we worked a lot on the text, and then we just interwove some of the text parts into the dance. So they became a metaphore. (entretien, 27 février 2020)

Le quelque chose de magique qui opère par « collision » et entrelacement (*interwove*) pour créer une nouvelle image, ou une nouvelle signification (*new understanding or new meaning*, dit Robinsong) relève aussi pour elles de la métaphore. La métaphore n'est donc pas le simple remplacement d'un élément par un autre. Il engendre un autre regard, ou une ouverture de la pensée de la révolution. En observant, écoutant et décrivant la performance, ma pensée de la révolution s'ouvre, comme celle de Müller s'est aussi ouverte dans le cours de son processus de création, aux mouvements des planètes, des glaces, du vent, à des matières et mouvements qui débordent des révolutions politiques humaines. Avant d'entamer son processus, Müller associait la révolution à la couleur

rouge, à un changement de gouvernement, à un sentiment (*feeling*). « I never thought about planets », dit-elle dans la performance. Ce sont ces apprentissages en processus qu'elle présente, en rapportant les mots de diverses personnes rencontrées, et en laissant les personnes du public librement établir leurs propres connexions, connecter les révolutions.

Parce que Müller évoque le mouvement des planètes, j'observe son tourner comme le mouvement de la Terre, en rotation sur son axe, en sens anti-horaire, et simultanément en révolution autour du centre de la salle, en sens aussi anti-horaire. Quand Müller dédie sa danse aux glaces de l'Arctique fondant *clockwise*, quand elle se connecte à ce phénomène écologique (et politique), au mouvement physique et temporel de la fonte des glaces, je vois la révolution de son corps changer de sens, et aller « avec » les glaces, *clockwise*. Aussi, mon attention s'aiguisant, je vois apparaître d'autres révolutions dans la salle : celle de l'air ambiant, tourné, bougé, par le ventilateur de plafond, dont les pales tournent en sens horaire. Dans la performance *Le projet qui tourne* (2015), Marie Claire Forté a aussi fait intervenir un ventilateur – « représentation parfaite du tour », me dit-elle – et expérimenté par la danse un déplacement d'air dans l'espace :

> […] on essayait de, comme de courir autour de la salle et faire tourner... comme un fantasme de physiquement faire tourner l'espace, mais ce que j'aimais c'est que ça produisait un vent, ça fait que même là, ça produit un truc qui n'est pas stationnaire, mais comme une sensation qui vient de quelque part puis qui... quitte. (entretien, 15 mai 2018)

Müller me raconte aussi qu'elle souhaitait, à un moment de son duo avec Kelly Keenan, « créer un mouvement où les gens [auraient] l'impression qu'ils se lèvent, qu'ils flottent un peu dans l'air », qu'ils sont soufflés (H. S. Müller, entretien, 22 juin 2018). Le tourner du ventilateur comme de la danse devient alors une force qui déplace l'air et met en doute, ce faisant, l'illusion d'un espace qui serait « stationnaire », pour reprendre un terme de Marie Claire Forté.

Ainsi, il ne s'agit pas pour Müller dans *Revolutions* de représenter ou illustrer en mouvement ce qu'elle dit, ou les phénomènes qu'elle évoque. Il s'agit de penser la rencontre entre mots et mouvements, et d'observer la magie, ou les accidents, de cette rencontre. « It kind of goes together », comme le dit Müller. Les révolutions sont ce mélange de mots, significations et matières, cet entrelacement entre différents mouvements de révolution. Müller cohabite, en corps, avec les récits des personnes rencontrées, et je cohabite aussi, avec les autres spectateur·rice·s, avec ces récits, avec le tourner de la danseuse, et avec d'autres révolutions qui m'apparaissent dans le cours de la performance, par collision.

* *
*

[*Counterclockwise*]

Hanna Sybille Müller poursuit son tourner, *counterclockwise* :

> So, after my last piece, *Transposition*
> people told me « Oh, I like watching that but what is it about ? »
> So I explained
>
> But the question kept me busy.
> What is the movement ?
>
> Why that question ?

Elle rejoint le centre du cercle, en tournant, corps dressé, bras le long de son corps. Son tourner se transforme. Son pied gauche agit comme pivot tournant, son pied droit s'appuie devant elle et est traîné dans un demi-tourner pour aller s'appuyer au pôle opposé. Müller trace des arcs de cercle en tournant, sens anti-horaire, en silence. Après une dizaine de rotations, à un rythme qui se vivifie, elle entame une série de réponses à la question « What is it about? » – j'entends son souffle dans sa voix :



This is about [appui du pied droit devant]

[demi-tourner sens anti-horaire]

revolutions. [appui du pied droit devant]



Et cette même séquence de rotations « This is about » se poursuit :

This is about [demi-tourner]
repetition. [demi-tourner]
This is about [demi-tourner]
respiration. [demi-tourner]

This is about [demi-tourner]
volition. [demi-tourner]
This is about [demi-tourner]
intuition [demi-tourner]
This is about [demi-tourner]
attention. [demi-tourner]
This is about [demi-tourner]
intention. [demi-tourner]
This is about [demi-tourner]
intuition. [demi-tourner]
This is about [demi-tourner]
associations. [demi-tourner]
This is about [demi-tourner]
recycling. [demi-tourner]
This is about [demi-tourner]
turning. [demi-tourner]
This is about [demi-tourner]
concentration. [demi-tourner]
This is about [demi-tourner]
non linearity. [demi-tourner]
This is about [demi-tourner]
losing control. [demi-tourner]
This is about [demi-tourner]
losing control. [demi-tourner]
This is about [demi-tourner]
opposition. [demi-tourner]
This is [demi-tourner]
a score. [demi-tourner]
This is [demi-tourner]
a circle. [demi-tourner]
This is [demi-tourner]
a collaboration. [demi-tourner]
This is [demi-tourner]
a process. [demi-tourner]
This is [demi-tourner]
a pause.

Elle poursuit ses demi-tourner sans parler (elle complète deux rotations), et elle change ses pôles de demi-tourner. Elle fait face à deux autres points opposés du cercle, à d'autres spectateur·rice·s :

This is about [demi-tourner]
a circle. [demi-tourner]
This is about [demi-tourner]
gathering. [demi-tourner]
This is about [demi-tourner]
gravity. [demi-tourner]
This is about [demi-tourner]
endurance. [demi-tourner]
This is about [demi-tourner]
a physical practice. [demi-tourner]
This is about [demi-tourner]
getting older. [demi-tourner]
This is about [demi-tourner]
energy. [demi-tourner]
This is about [demi-tourner]
techniques. [demi-tourner]
This is about [demi-tourner]
Pina. [demi-tourner]
This is about [demi-tourner]
Trisha. [demi-tourner]
This is about [demi-tourner]
Steven. [demi-tourner]
This is about [demi-tourner]
Eva. [demi-tourner]
This is about [demi-tourner]
Ginette. [demi-tourner]
This is about [demi-tourner]
Anaya. [demi-tourner]
This is about [demi-tourner]
Bonnie. [demi-tourner]
This is about [demi-tourner]
Lena [demi-tourner]
This is about [demi-tourner]
Lisa. [demi-tourner]
This is about [demi-tourner]
being inspired. [demi-tourner]
This is about [demi-tourner]
structures. [demi-tourner]
This is about [demi-tourner]
lists. [demi-tourner]
This is about [demi-tourner]
variation. [demi-tourner]

This is about [demi-tourner]
a rythm. [demi-tourner]
This is about [demi-tourner]
Alec. [demi-tourner]

Elle poursuit quatre demi-tourner en silence en ralentissant le rythme. Puis son tourner se fluidifie. Ses appuis cessent d'être accentués. Kelly Keenan, qui était assise avec le public, se lève et s'avance lentement. Hanna Sybille Müller dit :

This is about relation.

*
* *

5.3 À propos de fluide, de transformation et d'une liste vivante

Müller me raconte que son mouvement de tourner est né de l'exploration du fluide, ou liquide, cérébrospinal (figure 5.4) en circulation dans le corps humain, par la pratique somatique du Body-Mind Centering. Cette exploration l'avait menée en 2007 à la création de son solo *142 Umdrehungen/142 Turns*[87], embryon en quelque sorte de *Revolutions*.

[87] C'est dans le cadre d'un projet de mentorat pour trois jeunes chorégraphes, organisé par le festival Tanztage à Berlin (où Hanna Sybille Müller résidait à l'époque), que le solo est né. La chorégraphe Isabelle Schad, mentor désignée, a entamé le projet par un atelier de Body-Mind Centering avec les participants. À la suite de cet atelier, Müller a continué à explorer cette pratique somatique en studio, et une première ébauche de solo, où elle tournait pendant 10 minutes, est née. La partition chorégraphique de *142 Turns* est née de cet unique mouvement, qu'elle a par la suite fait varier selon les qualités de différents fluides du corps : celui du sang (« like a swing »), celui du gras (« more bouncy ») (H. S. Müller, entretien, 22 juin 2018). Ce qui distingue *Révolutions* de *142 Turns*, c'est que cette fois, ce ne sont pas les différentes qualités de mouvement des fluides du corps qui sont explorés pour faire varier le tourner, mais l'agencement entre des savoirs, des mots, sur la révolution et son mouvement de tourner.

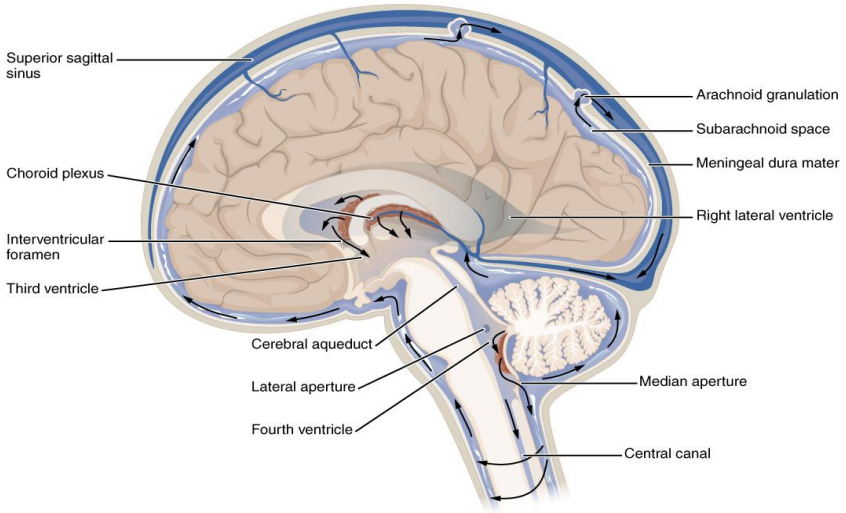


Figure 5.4 Circulation du liquide cérébrospinal

(OpenStax, 2012, section 13.3)

Selon l'approche Body-Mind Centering, fondée par Bonnie Bainbridge Cohen, les fluides[88] du corps forment un seul système, un seul flux (majoritairement fait d'eau), qui change de propriétés selon les membranes et canaux par lesquels il passe, selon les différentes substances qu'il rencontre. Autrement dit, un fluide multiple, en transformation, est en mouvement dans le corps humain, davantage que plusieurs flux dissociés. Comme l'écrit Bainbridge Cohen : « The fluids are about transformation – multiexpressions of one flow. When uninhibited, the basic fluid medium changes its specific qualities as it transforms from one energy state to another. » (Bainbridge Cohen, 1993, p. 83) Il y a aussi dans l'approche Body-Mind Centering l'idée d'une intelligence vivante des cellules du corps, et de leur capacité à connaître, initier des actions et communiquer avec les autres cellules. « The individual cell and the community of cells (tissue, organ, body) exist as separate entities and as one whole at the same moment », écrit Bonnie Bainbridge Cohen (s. d., p. 3).

[88] Le liquide cellulaire et interstitiel, le sang, la lymphe, le liquide cerebrospinal (CSF), ou céphalo-rachidien et le liquide synovial.

Cette approche somatique permet ainsi une écoute du corps physique, sensible, basée sur les connaissances de la biologie, et desquelles il est aussi possible de dégager un imaginaire. Par exemple, en plus de décrire le fonctionnement biologique du fluide cérébro-spinal[89], Bainbridge Cohen l'associe aux qualités, images ou états suivants : « clear and very slow moving », « meditative », « effortlessness, lightness, stillness in activity, awareness, flow through the spine (head to tail) and from the spine outward to the periphery, sustained, timelessness, infinite spaciousness, suspension between Earth and Heaven » (Bainbridge Cohen, 1993, p. 78-79). L'exploration de ce fluide a entraîné chez Müller, comme elle le raconte en entretien, un mouvement très lent, contenu, cyclique et potentiellement infini (*unbounded flow*), qui était celui du tourner. L'attention à l'image du flot cyclique du liquide cérébrospinal et l'expérimentation de sa sensation est ce qui a généré chez elle ce mouvement de tourner.

« So I was doing the movement, and I realised « Oh ! I'm turning... and this is what I am gonna use » […] It kind of came », raconte-t-elle (entretien, 22 juin 2018).

Le mouvement du tourner est advenu à Müller, alors qu'elle se laissait affecter par le fluide cérébrospinal (ou son image). La pratique du Body-Mind Centering, qui a mené plus tard Müller à la création de *Revolutions*, porte ainsi à penser le mouvement d'organismes ou de fluides qui ne sont pas dirigés par l'humain, à penser d'autres formes d'intelligence, d'action et de relation. Dans *Revolutions,* Müller et Keenan tournent avec une diversité d'organismes et matières, en se laissant agir par leur image. Sont réunis des savoirs souvent cloisonnés entre eux, notamment ceux des sciences de la nature (biologie, écologie, climatologie) et des sciences humaines (philosophie et politique), mais aussi

[89] Bainbridge Cohen définit ainsi son fonctionnement : « The CSF is clear and very slow moving. [..] It has its own rhytmic cycle called the CSF Rythm (CSFR) which is different than the blood pulse and respiratory rythm. Like the blood pulse, the CSFR can by felt in all parts of the body. It is a subtle, yet perceivable, cycle movement between the feeling phase (when CSF is being produced) and the emptying phase (when CSF is being absorbed). During the filling phase, all the bones of the body minimally but perceivably flex, abduct and/or externally rotate. During the empyting phase, the bones minimally extend, adduct and/or internally rotate. » (Bainbridge Cohen, 1993, p. 78)

des savoirs pratiques considérés « non scientifiques », principalement ceux de la danse et de pratiques somatiques, sans aucune hiérarchisation entre eux.

Alors quel est le propos de la création *Revolutions* ? « What is it about? » Hanna Sybille Müller raconte pendant la performance s'être déjà fait questionner sur le propos d'une précédente création, intitulée *Transposition*. Tout en questionnant l'intérêt de cette question (« Why that question? »), elle tente d'y répondre pour *Revolutions*, par une longue liste ouverte. C'est à propos notamment de respiration, d'attention, de rythme, de répétition, d'intuition, d'associations, de cycle, de tourner, de cercle, de collaboration, de rassemblement, de pratique physique, d'énergie, de relation, d'inspiration – plusieurs sources d'inspiration sont mentionnées, dont Bonnie Bainbridge Cohen.

Cette longue liste m'a ramenée de nouveau, comme l'avaient fait les mots de danseurs de *NOUS*, à la dimension pragmatique de la création chorégraphique et dansée – à ce qui y est travaillé et à ce qu'elle fait, plutôt qu'à ce qu'elle signifie – et à l'impossibilité de fournir une réponse unique et définitive à la question « What is it about ? » Müller me dit : « And I guess I didn't really want to say what it's really about... […] It's a lot about choreographic dance practice too. It's a lot about performing it. Not about the content » (H. S. Müller, entretien, 27 février 2020). Aussi cette création ne tient pas uniquement aux paroles recueillies, mais à toutes celles qu'il resterait encore à recueillir, « pour que ça [le projet de création] reste vivant », comme le dit Müller (entretien, 22 juin 2018). Les savoirs sur la révolution ne sont pas arrêtés.

Le chorégraphe et danseur Daniel Linehan raconte aussi s'être fait questionner, et s'être questionné lui-même, sur sa pratique du tourner, questionnements qu'il livre dans sa performance *Not about Everything* (2007). Dans le cours de la performance, il tourne rapidement en même temps qu'il récite un texte, au centre du public en cercle. Il raconte son désir de faire autre chose que tourner, il se questionne sur ses conditions de vie privilégiées, sur le sens de cette danse qui consiste seulement à tourner, et sur la portée

politique de l'art. En dernière partie de performance, il entame une série de « This is not about » :

> This is not about Social injustice
> This is not about Political scandal
> This is not about Corporate greed
> This is not about Climate change
> […]
> This is not about Eternal Youth
> This is not about Being naïve
> […]
> This is not about this predominantly white audience
> […]
> This isn't about Scarlett Johansson
> This isn't about Derrida
> […]
> This isn't about repetition
> This isn't about rhythm
> […]
> This is not about the fact that performance is dead
> […]
> This isn't about me. This isn't about you.
> This is me. This is you. This is this. This is this.
> This is Yes. This is Yes.
> You are Free From this Dance…
> Yes-Yes-Yes-Yes-Yes…
> This too will pass…
> This is, this is, this is, this is this…
> This is everything everything…
> This is spinning spinning…
> Spinning, Spinning…
> (Linehan, texte de la performance, 26 juin 2007)

Linehan délaisse les « This is not about » pour laisser la performance s'appartenir (*This is this*), le public libre de penser ce qu'il voit (*you are free from this dance*) et le tourner continuer son cours (*spinning spinning…*) *Revolutions*, c'est à propos de tout ce que Müller récite, et c'est à propos d'autres choses encore, qui ne sont pas nommées. Le sens de la performance n'est pas fixé, les personnes du public peuvent y voir autre chose.

Je poursuis ici le listage des « This is about » : c'est à propos de vent, d'hospitalité, de souffle, de magie, d'image, d'accident, de place offerte aux spectateur·rice·s, de collisions, de révolutions plus qu'humaines, de traduction, de savoirs en ouverture et connexions (sans fin), d'être affecté·e, d'écrire un chapitre de thèse avec *Revolutions*, d'être inspirée par Hanna Sybille Müller, Erin Robinsong et Kelly Keenan, de ne pas être envahie par un dispositif sonore, de nervosité de participer, de calme aussi, de mouvement fluide, de flottement, de soin dans la relation.

* *
*

[*Helixing*]

Hanna Sybille Müller et Kelly Keenan se font face, immobiles pendant quelques secondes. Elles entament leur duo de rotations-révolutions, éloignées l'une de l'autre. Kelly Keenan fait quelques pas en tournant lentement, sens anti-horaire. Simultanément Müller fait trois tours horaires. Elle reprend le tourner « paume droite devant, paume gauche derrière », rotation anti-horaire autour de son axe, révolution anti-horaire longeant le cercle du public.

Keenan entame le même mouvement, rotation horaire sur son axe, anti-horaire autour de la scène. Puis elle tourne en sens anti-horaire, en suivant son avant-bras droit qui trace une spirale descendante, et remonte.

Müller entame un mouvement similaire de spirale descendante et ascendante, anti-horaire, autour d'elle et autour du centre.



Keenan modifie son tourner : elle monte ses bras vers le plafond, complète une rotation et change de direction, pour revenir en sens horaire.



Elle décrit ce qu'elle fait :

> I am helixing
> two chains.

Müller poursuit ses spirales anti-horaires, Keenan son tourner-*helixing* horaire :

> I am tensing my fingers
> descending down my back



Müller passe du tourner-spirale à son tourner « paume droite devant paume gauche derrière ». Kelly poursuit son tourner *helixing*. Toutes deux en sens anti-horaire.

Le tourner de Kelly Keenan se transforme. Les bras s'ouvrent et deviennent comme des pales qui tournent. Hanna Sybille Müller réalise un mouvement similaire. Les deux tourners sont anti-horaires – en rotation autour de leur axe et en révolution autour du centre du grand cercle –, et se synchronisent accidentellement.

Un son de la bande sonore me rappelle celui du vent, de son souffle qui s'amplifie et se résorbe, dans un va-et-vient cyclique.





Kelly Keenan dit :

> Robert said
> it is very different
> from what we had thought it to be.
> It even
> [sonnerie d'un téléphone portable dans le public]
> is on full circle
> [sonnerie d'un téléphone]
> to return to an ancient order.

Elles poursuivent leur tourner anti-horaire avec une grande amplitude de bras. L'ombre des pales du ventilateur de plafond traverse le cercle. Le rythme des danseuses est plus vigoureux. Elles répètent le mouvement pendant plusieurs secondes, en tournant en même temps le long de la circonférence du cercle.

Les danseuses changent de tourner. Le bras gauche de Müller est vers le plafond, la paume droite vers son torse. Keenan, mains devant elle, paumes vers le public, tourne, comme si elle touchait des parois imaginaires.



Puis elle fait varier son tourner.

Pendant ce temps, Müller raconte :

> Sylvie a dit, qu'il ne faut pas être mal pour faire la révolution.
> C'est au contraire, pas très bien, pour faire une lutte.
>
> Et elle a vécu pas de révolution.
>
> Ici, au Québec, elle a dit c'est formidable
> mais pour sa mère c'était différent parce qu'au début, à 20 ans
> tout le monde avait dit
> faut rester à la maison

être une bonne femme
et à 40 ans, elle était une « conne »
parce que'elle était pas féministe et elle a pas eu un emploi à soi.
Elle était coincée.

Les danseuses synchronisent leurs révolutions : elles tournent en amenant la paume droite vers le ventre et la paume gauche derrière. Elles font quatre tours synchronisés.



Müller tourne en sens horaire en longeant le grand cercle du public, et anti-horaire sur son axe incliné. Ses deux mains se rejoignent près du sol, le touchent presque, le bras gauche est lancé vers l'arrière, le corps tourne en le suivant.



Keenan reprend pendant ce temps son tourner-spirale (descendante et ascendante) anti-horaire et décrit :

> I am pressing
> the inside of the cylinder.

Ele poursuit le même tourner. Müller cesse ses grandes roues de bras. Son tourner varie. Elle dit :

> Linda said
> We always die with the same questions.

Son tourner continue de varier, celui de Keenan aussi. Müller poursuit :

> And when I talked to Josep
> a choreographer
> he was working on a circle
> and he said

Elle sort du cercle par l'ouverture où elle a sorti le haut-parleur en début de spectacle :

> Everything that you do outside of the circle doesn't work.

Müller est en dehors du cercle. Keenan est à l'intérieur, et tourne en sens anti-horaire, avec quelques variations. Müller poursuit :

> He also talked about
> Anne Teresa De Keersmaeker
> was working a lot with circles
> And she was asked in an interview
> « What does it mean ? »
> What did it mean for her to work in a circle ?
> And she said
> « It's very simple. Look it on Wikipedia. It's just a circle. »

Keenan raconte en tournant (anti-horaire), les deux bras devant elle, le corps incliné et désaxé, son pied droit comme pivot, son pied gauche frôlant le sol en tournant, et prenant appui à chaque demi-cercle tracé :

> Emilia says
> a perfect circle is impossible
> mathematically speaking.
> And she can garantee it.



Elle continue de tourner :

> And she also said
> that it's like if you take a paintbrush
> and draw a circle
> on a surface
>
> What you have
> is not a circle.
> Sorry.
> What you have
> it's not a revolution
> but a circle.
> Revolution is the action, the means, not the motivation.

Elle poursuit quelques révolutions anti-horaires, et les lumières s'éteignent tranquillement. Le public est plongé dans l'obscurité, je ne vois plus Keenan tourner, mais j'entends le frottement de son pied pivot qui tourne. Des motifs lumineux tournent rapidement au sol, sens horaire, tout autour de la danseuse. Je l'entends dire :

I'm stuck.

*
* *

5.4 Travailler avec une imagerie

Kelly Keenan me raconte en entretien, à propos du choix d'Hanna Sybille Müller de former un duo : « C'était important pour elle d'avoir la voix d'une danseuse, pour contribuer à cette question "c'est quoi une révolution ?" », « to envision the revolution », pour qu'elle soit « expansive rather than reductionist » (29 janvier 2020). À partir de ses expériences et savoirs anatomiques et somatiques[90], Kelly Keenan viendra ajouter d'autres images de révolutions : ici les chaînes musculaires en spirale – *helixes* – et la structure spiralante d'un cylindre de carton, plus tard dans la performance la relation entre bateau et océan, liège et eau. Keenan me précise toutefois que si l'anatomie classique renvoie à l'étude de la structure, de la forme et de la disposition des organes des êtres vivants, dont les représentations sont le plus souvent statiques, c'est plutôt avec une pensée anatomique dynamique, en mouvement, qu'elle travaille.

« I am helixing two chains. I am tensing my fingers descending down my back », dit Keenan au début du duo. L'image dynamique qui affecte alors son tourner-*helixing*, me raconte-t-elle en entretien, est celle des chaînes musculaires croisées, appelées *spirale*

[90] Kelly Keenan est notamment formée aux approches et pratiques Axis Syllabus, Anatomy Trains, Feldenkrais, Material for the Spine - Steve Paxton et la cranio-sacral therapy.

line dans le modèle anatomique de Thomas Myers (2014), deux chaînes du corps humain qui se croisent autour du tronc, et qui vont jusque sous les arcades de chaque pied (figure 5.5). Cette image anatomique d'une spirale, ou d'un « spiraler » (*helixing*), décrite par Keenan ne vient pas d'un des entretiens réalisés par Müller et Robinsong, mais de son propre répertoire de savoirs acquis au cours de sa pratique. Ces savoirs en mouvement, qu'elle développe depuis des années, viennent informer les tourners dans le cours même de la performance.

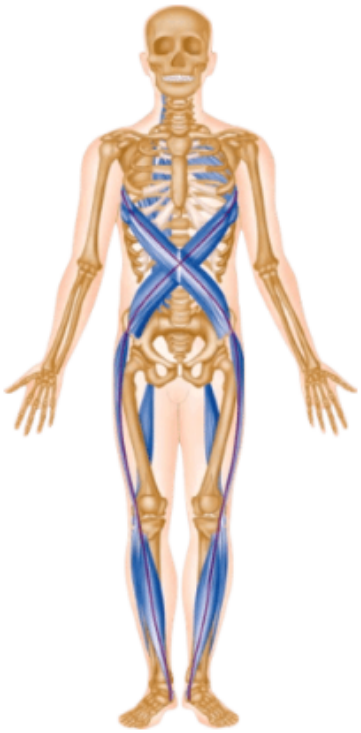


Figure 5.5 La *spirale line* des chaînes musculaires croisées
(Anatomy Trains, s. d., history)

Une autre forme spiralée expérimentée et évoquée dans la performance est celle d'un cylindre (rouleau) de carton structuré par une spirale diagonale (figure 5.6). À partir de cette imagerie du cylindre de carton, Keenan s'imagine être dans ce rouleau et tourner en

suivant la ligne diagonale, guidée par son bras, ou plus précisément par la ligne musculaire de son bras (*arm line*, selon l'approche anatomique de Thomas Myers). Elle m'explique en entretien : « I'm tracing the inside of a cylinder, and in the… rouleau there is a diagonale that goes down. Donc j'imaginais un cylindre […] et moi à l'intérieur. Et je trace, je descends, I go down, and there was something that came up. […] Et c'est vraiment la texture du carton que j'imaginais. » (29 janvier 2020) C'est l'image anatomique du cylindre qui travaille le tourner de Kelly Keenan.

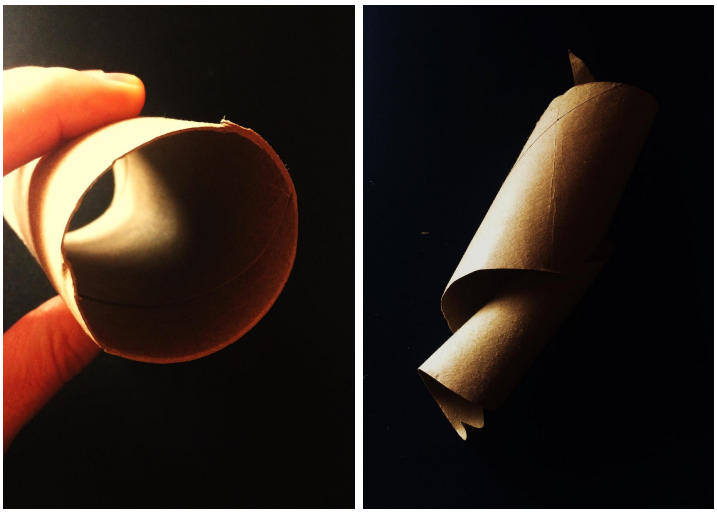


Figure 5.6 Structure spiralée d'un cylindre de carton

(Crédit : Catherine Duchesneau)

Revolutions est pour elle une partition chorégraphique construite à partir d'un « répertoire » d'images dynamiques en transformation :

> I used to say I don't work with imagery, I work with anatomy. But anatomy, it's just imagery. […] So now I'm like « Oh I use images all over the place to access or remember a texture ! » […] So in *Revolutions* we had a repertoire, and we had a score. Each motif had an image that I would work with. And not always just one. Parfois, on faisait le cylindre en même temps… We actually come in almost clockwork. So then the image would change, and expand. (entretien, 29 janvier 2020)

Revolutions est en d'autres termes un imagier avec lequel travailler le mouvement (*work with*). Une variété de matières, d'organismes, de textures et de mouvements deviennent des images anatomiques dynamiques. Il s'agit d'y porter attention, et de laisser la danse être affectée par elles, ou par plusieurs d'entre elles.

Le tourner spiralant du cylindre qu'effectuent les deux danseuses au début de leur duo est façonné tant par l'image du cylindre que par celle du mouvement d'horlogerie (*clockwork*), me dit Keenan (29 janvier 2020). Ce tourner semble aussi se déplacer du corps de Keenan à celui de Müller, tandis que Keenan entame un nouveau tourner, travaillé par une autre matière, une autre image. À d'autres moments, les deux danseuses semblent affectées par la même image, mais leurs mouvements sont indépendants, non synchronisés.



Figure 5.7 Synchronisation accidentelle de K. Keenan et H. S. Müller
(Tangente, 2018, captures d'écran)

C'est le cas notamment lorsqu'elles tournent avec les bras en larges pales (en rotation sur leur axe, et en révolution autour du centre du cercle scénique, longeant sa circonférence). À de très brefs moments de quelques secondes, leurs bras se retrouvent dans une position similaire, en synchronisation accidentelle, et puis de nouveau en décalage, suivant leur

élan propre, à une vitesse néanmoins commune, lente (figure 5.7). Le duo de tourners est ainsi en variation continuelle, travaillé par l'imagier de révolutions, de *Revolutions*.

* *
*

[*Do we have enough time ?*]

Après quelques secondes encore dans le noir, l'intensité lumineuse augmente tranquillement. Hanna Sybille Müller a rejoint Kelly Keenan au centre. Le motif lumineux s'estompe. Les danseuses tournent l'une contre l'autre en variant les appuis (épaules, dos, bras). Elles tentent de suivre le mouvement de l'autre, de répondre en mouvement à ses variations, de l'accompagner dans ses changements de vitesse et de direction. Les appuis sont toujours précaires.



H. S. Müller :
So, for Robert
there are two revolutions going on.

K. Keenan :
In his most optimistic ways of seeing things, now



H. S. Müller :
One is a social one
and the other is a political one.



K. Keenan :
Ils sont dans une contre-révolution.
They are in counter-revolution.



H. S. Müller :
The political
revolution can't stop the social movement.



K. Keenan :
Historically rarely has.

H. S. Müller :
He also said that social change
is very slow
frustratingly slow.
And the question underlying the social
and the political movement



the problem underlying the social and the political movement
is a question of ecology.
Do we have enough time ?

K. Keenan :
He believes that if we had a long enough arc of history



the social revolution may win.

H. S. Müller :
So, will we have enough history ?

*
* *

5.5 Aller *avec* le mouvement

Dans ce duo de Müller et Keenan, où elles sont en appuis précaires l'une contre l'autre, il s'agit de suivre le mouvement de l'autre, d'y réagir, dans le cours même du mouvement : « You go with it », me dit Keenan en entretien (29 janvier 2020). La danseuse raconte que l'expérimentation de ce tourner est inspirée de la pratique thérapeutique cranio-sacrée (*cranio-sacrale therapy)*, à laquelle elle est formée. Cette approche thérapeutique, qui agit au moyen de légères manipulations, consiste notamment à palper le crâne pour détecter le mouvement (le rythme) du fluide cérébro-spinal, fluide qui, selon cette approche, bougerait légèrement les os crâniens. Intervient de nouveau ce fluide, qui a été exploré aussi par Müller.

Pour sentir le fluide cérébro-spinal, il faut exercer un toucher très léger[91] : « Touch like your hands, like your fingers, are floating like a cork on water, or like a boat on water », me dit Keenan (29 janvier 2020). C'est cette relation entre liège et eau, bateau et océan qui est expérimentée dans ce duo, et que décrit Keenan :

> So the mantra for that duet, if we want to call it a mantra, was « I am a boat – and this is how my head works [rires], I have to say things in my head at the beginning until I access it physically – you are mother water, or I am a boat you are the ocean. I meet her like a boat floating on the surface of the ocean. In a way, she is more leader. But the boat… Boat and water, it is a different relationship than leader and follower. […] The roles were not so clear. So it sort of became… we start like I am a cork or I am a boat, she is water. And then something else happens. (29 janvier 2020)

[91] L'approche vise par ces légers touchers à rétablir le mouvement de la « craniosacral wave », allant du crâne au sacrum. Elle s'appuie sur l'idée que différentes pressions de touchers permettent de sentir différentes composantes du corps, des os et des muscles, jusqu'à la sensation légère de certains fluides. Cela rappelle d'ailleurs un exercice proposé par Bainbridge Cohen pour sentir le fluide céébrospinal : il s'agit de tenir avec un toucher léger, sans pression, l'avant-bras d'une personne, et lentement, sans force ni effort, voir si son bras fera une rotation plus facilement dans une direction ou dans l'autre. Il s'agit ensuite de suivre la rotation de l'avant-bras de l'autre, et de sentir quand son mouvement interne change de direction, et puis le suivre dans cette autre direction (Bainbridge Cohen, 1993).

La relation visée n'est donc pas du type (hiérarchique) *leader-follower*, comme le dit Keenan. C'est plutôt une relation où les deux mouvements (de l'eau et du liège, ou de l'océan et du bateau, ou de Kelly Keenan et Hanna Sybille Müller) *vont* ensemble, le mouvement de l'un·e agissant sur celui de l'autre et inversement. Ce mouvement de toucher flottant n'appartient ni à l'une ni à l'autre : « You go with it » (29 janvier 2020). C'est de ce « it » que provient la force du mouvement, la relation.

Ce type de toucher en relation implique qu'il n'y ait ni forçage du mouvement de l'autre, ni « résistance » (29 janvier 2020). Et tandis que le mouvement de l'une bouge, tourne, celui de l'autre, et inversement, en toucher flottant, elles rappellent, en alternance, les paroles du politologue Robert Nichols, consignées dans le livret. Deux révolutions sont en cours, une sociale, une politique, dit Müller, qui sont dans une contre-révolution, dit Keenan. La révolution politique ne peut arrêter le mouvement social, poursuit Müller, historiquement, ça a rarement été le cas, ajoute Keenan. Et le problème qui sous-tend surtout ces deux révolutions en est un écologique : « Do we have enough time ? »

Ce passage renvoie à un extrait d'entretien où Robert Nichols, politologue, développe sa vision la plus optimiste de la révolution dans le contexte actuel[92]. Une révolution pourrait être possible, mais la situation écologique planétaire en diminue l'arc temporel pour y

---

[92] « My most optimistic version of what's happening is that there are two revolutions going on : one political, and one social. We are currently losing the political revolution, we're in a counter-revolutionary moment – an attempt to return to xenophobic, sexist, racist forms of authoritarian rule, as a way of trying to stabilize or secure people against real or imagined threats. This resurgent fascism and nationalism is a sign of a counter-revolutionary political process. This counter-revolution is, however, perhaps a small blip in a much bigger social arc, which involves the often frustratingly slow transformation of the social world. Political revolutions can rarely significantly push back or change social change of that sort. The long arc of history is running in one direction and the political counter-revolution is running in another. That's my sense of it. The big question underlying this social and political moment is the question of ecology. I feel like we could survive this political counter-revolution, except the ecological issue is like a clock ticking down, a catastrophic point towards which we're accelerating. If we had a 'long arc of history' I believe we would continue to win, but the question now is whether we will have a long enough time period through which to persevere with this particular counter-revolutionary moment. And I don't know the answer to that. » (R. Nichols, cité dans Robinsong, 2018, p. 17)

parvenir. Le duo de toucher flottant entre les deux danseuses, précaire parce qu'en continuel ajustement dans le mouvement en train de se faire, est mis en connexion, en résonance avec ces paroles de Nichols sur les deux révolutions en cours, sur la précarité écologique qui limite leur temps potentiel d'actualisation et sur l'imprévisibilité de l'histoire à venir. Le duo chorégraphique se forme dans l'événement même, dans cette écologie mobile du toucher en relation flottante, où aucun mouvement n'est prédéterminé, où l'accordage se fait mutuellement, dans l'acte. Les variations de vitesse et élans de l'une s'accordent ou répondent à celles de l'autre, si bien qu'il devient impossible de déterminer qui s'accorde à qui. C'est la relation ou le *tuning* des mouvements, en co-composition dans l'événement en formation, qui chorégraphie.

Müller me dit que danser en duo permettait ainsi d'ouvrir les possibilités de révolutions :

> So the idea was : a revolution is not done by one person, but also not done by two. But there is... there was the idea of... adding an energy... and also like in movement, you have so much more possibilities when you have two bodies, like you can work on… one turn in one side... and the other one to the other side... we have a lot of possibilities to work on variations... and I think also when you have two bodies, the view on the movement, because you have two bodies moving through space, it's a different energy. You have more the space moving than only one body. (22 juin 2018)

Une combinaison de deux, c'est donc ajouter en énergie et démultiplier les possibilités. Le potentiel multiple de la révolution, qui était déjà expérimenté par l'agencement du tourner de Müller et des paroles rapportées, prend encore de l'expansion lorsque Kelly Kennan la rejoint.

[*Revolutionaries ecosystems*]

Les danseuses poursuivent leur duo de révolutions en appuis précaires encore quelques minutes, jusqu'à ce que Müller soit entraînée doucement vers le sol par Keenan. Et elle y entame une série de roulades. Keenan varie ses tourners pendant quelques secondes – celui des paumes avant-arrière et celui spiralant – jusqu'à rejoindre le sol :

> How do you go from bare rock
> to a jungle ?

Elle s'allonge sur le dos :

> Merlin explained
> that when the glacier ice retreats

Elle commence à rouler de tout son long au sol :

> lichen are the first to come in
> and begin a new ecosystem
>
> They are revolutionaries.

Elle poursuit ses roulades, Müller aussi :

> I'm working with a revolution and a counter-revolution in my own rules.

Keenan roule sur son axe au sol, sens anti-horaire, à proximité de la circonférence du cercle, où se trouve le public. Le tourner-rouler de Müller, en sens horaire, traverse le cercle.



K. Keenan :
I'm turning aside to my face.
And I'm a back of my head.

Les tourners-roulers des danseuses atteignent un point de la circonférence du cercle. Elles réalignent leur direction pour demeurer à l'intérieur.

H. S. Müller :
He wanted to talk
with the human revolutionary.
But she had no time.

*
* *

5.6 Tomber en amour avec le lichen

Le travail de l'attention de Kelly Keenan implique le sens de la vue, mais aussi celui du toucher. L'image de la texture du carton, par exemple, affecte le mouvement de Keenan. L'image d'une autre texture agirait autrement sur son mouvement, avance-t-elle en entretien. Keenan laisse ainsi son mouvement être touché par la texture observée, et par

d'autres particularités anatomiques dynamiques. Cette imagination d'une texture qui la touche résonne encore plus fortement quand elle parle de sa relation au lichen.

« How do you go from bare rock to a jungle ? Merlin explained that when the glacier ice retreats lichen are the first to come in and begin an ecosystem. They are revolutionnaries », dit Kelly au cours de la performance, rapportant les mots de Merlin Sheldrake. L'activité des champignons, ici du lichen, est révolutionnaire pour plusieurs raisons, si l'on suit les explications de Sheldrake : parce qu'ils apparaissent dans un changement de régime, parce qu'ils réarrangent radicalement la matière et les milieux de vie pour rendre la vie possible, parce que leur comportement est cyclique, oscillatoire, et parce que ce mode de comportement est ce qui permet à différents organismes microbiens de se comporter *as one*[93]. Ses mots sont transcrits dans le livret :

> In fungal networks you have metabolic pulses – one part of a network might have metabolic rhythms in one given phase, and another one might have it in another phase. It's thought that it might be a way for different parts of a network to synchronise their behavior and integrate information across potentially large distances (fungally speaking). Oscillatory behaviours can entrain different parts of an organism to behave as one. […] These are all cycles, so they're all revolutions. […] Fungi are revolutionary organisms. Especially decomposing fungi that rot wood etc. They disassemble things. They change and metabolize things. All these global nutrient cycles hinge on fungal metabolisms that change the states of matter – change things from this to that. That's a pretty revolutionary process; the spinning of global nutrient cycles. Radically rearranging matter, and thus radically rearranging the conditions by which life can occur. (M. Sheldrake, cité dans Robinsong, 2018, p. 26)

Ces mots sur les champignons, et en particulier sur le lichen, ont résonné fortement chez Keenan. Quand je lui ai demandé ce qu'elle sentait quand elle dansait (tournait) en rapportant les mots de Merlin Sheldrake sur le lichen, elle m'a répondu :

---

[93] Voir le récent livre de Sheldrake, *Entangled Life. How Fungi Make Our Worlds, Change Our Minds and Shape Our Futures* (2020).

> I love lichen. I felt deeply in love with lichen in Arizona. I was there for a dance thing in this weird place and I pitch my tent… I spent a lot of time on the rocks. Like… the lichen in that part of the world is like extremely fluorescent. And like bubbly and textured. So I think what resonated me first, that I could feel, with that one [ce tourner avec les mots de Sheldrake] is memory of texture of lichen. And color. But also the volume of some of it. This lichen was kind of puffy, but then like the edges are really fine and really articulate. So… I mean it's kind of like just… the first way in for me is to… what if I dance… how do I dance lichen ? The lichen… I would zoom on the camera and look at it. […] if I remember, is that there was a sort of… like a kind of imagining contour, tracing the contour … Yeah I mean basically it sounds silly but I started being lichen… (entretien, 29 janvier 2020)

« I love lichen. I felt deeply in love with lichen in Arizona » sont les premiers mots de sa réponse. Keenan me raconte sa rencontre avec le lichen en Arizona, le souvenir de sa couleur fluorescente, de sa texture, de son volume, de ses articulations, de la roche sur laquelle elle était assise, et où se trouvait le lichen. L'expérience de Keenan avec le lichen en Arizona a affecté sa réception des mots de Merlin Sheldrake, son attention à ces mots, et la façon d'expérimenter avec eux, en relation ou connexion profonde (*in love*), avec le lichen. C'est avec le souvenir de sa rencontre avec le lichen, et les photos qu'elle en a conservées (figure 5.8), qu'elle danse, tourne, dans ce moment de la performance.

« What if I dance… How do I dance lichen ? […] basically it sound silly but I started being lichen » (K. Keenan, entretien, 29 janvier 2020). Mais, ici encore, devenir lichen, ce n'est pas tenter strictement de l'imiter. Il s'agit plutôt de laisser la texture, le volume et autres particularités de cet organisme travailler son mouvement. Kelly Keenan danse *avec* l'image anatomique du lichen, davantage qu'elle danse *le* lichen. Aussi, me raconte-t-elle, dans cette partie de la performance, plusieurs images sont convoquées, travaillent le mouvement, le tourner est toujours en transformation, « in a perpetual turn, changing all the time » (29 janvier 2020).

Keenan danse, tourne avec l'image du lichen et avec d'autres images encore, touchée par

elles. « It's very beyond human[94] », me dit-elle en riant.

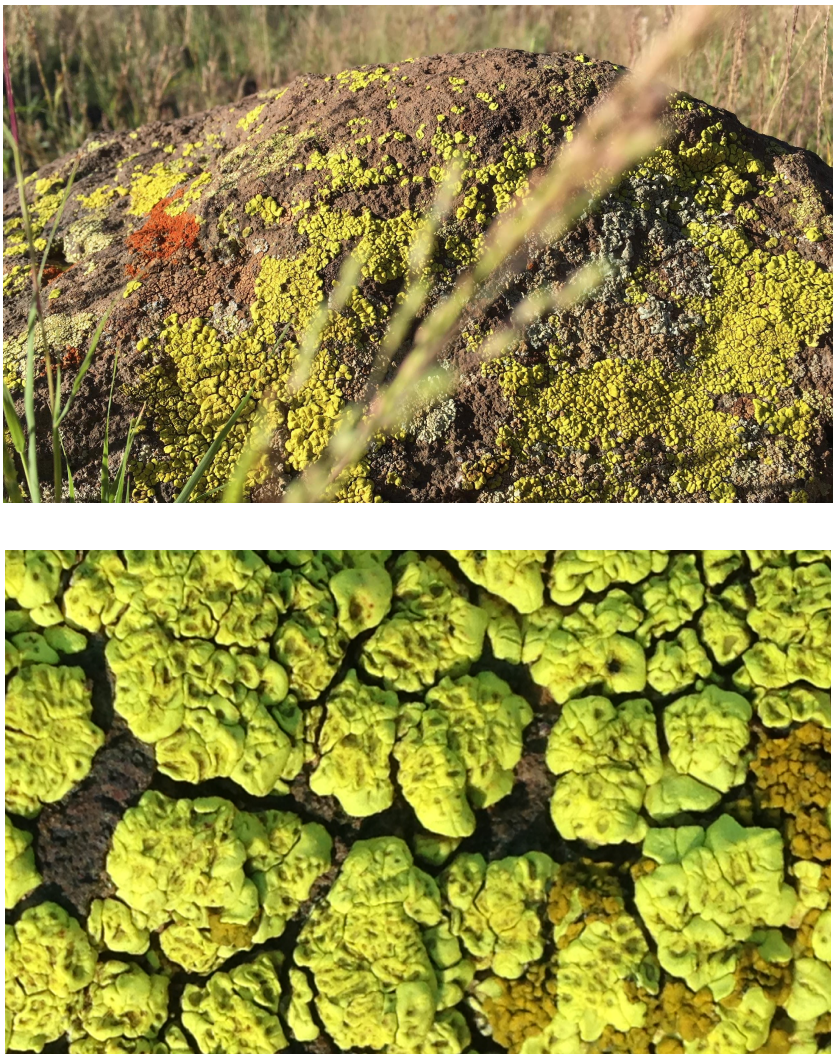


Figure 5.8 Lichen en Arizona
(Crédit : Kelly Keenan)

[94] J'ai rencontré Kelly Keenan dans un séminaire à l'Université Concordia intitulé « Non-Human, More-Than Human – theories of and beyond the Human », offert par Erin Manning.

Par l'observation somatique du lichen, en se laissant toucher par lui, Kelly Keenan ouvre la relation « au-delà de l'humain » (*beyond human*). Par l'observation du lichen, des champignons, des microbes et autres micro-organismes, Merlin Sheldrake pense une intelligence et une politique aussi plus qu'humaine, au-delà du domaine humain. Pour Sheldrake, le comportement révolutionnaire des champignons devrait inspirer la manière dont les humains conçoivent les concepts d'individualité, d'intelligence, de collaboration, et la vie même.

L'entretien avec Sheldrake a mené aussi Hanna Sybille Müller et Erin Robinsong à expérimenter en studio la vie des microbes. À partir des paroles de l'écologiste, ainsi que d'un texte expliquant l'activité des microbes, elles ont exploré ce qu'une attention au « parlement » ou « réseau » des microbes, expressions de Sheldrake, et à leur caractère révolutionnaire, faisaient émerger comme types de mouvement. C'était une sorte de méditation guidée, où l'une décrivait l'activité des microbes à l'autre, qui se mouvait à partir de ce qu'elle entendait. Les rôles étaient ensuite changés. Cette expérimentation a inspiré une nouvelle collaboration entre Müller et Robinsong, un projet immersif et multisensoriel intitulé *Polymorphic Microbe Bodies* (2020). Les deux artistes désiraient notamment que les spectateur·rice·s, participant·es, expérimentent le comportement microbien, notamment leur *pulsing*, qui amène les microbes à se comporter *as one*, à accorder leurs rythmes. On en dit dans le descriptif du diffuseur qu'il s'agit d'une expérience où la salle devient un « corps vivant » ouvert, un « laboratoire à sensations », et où le public expérimente ce qu'est être microbe, ce qu'est être bactérie, devenant ainsi « chorégraphié par l'expérience » (Tangente, 2020, Polymorphic Microbe Bodies). C'est un « processus inspiré de la cohabitation de plusieurs espèces » qui pose les questions suivantes : « Comment l'être humain est-il simultanément un hôte de toute une diversité d'entités et l'un des organismes de cet écosystème ? Comment se négocie et se ressent toute cette vie foisonnante ? » (2020, Polymorphic Microbe Bodies) Ironiquement, et puissamment, la performance a été annulée en raison de la pandémie (COVID-19). Un micro-organisme est venu infecter la diffusion de *Polymorphic Microbe Bodies*.

* *
*

[*Cosmic circles*]

Le tourner se modifie. Sens horaire, Keenan et Müller étendent leur corps en étoile, à plat ventre contre le sol. Puis elles se redressent sur leurs genoux en tournant et en balayant le sol de leurs mains, et recommencent le mouvement quelques fois. Elles roulent de nouveau au sol, sens anti-horaire, avec quelques variations. Keenan dit :

> I'm caressing a loop
> along my heart.

Les deux danseuses synchronisent leur tourner et se redressent simultanément pour se retrouver toutes deux assises.

Puis elles retournent à plat ventre contre le sol.



Elles allongent leur bras droit vers le plafond,



et le laissent tourner en sens horaire pour qu'il touche de nouveau le sol. Le corps, entraîné dans le mouvement, se retrouve sur le dos.



Puis elles complètent leur tourner,



pour retrouver la position assise.



Elles recommencent ce tourner pendant que Müller raconte :

> This section
> always reminds me
> of what Antoine said about Samsara
> the cosmic circle of life.

The dying
and the living again and again and again.

Elles se retrouvent ici assises, Müller prend une pause. Le tourner synchronisé reprend en même temps qu'elle reprend la parole :

And the nirvana.
Seeking nirvana is trying to escape

Les danseuses sont de nouveau assises :

the cycle.
Elsewhere.

Le tourner recommence :

You could see it as selfish

Elles sont assises, et re-tournent :

that is why the discussion is about staying
at the treshold.

Les révolutions se désynchronisent. Keenan, allongée, roule en sens anti-horaire au sol, parcourant toute la circonférence du cercle. Müller rejoint le rouler. Elles roulent pendant quelques secondes rapidement, et ralentissent. Keenan s'asseoit, se lève et va s'asseoir sur une chaise avec le public. Müller se lève à son tour, reste un moment debout, et va s'asseoir à deux chaises de Keenan.

Quelques secondes de silence.

L'œil de la caméra balaie lentement vers la gauche, et monte vers le plafond. Plan large montrant quelques spectateur·ice·s, les murs, et les trois pales du ventilateur de plafond, en train de tourner.

Quelques personnes commencent à applaudir, les lumières s'éteignent, le son des applaudissements augmente.

Le générique apparaît en blanc, sur une page noire[95].

[Fin de la performance. Fin du visionnement. Fin de la description.]

*
* *

Utopiques – Rester en transition, dans une révolution plus qu'humaine

Le philosophe Antoine Panaïoti, dont le public peut entendre la voix en début de performance, avance que l'idée de changement dans le bouddisme, et d'autres traditions orientales qui conçoivent l'existence comme cyclique, tend à être superflue (*superfluous*) parce que le cycle n'implique ni début ni fin : « There's always movement, but there's no real change, it just keeps going », dit Panaïoti (cité dans Robinsong, 2018, p. 37). Ce qui est appelé *samsāra*, signifiant « going together », renvoie au cycle de souffrance de vie et de mort : « The dying and the living again and again and again », dit Müller en fin de performance. Pour certains bouddistes, atteindre le *Nirvāna* est la seule façon d'en sortir, d'y échapper, alors que pour d'autres, de tradition plus récente, échapper au cycle *samsāra* est jugé égoïste (A. Panaïoti, cité dans Robinsong, 2018). L'idée est alors

[95] « Revolutions
Chorégraphe et interprète Hanna Sybille Müller
Interprète Kelly Keenan
Dramaturge Erin Robinsong
Conseillère mouvement Linda Rabin
Conseiller texte Jacob Wren
Concepteur éclairages Paul Chambers
Scénographe Andrew Forster
Concepteur sonore David Drury
Tailleuse/costume Susana Vera
Conseil des arts du Canada, Conseil des arts et des lettres du Québec, Goethe Institut, Tangente, Mai – Montréal Arts interculturels, Résidence de création Dana Gingras/Stable »

de rester au seuil, aussi longtemps que des personnes continueront de souffrir. La performance termine avec ces mots rapportés par Müller : « staying at the treshold ».

Rester au seuil, si je suis les mots de Panaïoti, ce n'est pas demeurer dans un espace statique et virtuel, mais continuer à être engagé, en corps, dans le cycle *samsāra*, dans le « going together ». Cette pensée du seuil, de la transition, qui implique de rester ensemble, *avec*, est présente à plusieurs égards dans la performance *Revolutions*, et dans le processus de création d'Hanna Sybille Müller.

La chorégraphe et danseuse me raconte en entretien avoir rencontré à un moment du processus Tanya Evanson, derviche tourneuse et poète, pour qui « derviche » signifie « doorway » (Evanson, s. d., s. p.) :

> Je suis allée pour faire la pratique avec elle, et j'ai trouvé… elle était super intéressante aussi, parce que comme je dis, elle est une poète, et c'est une femme qui donne des cours comme derviche, ça c'est aussi rare. […] Elle m'a dit que le nom « derviche » – il faut que je ne confonde rien –, the translation for this is « in between ». […] You're in the transition. So doing the turns, makes it possible for you to be in the « in between ». I think it's « opening a door » or something that it means, like the litteral translation for derviche is I don't remember... but it has something to do with « door », being between a door, or opening a door. (H. S. Müller, entretien, 22 juin 2018)

Cette discussion avec Tanya Evanson a renvoyé Müller à sa propre pratique du tourner. « Why do I like turning, why did I actually start turning ? », se questionne-t-elle pendant notre entretien. « I think I relate to this... there is a transition... whatever that means this transition... but there is a transition happening. You can use it to go somewhere else, or... to go into a next step. » (H. S. Müller, entretien, 22 juin 2018) Être en transition vers quelque part d'autre, c'est ce que Müller expérimente avec Robinsong dans le processus de création, en recueillant une diversité de paroles sur la révolution, en donnant de l'expansion à la notion de révolution, en tentant de ne jamais la figer. C'est aussi ce qu'elle expérimente en solo et en duo avec Kelly Keenan, en faisant varier la révolution,

en se laissant affecter par une pluralité d'images de révolutions, changeantes, en expérimentant la transformation du tourner tout au long de la performance.

Aussi, ce que Müller et Keenan livrent dans la performance, ce n'est pas une leçon sur la révolution, mais leurs apprentissages ou savoirs, en processus. Une des préoccupations de Müller avec *Revolutions* est de chercher d'autres sens, conceptions, définitions de la révolution que ceux qu'elle connaît déjà, donc d'ouvrir le sens du mot « révolution ». « What is a revolution ? » est une question centrale, qui attise son processus de création. Pour y répondre, elle s'engage dans l'expérimentation de plusieurs méthodes, plusieurs modes d'attention, avec une diversité de personnes : entretiens avec des spécialistes ou recueil de témoignages, accompagnée d'Erin Robinsong, connexions entre mots (ou images) et mouvements de révolutions, invitation lancée à la danseuse Kelly Keenan pour qu'elle apporte son regard sur la révolution, création d'un duo de révolutions avec elle, invitation des spectateur·rice·s à s'engager dans la performance, et à « connecter » librement les révolutions. Les manières, méthodes, modes que développe Müller pour répondre à son désir (ou sa préoccupation) d'ouvrir le sens de la révolution, c'est d'y porter attention, avec d'autres. Et parmi ces autres, il y a des entités non humaines : images du vent, de la glace, du lichen, des planètes, d'un cylindre de carton, du fluide cérébro-spinal, du bateau et de l'océan, ou du liège et de l'eau. « We are inhabited by so many beings besides the human », me dit aussi Erin Robinsong en entretien (17 février 2020).

Cette façon de créer *avec* les autres, humains ou non, de penser et d'expérimenter la révolution avec eux, mène à l'idée d'une révolution plus qu'humaine. Mais alors la révolution ne s'affirme pas comme une *tabula rasa*. Elle offre plutôt l'expérience d'un *going together* toujours en transition, en transformation, en cours, dont les réponses sont maintenues flottantes, précaires, et les possibilités, ouvertes. Et elle appelle une pensée de la responsabilité et de la co-dépendance entre espèces, générations, territoires,

phénomènes que soulève la crise écologique : « when my daughter will be my age the Artic will be ice free », dit Müller en début de performance.

La création *Revolutions* inspire ainsi une autre pensée de la révolution et du changement social en processus, en connexion proche (touchante), dans la rencontre des savoirs (décloisonnés, déhiérarchisés et plus qu'humains), sans fixer (ou jamais définitivement) un sens ou une issue. Si révolutionner signifie « jeter dans un grand trouble », « bouleverser », « transformer », alors c'est ce trouble que *Revolutions* me semble pouvoir offrir à la connaissance sociologique (Antidote, 2016, révolution). Encore une fois, alliée à la pensée féministe et plus qu'humaine de Donna Haraway (2003) sur les « altérités signifiantes » (*significant otherness*), celle de Vinciane Despret (2012) sur l'inconfort et la responsabilité, et celle de Maria Puig de la Bellacasa (2012, 2017) sur les « visions touchantes » et les « matières de soin » (*matters of care*), je tenterai de montrer dans la prochaine partie en quoi l'expérience de *Revolutions* peut ouvrir des possibles pour la connaissance. Les pensées de Jacques Rancière (2008) et d'Isabelle Stengers (citée dans Despret, 2012) sur le caractère processuel (et partagé) du savoir seront aussi convoquées.

TROISIÈME PARTIE | AFFECTATIONS

CHAPITRE VI

APPRENDRE DES UTOPIQUES SITUÉES…

* *
*

[Une science utopique et visionnaire]

Ainsi, avec beaucoup d'autres féministes, je veux militer en faveur d'une doctrine et d'une pratique de l'objectivité qui privilégie la contestation, la déconstruction, la construction passionnée, les connexions en réseau, et l'espoir d'une transformation des systèmes de connaissance et des façons de voir. […] L'imaginaire et le rationnel – la vision visionnaire et objective – gravitent ensemble. […] La science a été utopique et visionnaire depuis le début ; c'est une des raisons pour lesquelles « nous » en avons besoin. (Haraway, 1988/2007, p. 120-121)

*

[vers l'imagination, l'étonnement et la confusion]

[…] I wanted to let these organisms [fungi] lure me out of my well-worn patterns of thought, to imagine the possibilities they face, to let them press against the limits of

> my understanding, to give myself permission to be amazed – and confused – by their entangled lives. (Sheldrake, 2020, p. 22)

*
* *

6.1 Faire fleurir le trouble utopique ou l'utopique trouble

J'avais commencé par penser que les préoccupations des danseur·se·s et chorégraphes, ce qui leur importe (voir liste no 4), ainsi que leurs modes d'attention, pouvaient s'accorder avec la définition souple et ouverte de l'utopique de Michel Bernard : « L'utopique n'est pas au-delà du réel, mais le tisse par l'activité permanente de notre perception » (1999, p. 23). L'utopique n'est pas un objet visé mais une « modalité particulière ou tonalité singulière d'un processus et d'un regard », « la présence et l'intervention de l'imaginaire », une force qui « habite et meut notre sensation en tant que pouvoir fictionnaire », qui « habite et anime la danse elle-même » (p. 23-24). La danse est une utopique, donc, parce qu'elle est une modalité particulière engageant un pouvoir fictionnaire, une intervention de l'imagination, dans l'acte même de la danse en train de se faire. La chorégraphie m'est apparu aussi en être une, utopique, parce qu'elle engage l'imagination de dispositifs d'attention et de relation, notamment entre chorégraphe, danseur·se·s et public.

En suivant les artistes rencontré·e·s, ma pensée de l'utopique s'est légèrement écartée de celle de Bernard, bien que j'en aie retenu l'idée d'un processus ou d'un mode mêlant réalité et imaginaire. Aux notions de « perception » et de « sensation », j'en suis venue à préférer celle d'« attention ». Ce qui m'intéresse particulièrement, ce sont les modes d'attention à l'autre, aux autres, et donc aussi les modes de relation, que les danseur·se·s, chorégraphes et participant·e·s du public peuvent expérimenter – c'est-à-dire connaître par la pratique. Ma définition de l'utopique s'est alors rapprochée davantage de certaines

épistémologies, éthiques du *care* et théories plus qu'humaines (ou posthumanistes) féministes, ainsi que du pragmatisme spéculatif.

D'abord, plus qu'un tissage ou mélange entre réel et imaginaire, entre activité de la perception et activité fictionnaire, c'est aussi une pluralité de « troubles », pour reprendre un terme employé par Donna Haraway, que les utopiques dansées et chorégraphiques me semblent permettre d'expérimenter. Ces troubles, ou perturbations, viennent mettre en doute les pratiques de la connaissance scientifique (académique), notamment sociologique puisqu'il s'agit de la discipline dont j'ai principalement hérité. Autrement dit, les créations étudiées me semblent inviter à « rester avec le trouble » (*staying with the trouble*) ou habiter le trouble, pour reprendre des formules de Donna Haraway (2016), à perturber les modes d'attention, méthodes et catégories de la connaissance et, ce faisant, à troubler aussi ce que la connaissance sociologique prend pour « objets » d'étude ou pense comme « social ». Rester ou habiter avec le trouble, c'est une invitation à envisager d'autres possibles de cohabitation, d'autres façons, moins envahissantes, de penser et de vivre les un·e·s avec les autres (Caeymaex, Despret et Pieron, 2019). Et ces autres n'incluent pas que les humain·e·s mais aussi des « altérités signifiantes » (*significant otherness*), autres qu'humaines (Haraway, 2008, p. 97). Comment connaître, alors, dans la cohabitation et pour la cohabitation, en restant avec le trouble ?

Le trouble m'apparaît utopique parce qu'il fait voir des formes de cohabitation mélangées, en connexion, non catégoriques ou hiérarchisées. L'utopique, dérivée du concept d'utopie, est d'abord elle-même trouble, parce que son étymologie, et ses pratiques, cultivent une ambivalence entre réalité concrète et imaginaire (ou fiction), entre bon lieu et non lieu, entre expérimentation et spéculation. En formant l'expression « utopique située », je tiens d'emblée à signaler que je ne cherche pas à trancher dans l'utopique pour statuer sur son caractère pratique ou fictif. Aussi, j'emprunte le qualificatif « situé » à l'article phare d'Haraway (1988), *Situated Knowledges : The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, qui s'oppose aux

modes de connaissance s'imposant depuis une vue dominante de nulle part, désincarnée, et irresponsable parce que ne pouvant rendre des comptes. En proposant l'expression « utopiques situées », je désire – désir lui-même utopique – penser des pratiques d'imagination en situation responsable, qui suivraient les pistes ouvertes par Donna Haraway (et Sandra Harding, 1986) et d'autres penseuses féministes interpellées par les politiques du savoir et éthiques du *care* (Maria Puig de la Bellacasa, Isabelle Stengers, Sandra Laugier, Vinciane Despret et Catherine Lavoie-Marcus, notamment). Aussi, il me semble que si les savoirs attentionnés des danseur·se·s et chorégraphes doivent être mis en relation avec d'autres savoirs, scientifiques ou non, ces derniers doivent aussi l'être, attentionnés. La relation entre les deux ne doit pas être hiérarchique (explicative, explicitative, éclairante ou débusquante). C'est une connexion ou résonnance entre les savoirs qui m'apparaît devoir s'exercer, et c'est précisément ce que les penseuses féministes font, ou tentent de faire. Comme l'écrit Haraway : « La responsabilité féministe requiert un savoir à l'écoute des résonnances, pas de la dichotomie. » (Haraway, 1988/2007, p. 125)

La réunion, en apparence contradictoire, des mots « utopique » (étymologiquement dérivé d'*u-topia*, absence de lieu) et « située » (localisée en un lieu, une place, un endroit) agira donc comme oxymore pour manifester ma préoccupation à problématiser, avec les savoirs des artistes rencontré·e·s, des catégories oppositionnelles de la connaissance : topie *vs* u-topie, réel *vs* fiction, expérimentation *vs* imagination, mais aussi répétition *vs* création/innovation, distance *vs* embourbement dans le monde « commun », ou encore distance critique *vs* proximité naïve, sujet humain acteur de la connaissance *vs* objets (humains ou non) de la connaissance, individu actif *vs* environnement passif.

Je tenterai donc dans cette troisième partie (de discussion et d'affectation) de rester avec les troubles utopiques à l'œuvre dans les processus de création étudiés, pour montrer comment ils m'ont affectée et comment ils peuvent affecter la recherche sociologique (ou en sciences humaines et sociales). Comment les utopiques situées dansées et

chorégraphiques peuvent-elles inspirer des utopiques situées sociologiques ? Ou pour le formuler encore autrement, comment ces utopiques pratiques peuvent-elles ouvrir des pistes pour faire autrement de la sociologie, avec d'autres méthodes, d'autres modes d'attention, d'autres acteur·rice·s, en relation ?

Je tenterai de répondre à l'invitation d'Haraway par une réflexion sur les façons de faire fleurir les cohabitations, en reconnaissant le caractère « utopique et visionnaire » de la science (ou des sciences) (1988/2007, p. 121) et « la capacité qu'a le monde d'agir dans le savoir » (p. 131), pour ouvrir la connaissance aux possibles, aux « éventualités perturbantes » (p. 131). Je répondrai aussi – je l'espère – à son appel pour des pratiques de la connaissance responsables, en exerçant ma *respons*abilité, c'est-à-dire ma capacité à « répondre de » mon parcours sociologique et à répondre aussi de ce qui m'a affectée, et a affecté mon écriture, dans le cours de cette recherche doctorale. Le biologiste et écologiste microbien Merlin Sheldrake, rencontré par Hanna Sybille Müller et Erin Robinsong, raconte dans son récent livre *Entangled Life. How Fungi Make Our Worlds, Change Our Minds and Shape Our Futures* avoir laissé les vies enchevêtrées des champignons (leur réseau de relations) l'attirer, l'étonner et le perturber (le rendre confus) dans ses connaissances, l'ébranler dans ses certitudes (Sheldrake, 2020). Ce sont ces affectations, ces perturbations, qu'il raconte notamment dans son ouvrage. Ici, dans cette troisième et dernière partie, ce sont les affectations et troubles générés par les créations étudiées que j'exposerai.

Répéter pour varier (créer), et ouvrir le savoir en s'engageant à rester proche, vulnérable, touchable, flottant·e sont les utopiques situées que je développerai dans le présent chapitre VI, auxquelles se joindront celles du chapitre VII. Dans ce tout dernier chapitre, la recherche sociologique s'ouvrira encore par la pensée de modes d'expérimentation, de pratiques (de recherche-création) en co-action, en situation, en cohabitation et en immersion, avec des altérités plus qu'humaines. S'engager dans la pratique apparaîtra

comme un moyen d'imaginer et d'expérimenter des possibles, et ainsi de laisser advenir des éventualités non anticipées.

* *
*

[*Once again I fall into*]

Once again I fall into
my feminine ways.
Once again I fall into
my feminine ways.
Once again I fall into
my feminine ways.
[…]
(Paroles de Ásdís Sif Gunnarsdóttir, chantées
dans Kjartansson, 2012/2016)

*

[jusqu'à ce que]

> Fixée au même point et tournant dans la monotonie de la rotation, je me perdais peu à peu, jusqu'à ce que les tours semblent se détacher de mon corps et que le monde extérieur commence à tournoyer. Ne pas tourner soi-même, mais être tourné […].
> (Mary Wigman à propos de son solo giratoire *Monotonie* (1926), citée dans Jacotot, 2012, p. 133-134)

*
* *

6.2 Répéter pour varier, et créer

Mary Wigman, à propos de son solo giratoire *Monotonie* (1926), qualifie la rotation de monotone, tout en nommant les changements qui ont cours dans son expérience tournante : elle se perd peu à peu, les tours semblent se détacher de son corps, le monde

extérieur commence à tournoyer, elle ne tourne pas, elle est tournée. Ce qu'elle nomme la « monotonie » de la rotation, donc un mouvement qui serait répété sans variété ou sans imprévu, apparaît plutôt dans sa description comme un tourner en transformation (« peu à peu »), qui laisse advenir des changements (« jusqu'à ce que… »), où la danseuse cesse de tourner pour être tournée, où le monde extérieur cesse d'être (ou d'être perçu comme) stable et fixe, pour commencer à tournoyer. La répétition du tourner qui advient dans le cours de la danse de Wigman n'est pas un retour sans cesse du même, mais une expérience en variation, où la directionnalité de son corps, de soi, est perturbée, où le monde extérieur lui apparaît concourir au mouvement. Les danseur·se·s et chorégraphes rencontré·e·s dans le cours de ma recherche décrivent aussi, différemment, l'expérience du tourner et de la répétition en variation.

Dans *NOUS*, le danseur Thomas Dubois associe le tourner en rond à une fête foraine et Benjamin Lesieur, à un manège volant. La répétition du tourner est ici une intensification de l'expérience davantage qu'une monotonie. Aussi, si Vlassov souhaite créer en atelier avec des danseurs autistes, avec leurs intérêts singuliers et mouvements nommés « stéréotypiques » par les approches cliniques, soit des comportements ou gestes répétitifs involontaires, supposés inadéquats pour une situation normative donnée, c'est parce qu'il reconnaît le potentiel créatif, différenciant, variant de la répétition. Son initiative est une invitation pour les danseurs à s'approprier leurs répétitions propres, plutôt qu'à se conformer aux normes neurotypiques qui leur sont chaque jour répétées[96]. Je reçois ainsi sa création comme un appel à résister à ces normes neurotypiques elles-mêmes répétitives, aux formes de répétition qui visent l'assignation ou la normalisation, pour explorer le caractère singulier et atypique de la répétition, pour explorer ses manifestations dans différentes situations, pour en jouer. Dès lors, ce qui importe, ce ne sont pas les symptômes ou signes déficitaires qui feraient appartenir une personne à

[96] Cette réflexion pourrait être connectée à la pensée de Judith Butler (1990) sur la normativité, la performativité et la répétition.

l'autisme *en général*, mais ses différences *en particulier*, créatrices. Si les mouvements et intérêts de chaque danseur leur sont singuliers, c'est qu'ils ne peuvent être assimilés à une définition générale, totalisante, polissante et stigmatisante de l'autisme.

Il me semble pertinent ici de mentionner que Vlassov a aussi assisté pendant dix ans Julie Salgues et Philippe Chéhère dans leurs ateliers de danse avec des personnes malades de la chorée de Huntington, à l'hôpital Salpêtrière (Vlassov, 2015b). Vlassov relève qu'une des particularités de cette maladie neurodégénérative est de générer des mouvements dits « anormaux » (2015b, p. 52), ou comme l'écrit Valérie Pihet du collectif Dingdingdong[97], des mouvements « en apparence aléatoires et incontrôlables » (citée dans Lavoie-Marcus, 2019, p. 122). Parmi les questions qui animent Vlassov au fil de ces ateliers : « Est-il possible d'agir sur les mouvements involontaires qui sont là de toute façon en les complétant avec des gestes décidés sur le moment et de les étendre par des élans de désir ? » (2015b, p. 54). Ou encore « est-il possible d'établir une relation singulière à la maladie » ? (p. 56). Il ne s'agit aucunement ici de comparer l'autisme à la maladie de Huntington, mais plutôt de relever ce qui anime Vlassov dans les deux cas : travailler à

[97] Dingdingdong (Ddd), Institut de coproduction de savoir sur la maladie de Huntington, réunit des personnes touchées par la maladie, des chercheur·se·s, dont Isabelle Stengers, Bruno Latour, Donna Haraway, Vinciane Despret et Emilie Hache – et des artistes internationaux, cherchant à s'affranchir de la dissymétrie entre savoirs scientifiques et savoirs des « usagers » (Les presses du réel, s. d., Manifeste de Dingdingdong). Le projet est décrit ainsi sur le site web de Ddd : « Commencé en août 2012, ce projet de connaissance réunit des personnes touchées par la maladie de Huntington, qu'elles soient proches ou malades, des chercheurs et des artistes qui souhaitent faire de cette maladie énigmatique une aventure commune de vie, de pensée, de littérature et d'art. […] L'enjeu de Dingdingdong est de concevoir un dispositif de production de connaissances articulant le recueil de témoignages à l'élaboration de nouvelles propositions pragmatiques, dans le but d'aider les usagers à vivre honorablement leur maladie de Huntington. Une telle ambition contraint à inventer une forme inédite de collaboration entre usagers, chercheurs (médecine, philosophie, sociologie, histoire…) et artistes (écrivains, plasticiens, vidéastes, chorégraphes…), pour réussir la mission qu'elle se donne : explorer la maladie comme une planète inconnue et trouver les formes narratives à la hauteur pour bien raconter, chemin faisant, cette aventure. Les Editions Dingdingdong publient des textes et des œuvres relatant, au fur et à mesure, l'histoire de Dingdingdong tel un feuilleton littéraire et scientifique – accompagnés parfois par des textes plus anciens, inédits ou oubliés, qui inspirent et nourrissent cette histoire d'une manière ou d'une autre. Les textes que nous publions sont des fictions autant que des documents historiques, témoignages, récits d'expériences, articles scientifiques. Ils sont parfois accompagnés d'œuvres graphiques, tels des dessins, des aquarelles, des peintures et des photographies. » (Dingdingdong, 2019, éditions)

partir des singularités, et non à partir de symptômes cliniques pointant ce qui fait défaut à ce « type » de personnes. Comme l'écrit aussi Catherine Lavoie-Marcus (2019), en portant attention aux expériences des chorégraphes du collectif Dingdingdong :

> La description d'un symptôme par la science fait souvent ployer la spécificité du vécu sous la raison catégorielle et dirige l'attention vers la convergence (entre les cas) plutôt qu'à la divergence (d'un cas à l'autre), vers la révélation d'une tendance plutôt que vers la variabilité. Pourtant, les vécus sont infiniment texturés, la subtilité des expériences, la singularité et le spectre des imaginaires reliés aux symptômes, dès lors qu'ils reçoivent une attention particulière, n'ont plus le caractère extrinsèque et contingent que la science leur octroie, mais deviennent centraux aux relations que ces personnes entretiennent avec le monde et avec les autres. (p. 123)

Comment, donc, pratiquer une science, ou des sciences, qui ne dirigeraient pas l'attention vers la convergence (normalisante) entre les cas, mais vers leur variabilité ?

Apprendre des danseur·se·s et chorégraphes, de leurs expériences, a aussi impliqué pour moi de porter de plus en plus attention à la variabilité des expériences dansées et chorégraphiques, plutôt que de tenter de cerner ce qui est commun aux tourners à l'étude, ce vers quoi ils convergent. Mon projet n'a jamais été explicitement de dresser une « typologie » des mouvements circulaires, des tourners en rond. Néanmoins, implicitement, ce qui m'avait interpellée au départ, c'était un « type de mouvement » commun à toutes les créations, soit le tourner répétitif, que j'ai eu tendance à classer en différentes formes, catégories. Ce à partir de quoi et autour de quoi ma recherche allait prendre forme, c'est un mouvement que je concevais différent d'une création à l'autre, mais aussi similaire. Or, j'ai découvert que ce qui importait aux chorégraphes, ce n'était pas d'abord, ou principalement, ou uniquement, ce mouvement de tourner auquel j'avais rattaché leur création. Elles et ils étaient préoccupé·e·s par une ou différentes questions, et le tourner, la danse tournante, est apparu comme une des réponses ou pistes possibles à ces questions mais non pas la seule, ni la plus importante. Et le tourner est même advenu pour certain·e·s tout à fait par hasard dans le processus de création.

Entre autres implications du tourner dans les processus de création : chercher à relâcher la volonté de contrôler le mouvement, et alors imaginer l'image d'un mouvement en 8, tournant à l'infini à l'intérieur du corps et activant les danseuses (*Le cri*) ; chercher des façons pour que les danseurs autistes ne soient pas les objets de curiosité d'un regard distant, protégé, frontal, stigmatisant, objectivant, et donc inviter le public à une rencontre où les danseurs tourneront autour de lui (*NOUS*) ; danser selon la qualité de mouvement du fluide cérébrospinal, découvrir après plusieurs répétitions que le mouvement généré est un tourner (*142 Turns*), et explorer de nouveau ce mouvement comme « révolution » en tentant d'élargir le sens du mot « révolution », en faisant intervenir les savoirs d'une diversité de spécialistes (ou non spécialistes) de domaines variés (*Revolutions*) ; vouloir offrir au public plusieurs « faces » du corps dansant, et non uniquement le devant, pour tenter de défaire la frontalité scénique, et alors tourner (*Le projet qui tourne*) ; commencer à tourner par hasard, parce qu'il y avait des cerceaux dans le studio de répétition cette fois-là (*Reel to Real*) ; vouloir expérimenter une danse simple, et commencer à tourner (*Not about everything*) ; vouloir porter sur scène, de façon intimiste, le témoignage de deux danseuses, avec leurs différences propres, dont l'une tourne depuis l'enfance sur son axe – si la danseuse avait sauté depuis l'enfance, ce n'est pas le tourner qui aurait été central à cette création, mais le sauter (*Tordre*) ; s'intéresser au cycle de vie des saumons qui retournent frayer et mourir où ils sont nés, et commencer à tourner (*Turning*) ; s'intéresser à la forte attention que demande la pratique du jonglage, à la précarité de sa réussite et à son caractère méditatif, inviter sur scène quatre jongleurs, et laisser les spectateur·rice·s regarder les quilles tourner dans les airs (*Untitled*).

Ma thèse a donc de moins en moins porté spécifiquement sur le mouvement du tourner, pour s'élargir aux diverses autres préoccupations des artistes rencontré·e·s, à leurs modes d'attention dans l'expérimentation et aux connaissances engagées dans leur pratique. J'ai néanmoins retenu du tourner répétitif son potentiel différenciant et variant.

Pour Nacera Belaza notamment, répéter, c'est laisser les choses agissantes (le 8, le son, la lumière, etc.) faire varier le mouvement, pour relâcher toujours plus et, comme le dit sa sœur Dalila Belaza, pour aller plus loin, se « réinstaller quelque part », s'ouvrir de plus en plus, être à la fois plus libre et plus affectée par ces choses (D. Belaza, entretien, 17 avril 2020). Les deux danseuses tentent de laisser la répétition travailler, transformer leur mouvement, dans le cours du mouvement en train de se faire. L'expérience de Nacera et Dalila Belaza a en cela résonner avec la thèse de Gilles Deleuze (2013) dans *Différence et répétition* et sa pensée de la ritournelle[98], développée avec Félix Guattari dans *Mille plateaux* (1980). Dans le premier ouvrage, la répétition est pensée comme puissance créatrice, différenciante (Deleuze, 2013). À la suite de Nietzsche, Kierkegaard et Freud, notamment, Deleuze voit dans la répétition un acte créateur, acte de liberté ou une « tâche de liberté » (p. 13)[99]. Plutôt que d'opposer répétition et différence, ou mesure répétitive et rythme libre, il conçoit que dans toute répétition, un potentiel différenciant est à l'œuvre. Pour Deleuze, la vie du rythme (la répétition-rythme) travaille comme puissance du dedans la répétition-mesure. La répétition différenciante serait « le cœur et l'intériorité de l'autre » répétition, sa profondeur, l'altérité et la spiritualité de cette répétition, la

[98] Le concept de ritournelle apparaît aussi dans *L'Inconscient machinique. Essais de schizo-analyse* de Guattari (1979).

[99] Exposant la pensée de Kierkegaard, Deleuze (2013) écrit qu'il s'agit de « […] faire de la répétition comme telle une nouveauté, c'est-à-dire une liberté et une tâche de la liberté » (p. 13). Et similairement, chez Nietzsche, il s'agit de « libérer la volonté de tout ce qui l'enchaîne en faisant de la répétition l'objet même du vouloir » (p. 13). Parce que si la répétition enchaîne, selon Deleuze, elle peut tout autant « sauver » de « l'autre répétition » : « Dans la répétition, il y a donc à la fois tout le jeu mystique de la perte et du salut, tout le jeu théâtral de la mort et de la vie, tout le jeu positif de la maladie et de la santé (cf. Zarathoustra malade et Zarathoustra convalescent, par une seule et même puissance qui est celle de la répétition dans l'éternel retour. » (2013, p. 13) Et que la répétition puisse être à la fois perte et salut, maladie et santé, c'est aussi l'intuition de la psychanalyse freudienne. Freud ne se serait jamais satisfait, écrit Deleuze, d'un schéma d'analyse négatif, où la répétition s'expliquerait par le refoulement, par l'amnésie : « Si la répétition nous rend malades, c'est elle aussi qui nous guérit ; si elle nous enchaîne et nous détruit, c'est elle encore qui nous libère, témoignant dans les deux cas de sa puissance « démoniaque ». Toute la cure est un voyage au fond de la répétition. Il y a bien dans le transfert quelque chose d'analogue à l'expérimentation scientifique, puisque le malade est supposé répéter l'ensemble de son trouble dans des conditions artificielles privilégiées, en prenant pour « objet » la personne de l'analyste. » (p. 30)

singularité dans ce qui se répète (p. 38). Ce que Deleuze appelle un « théâtre de la répétition », c'est un espace de « gestes qui s'élaborent avant les corps organisés » (p. 19). La répétition est toujours travaillée par des puissances de devenir, de sorte qu'elle n'est jamais retour d'un même et identique mouvement, pas plus qu'elle ne se construit sur des identités d'images, de personnages ou de récits, comme il en serait le cas dans ce que Deleuze appelle, en comparaison, le théâtre de la représentation.

Dans le deuxième ouvrage, *Mille plateaux*, Deleuze et Guattari développent leur concept pratique de ritournelle, en proximité avec ceux de « devenir » et de « déterritorialisation » (Deleuze et Guattari, 1980). Pour la philosophe Anne Sauvagnargues (2013), la pensée de la ritournelle se fait sur le plan pragmatique, clinique et politique, davantage que sur le plan métaphysique qui était celui de Deleuze dans *Différence et répétition*. La ritournelle, l'habitude, la « stéréotypie », le toc, notamment, sont des façons concrètes d'habiter un milieu, des initiatives qui se consolident ou se territorialisent, mais qui peuvent toujours aussi se transformer, se déterritorialiser, se déplacer dans différentes situations, différents lieux, muter en de nouvelles ritournelles, « devenir » autrement. « Les ritournelles ne partent pas de rien : elles sont toujours ritournelles de ritournelles, passage d'un milieu à un autre », écrit Sauvagnargues (2013, p. 54-55). La ritournelle, inscrite dans la schizoanalyse de Deleuze et Guattari, s'affirme ainsi « contre la prévalence de l'éternel, de l'universel valable en tout temps et en tout lieu, dans la pratique comme dans le concept, dans la théorie comme dans la clinique » (p. 50). Le concept de ritournelle invite alors à voir la répétition non pas comme « donnée de tout temps », mais comme acte inscrit dans une « rupture temporelle », comme transformation (p. 48).

Nacera et Dalila Belaza s'installent par la répétition du 8, et se « réinstall[ent] quelque part » par cette même répétition, ritournelle (D. Belaza, entretien, 17 avril 2020). C'est toujours le mouvement du 8 qui installe et réinstalle ailleurs. Dans le cas des danseurs de *NOUS*, un geste dit « stéréotypique » peut aussi être mis en variation, en jeu, en transformation, devenir autrement, ouvrir des possibles. C'est d'ailleurs ce que relevait

Fernand Deligny (2017), en observant les « lignes d'erres » des enfants autistes avec qui il vivait dans les Cévennes. Deleuze et Guattari (1980), inspirés par la pensée delignienne, écrivent à cet égard :

> Sur les lignes motrices, gestuelles, sonores qui marquent le parcours coutumier d'un enfant, se greffent ou se mettent à bourgeonner des « lignes d'erre[100] », avec des boucles, des nœuds, des vitesses, des mouvements, des gestes et des sonorités différents. (p. 383)

Ces pensées, de Nacera et Dalila Belaza, d'Anatoli Vlassov, de Fernand Deligny et de Deleuze et Guattari, invitent ainsi à ne pas opposer répétition et création, répétition et variation, ou encore répétition et liberté, pour plutôt voir le potentiel créateur, transformateur de la répétition. Pour Hanna Sybille Müller aussi, expérimenter le mouvement du tourner (de la révolution), c'est tenter, avec Kelly Keenan, de le faire varier continuellement et d'élargir le sens du mot « révolution », pour que la connaissance reste vivante, ouverte, expansive plutôt que réductionniste.

Comme le dit aussi Nacera Belaza, « [se] répéter c'est tout sauf [se] répéter » (entretien, 12 juin 2018). Et il m'a semblé qu'au cours de l'écriture de ma thèse, c'est aussi une répétition variante, créatrice, que j'expérimentais. Pour décrire ce que je voyais dans les captations vidéos des trois performances choisies, il fallait que je regarde, re-regarde et re-re-regarde les mêmes segments, et encore. Et en regardant à répétition, je ne faisais pas l'expérience d'un même voir et d'un même sentir. J'expérimentais plutôt une ouverture toujours plus grande de l'attention. Je précisais chaque fois ce que je voyais dans les plans de caméra, pour mieux les décrire, et pour voir et sentir encore autre chose. Et après avoir écouté, ré-écouté et ré-ré-écouté les mêmes segments des enregistrements audio des entretiens, pour transcrire, mot à mot, les paroles des danseur·se·s et chorégraphes, j'ai ensuite relu plusieurs fois les transcriptions pour identifier ce qui se jouait dans leurs

[100] Cette expression est empruntée par Deleuze et Guattari à Fernand Deligny.

processus de création. Et au cours des processus de description et redescription, j'ai encore relu et réécrit plusieurs fois, pour devenir de plus en plus près des expériences des artistes, pour rendre avec le plus de précision la singularité de leurs créations. Dans le cours de cette écriture répétitive, j'en venais à être de plus en plus affectée par leurs mots et savoirs et à ouvrir de plus en plus la recherche à d'autres possibles pour la connaissance.

À cet égard, j'ai rejoint la méthode de la théorisation enracinée telle que décrite par Marie-Josée Plouffe et François Guillemette pour la recherche en arts (2000), en ce sens que je n'ai pas suivi une trajectoire de recherche séquentielle ou linéaire, mais « itérative », « hélicoïdale », en « circonvolution » (p. 98) – et irrégulière ou erratique – autour de plusieurs processus de création. Je revenais fréquemment sur ce que j'avais déjà amorcé. Et cette expérience de recherche répétitive m'a rappelée l'importance de rester près du particulier, et de résister à la tentation d'un déplacement, d'une distanciation vers le « point de vue des points de vue », comme le formule Laplantine (2010), distanciation qui dénoterait un « mépris arrogant du particulier et du concret », mépris encore présent dans les processus de la connaissance scientifique (chap. 8). La répétition contribuait à mon immersion, comme dans une expérience de terrain ethnographique qui implique un contact répété, prolongé, pour voir autrement, et nourrir la science d'autres savoirs et modes de savoir. Comme l'écrit aussi Erin Manning (2016), une technique, notamment une technique de danse, peut impliquer la répétition de mouvements, mais aussi encourager l'expérimentation de « ce que ces mouvements peuvent faire d'autre » (*what else those movements can do*) (p. 40).

La répétition, à l'œuvre dans la recherche et l'écriture, m'a ainsi affectée puissamment, et il m'a semblé important de le souligner ici. J'ai souvent été prise de doutes quant à la valeur de cette technique répétitive, que je n'avais pas choisie consciemment. Dans le même temps que je valorisais l'expérience du tourner et le travail de la répétition des artistes rencontré·e·s, et corollairement le caractère exploratoire, ouvert et affectant de

leur processus de recherche, je me questionnais sur mon propre processus qui ne correspondait pas à une démarche séquentielle, dirigée, qui me semblait (peut-être à tort) encore valorisée dans les départements que j'avais fréquentés. Si toute recherche et toute écriture me semblaient à certains égards répétitives, parce que nécessitant par exemple la lecture et la relecture des mêmes ouvrages ou matériaux de recherche, et l'écriture et la réécriture de passages d'un texte, il me semblait que la valeur de cette répétition était encore peu relevée, et peu considérée pour son potentiel créateur de découverte.

À l'association de la répétition au contrôle, à la maîtrise ou à la productivité (répéter le même geste pour produire des résultats plus maîtrisés, précis ou rapides), ou encore à l'aliénation (répéter le même geste fonctionnel ou involontaire, déshumanisant) ou à la régression (répéter, retourner à un état antérieur, jugé inférieur), ou à la normalisation (répéter pour assigner ou standardiser) les artistes venaient substituer des pensées de la répétition attentives, ouvertes, libres. La répétition n'était pas expérimentée comme manifestation de l'efficience d'un corps productif, aliéné (du « corps machine ») (Ellul, 1990 ; Gleyse, 1997), ou comme « perte du geste » (Agamben, 2002), dépossession, asservissement, pathologie, habitude ou compulsion. La répétition venait plutôt rappeler que rien ne revient jamais identiquement, et que répéter permet plutôt d'ouvrir les possibles. Comme l'observe le sociologue Andrea Semprini (2010), la répétition, notamment dans les pratiques artistiques et sociales, peut ainsi permettre une mise en doute de « l'échafaudage conceptuel de la réalité moderne » :

> Elle remet en discussion la vision linéaire et progressive du déroulement temporel et elle met en échec le primat de l'unicité. Si un événement peut être répété, si la notion de procès linéaire peut être infléchie par des boucles récursives, c'est alors toute une vision du sujet et de la réalité, toute une classification de ce qui est réel et non réel qui s'en trouvent perturbées, voire délégitimées. (p. 79)

Les pratiques de répétition, notamment en art, permettent de questionner la conception dominante et univoque de la « réalité », qui se serait répandue, selon Semprini, à partir du

17e siècle avec la diffusion de l'esprit scientifique en Europe occidentale. En d'autres termes, la répétition « [peut] aboutir à une mise entre parenthèses, voire à une redéfinition plus radicale, des modes perceptifs de l'individu et de sa relation avec la réalité » (p. 77). La répétition a la potentialité d'ouvrir d'autres « mondes possibles », des possibilités « pouvant exister », parmi d'autres (p. 77-81). Cette pensée de la répétition permet de troubler la dichotomie réel/irréel, réalité/fiction pour envisager différents plans de réalité.

Par la répétition, les artistes rencontré·e·s expérimentaient, ouvraient chaque fois d'autres possibles, et par mon processus répétitif, il me semblait que j'expérimentais aussi d'autres possibles pour la recherche et l'écriture en sciences humaines et sociales, une écriture qui ne suivrait pas le modèle logico-déductif. L'écriture répétitive m'est apparue aussi comme une méthode de recherche en soi, et à cet égard m'a rappellée la proposition développée par la sociologue Laurel Richardson (2005) dans son texte *Writing. A Method of Inquiry*, écrit avec Elizabeth Adam St.Pierre, invitant à la non-séparation entre le processus d'écriture et le produit écrit, ou encore entre la science et la création. Richardson propose ainsi une « forme artistique de science sociale » (*social science art form*) dans laquelle le savoir est inséparable de la pratique d'inscription, puisque la recherche a cours dans cette pratique même d'écriture (p. 964). L'écriture n'est pas seulement une façon de communiquer, mais aussi un mode de savoir, un dispositif créatif ethnographique.

Dans mon cas, ce que le processus d'écriture répétitive (créative) de description et redescription a fait, ce n'est pas tant d'« enrichir la compréhension [d'un] phénomène », pour reprendre les mots de Plouffe et Guillemette (2000, p. 98) à propos de la théorisation enracinée, mais de permettre une proximité et une attention accrue à l'expérience des artistes, et dans la foulée d'être de plus en plus troublée dans mes propres pratiques de recherche et d'écriture. La connaissance qu'a engendré ce processus d'écriture répétitive est celle d'une affectation (par, avec) toujours plus grande, affectation qui me rappelait aussi l'écoute d'une chanson en boucle, que j'avais

notamment expérimentée avec l'installation vidéo *The Visitors* (2012/2016), de l'artiste Ragnar Kjartansson.

Dans cette création, Ragnar Kjartansson joue et chante avec plusieurs autres musicien·ne·s, ami·e·s proches et moins proches, une courte chanson (dont les paroles sont tirées d'un poème de l'artiste Ásdís Sif Gunnarsdóttir), en la mettant en variation pendant près d'une heure. Les musicien·ne·s sont dans une même maison, dans des pièces séparées, et au cours de cette heure ensemble, les mots du refrain sont abondamment répétés : « Once again I fall into my feminine ways ». Cette expérience filmée se retrouvera sur neuf écrans au Musée d'art contemporain de Montréal (MAC) en 2016, chaque écran montrant une pièce de la maison, dans laquelle se trouve un·e musicien·ne (ou parfois plusieurs), en train de chanter. J'ai été profondément touchée par la répétition-variation de ces mêmes mots, par l'accès à cette expérience intimiste et collective. Et en y repensant au moment de mon écriture, il m'a semblé que l'expérience de ces musicien·ne·s, et la mienne de spectatrice, résonnait avec les éthiques et politiques féministes prônant des modes de savoirs touchés, affectés, en proximité. Alors j'ai entendu la répétition du refrain comme un mantra : « Once again I fall into my feminine [feminist] ways ».

* *
*

[Des visions touchantes]

> Penser avec le toucher peut ainsi accentuer une conscience éthique à l'égard des conséquences matérielles. Cela concerne les pratiques de connaissance qui se donnent la possibilité d'ajouter de la relation à un monde en acceptant de toucher et d'être touché-e par ce que nous « observons ». Je recherche une conception du toucher qui n'évoque pas une mainmise sur la réalité avec une meilleure prise, mais plutôt un engagement avec la proximité qu'entretient la vision touchante avec la lenteur et le soin (*care*), l'attention au détail […] (Puig de la Bellacasa, 2012, p. 84)

*
* *

6.3 Ouvrir le savoir en s'engageant à rester proche, vulnérable, touchable

Dans les créations étudiées, ce qui permet d'ouvrir la connaissance, ce n'est pas la mise à distance ou la montée en généralité (ou vers une cohérence d'ensemble), comme le veulent notamment certaines méthodes explicatives, explicitatives ou critiques en sociologie, mais plutôt le maintien (du trouble) de la proximité, de la vulnérabilité et de la touchabilité. Et il me semble que ces modes d'attention et de savoir des danseur·se·s et chorégraphes peuvent instruire les modes de recherche en sociologie, et en sciences humaines. Ils peuvent encourager des pratiques de recherche plus attentionnées, vulnérables et en connexion proche, des pratiques engagées à rester près des autres (et de leurs savoirs), de se laisser affecter en tant que chercheur·se.

Leurs modes de savoir n'impliquent aucunement une distance, une neutralité ou un rapport désincarné vis-à-vis de leur « objet » de création. D'abord, leur création n'est pas un « objet », mais un processus de rencontre, une situation de relation. Et dans cette rencontre, incluant le moment de la performance avec public, la distinction sujet/objet est sans pertinence. Aussi, la connaissance tient à une attention non pas uniquement ou principalement dirigée vers ce que le *soi* fait, mais aussi vers ce qui le travaille, le fait agir, le meut.

Pour Nacera Belaza, chorégraphier ne consiste pas à déterminer et diriger le mouvement des danseuses, mais à choisir une image chorégraphique – dans *Le Cri* le mouvement d'un 8 infini –, puis à la laisser aller, à laisser la danse être affectée par elle. Il s'agit aussi de trouver d'autres contraintes qui activeront, bougeront le mouvement, comme le son et la lumière, et de s'ouvrir à d'autres forces qui pourraient advenir accidentellement dans le cours de la performance, par exemple le vent et la pluie. Et s'ouvrir, pour Dalila Belaza,

c'est « intimement pouvoir livrer une chose et la partager, pas l'imposer », et à la fois accueillir la présence de l' « autre » sans la « subir » (qu'il s'agisse de l'autre danseuse, des personnes du public ou d'éléments autres qu'humains (D. Belaza, entretien 17 avril 2020). L'intimité a ici à voir avec la vulnérabilité. L'endroit en soi le plus intime, c'est pour Dalila Belaza « peut-être l'endroit qu'on protège le plus », donc peut-être le plus vulnérable, le plus fragile (entretien 17 avril 2020). Se relier aux « autres », c'est un acte de partage d'intimité et donc de vulnérabilité, d'ouverture et de générosité. Ce que Nacera Belaza souhaite aussi pour les personnes du public, c'est qu'elles fassent confiance à ce qu'elles (res)sentent, que leur savoir soit connecté à leur sentir.

Le partage de vulnérabilité, qui est aussi à l'œuvre dans les deux autres créations, m'a rappelé l'éthique du *care* de Sandra Laugier. Pour Laugier (2015), l'éthique du *care* – d'abord éthique féministe, qu'elle élargit à une éthique de l'environnement – « plac[e] la vulnérabilité, le particularisme et l'attention au cœur de la morale » (p. 128)[101]. L'éthique du *care* pense l'interdépendance de tous les êtres, tous vulnérables. Elle reconnaît donc ce qu'elle nomme une « vulnérabilité partagée » – pas seulement entre humain·e·s mais aussi avec des altérités non humaines, j'y viendrai plus loin. Je préciserais toutefois ici, avec Maria Puig de la Bellacasa (2017), que l'interdépendance n'a pas valeur absolue dans toutes les situations, et que l'indépendance et l'interdépendance ne sont pas nécessairement antithétiques. Puig de la Bellacasa pense notamment aux personnes atypiques ou avec handicap pour qui l'indépendance est une lutte. Aussi, comme elle le souligne, le soin (*care*) ne renvoie pas pour elle à une dépendance fusionnelle, mais à une « juste distance » (*right distance*) (p. 5). Penser la dépendance à l'autre, ou l'interdépendance, ce n'est donc pas reconduire les catégories duelles entre êtres humains (normaux/anormaux, valides/invalides, indépendants/dépendants), ou encore entre humains et non-humains, mais plutôt penser que la vulnérabilité ou la fragilité peut être

[101] Voir aussi Paperman et Laugier (dir.) (2011), *Le souci des autres. Éthique et politique du* care.

partagée par tou·te·s, même les plus « dominants », comme l'écrit Laugier (2015, p. 130). Judith Butler (2016) avance similairement que la vulnérabilité ne s'oppose pas à l'agentivité ou à l'indépendance d'action. La vulnérabilité renvoie tant aux assignations normatives (selon le sexe, le genre, la « race », le handicap, etc.) qui précèdent nos possibilités, qu'aux dispositions, choses, personnes qui participent à nos actions, qui les rendent possible, qui font réagir, et qui rappellent que toute action échappe à une pleine maîtrise. Comme elle l'écrit : « […] vulnerability is neither fully passive nor fully active, but operating in a middle region, a constituent feature of a human animal both affected and acting. » (2016, p. 25-26)

Ces questions de vulnérabilité sont directement adressées dans la création *NOUS*, où personnes autistes et personnes du public, toutes participantes de la performance, partagent le même espace central. Le dispositif scénographique de *NOUS*, dans lequel les chaises du public sont positionnées en îlots circulaires, sur la scène, permet ce partage en rassemblant dans un même espace de proximité les danseurs et les spectateur·rice·s, où les un.e·s comme les autres sont visibles. En partageant ce même espace, en étant tou·te·s visibles, la vulnérabilité n'est donc plus attribuée qu'aux danseurs autistes, mais partagée. Le dispositif pensé par Anatoli Vlassov remet en question la notion de spectateur·rice, observateur·rice ou témoins passifs. D'abord, porter attention, regarder, c'est déjà être actif. Comme l'avance Jacques Rancière, « [l]e spectateur aussi agit, comme l'élève et le savant » en observant (Rancière, 2008, p. 19). Mais plus encore, situer les spectateur·rice·s sur la scène centrale, avec les danseurs, marque ou rappelle non seulement le caractère actif du regard, mais aussi la « nature encorporée » de la vision (Haraway, 1988/2007, p. 115). Comme l'écrit Haraway :

> Je voudrais insister sur la nature encorporée de toute vision, et ainsi reconquérir le système sensoriel qui a servi à signifier un saut hors du corps marqué vers un regard dominateur émanent (*sic*) de nulle part. C'est le regard qui inscrit mythiquement tous les corps marqués, qui permet à la catégorie non marquée de revendiquer le pouvoir de voir sans être vue, de représenter en échappant à la

> représentation. Ce regard exprime la position non marquée d'Homme et de Blanc, une des nombreuses tonalités déplaisantes du mot objectivité pour les oreilles féministes vivant dans les sociétés scientifiques et technologiques, industrielles avancées, militarisées, racistes et à domination masculine, c'est-à-dire, ici, dans le ventre du monstre, aux États-Unis à la fin des années quatre-vingt. Je voudrais une doctrine d'objectivité encorporée qui accueille les projets féministes paradoxaux et critiques sur la science, objectivité féministe signifiant alors tout simplement « savoirs situés ». (p. 115)

Placer les personnes du public sur la scène avec les danseurs, les un·e·s près des autres, circulairement, celles et ceux qui regardent étant aussi regardé·e·s, marque le caractère encorporé de leur présence et de leur vision. Et alors les participant·e·s du public n'ont plus le pouvoir du « témoin modeste », pour emprunter de nouveau une expression de Donna Haraway, c'est-à-dire le pouvoir d'être distancié·e·s et épargné·e·s, placé·e·s dans l'illusion d'une vue « de nulle part » qui permettrait de voir la scène comme totalité objectivée, de regarder sans être regardé·e·s, de « voir sans être vu [·e·s] » (p. 115). Vlassov (2019) affirme vouloir faire expérimenter minimalement aux personnes du public l'inconfort d'être regardées, observées comme phénomènes de curiosité. L'inconfort peut aussi être expérimenté lorsque les danseurs circulent parmi les participant·e·s du public, et lorsqu'ils tournent autour d'elles et eux.

La vue distante, unique, stabilisée est ainsi perturbée, troublée par le dispositif scénographique de *NOUS*. D'autres problèmes demeurent cependant. Pour questionner la vue distante, objectivante et stigmatisante, Vlassov renverse en début de performance les rapports regardant·e·s/regardé·e·s par une « agression » et un « inconfort », pour reprendre ses termes (2019, s. p.), qui se manifestent de manière sonore et par l'encerclement du public par les danseurs autistes. Et bien qu'il expérimente un dispositif circulaire de proximité, non frontal et non distant, les danseurs autistes demeurent néanmoins debouts, en spectacle, et les personnes du public, assises. Si les un·e·s comme les autres sont rendu·e·s visibles et proches, et que la vulnérabilité est en ce sens partagée, le dispositif de ce partage est-il pour autant soucieux, attentionné, *caring* ? La volonté d'engendrer un partage des vulnérabilités peut-il justifier des méthodes agressives,

intrusives ou envahissantes ? Si l'inconfort (ou le trouble ou la perturbation) peut permettre de questionner, d'ébranler certains modes de penser et d'agir dominants, ne peut-il pas aussi les reconduire autrement ou générer d'autres rapports de pouvoir ?

La notion d'inconfort revient aussi dans l'entretien avec Hanna Sybille Müller, lorsqu'elle me parle des cartes distribuées à la moitié des spectateur·rice·s. Les personnes du public sont assises en cercle, formant un espace relativement intimiste, et les cartes leur indiquent une action, un déplacement à réaliser pendant la performance. La chorégraphe ne souhaite pas leur imposer des actions à exécuter, imposition qui générerait de l'inconfort (« that feels uncomfortable »), mais plutôt les inviter, avec « hospitalité » à participer à la performance (H. S. Müller, correspondances, 22 juin 2018, 28 juin 2020). L'invitation engendre une participation, parce qu'elle implique de retourner une réponse, qu'il s'agisse d'une acceptation ou d'une déclinaison, et engage ainsi une *respons*abilité. L'invitation nécessite ainsi de réfléchir aux possibilités de réponse, et d'en choisir une, ou plusieurs.

Avec ces cartons d'invitation, Müller ne souhaite donc pas adopter une position autoritaire, qui consisterait à dire aux personnes du public quoi faire. Mais elle ne souhaite pas non plus les préserver de tout engagement. Si l'invitation peut être vécue comme inconfortable – ça a été le cas pour moi, à certains égards –, la façon dont elle était lancée m'a semblé aussi attentive, accueillante, offrant certaines libertés aux spectateur·rice·s, dans un dispositif bienveillant. L'inconfort, le trouble, ou la perturbation, temporaires, ne me sont pas apparus envahissants, mais plutôt générateurs de questionnements sur les possibilités d'engagement dans cette rencontre, sur les pouvoirs d'action des spectateur·rice·s, pouvoirs qui peuvent générer, malgré toute la bienveillance, de l'insécurité.

Vinciane Despret, en dialogue avec Donna Haraway et Isabelle Stengers, invite à ce titre à « créer de l'inconfort sans cependant paralyser l'action et la pensée » (Despret, 2012,

p. 24) Créer de l'inconfort, pour Despret, c'est créer un « trouble », celui qu'Haraway invite aussi à maintenir (p. 35). Le trouble ou l'inconfort sont des exigences de non-innocence et de responsabilité, qu'il faut « [a]pprendre à "reconnaître", à assumer et à penser », « sans la solution qui sauve » (p. 35). Qu'est-ce que pointe l'inconfort ? De quelles « contradictions » permet-il de « prend[re] acte » (p. 43) ? Ou encore quelles catégories stabilisées vient-il troubler ?

J'ai vécu l'inconfort dans *Revolutions* et dans *NOUS* comme un mode de questionnement des positions et catégories (regardant·e/regardé·e, acteur·rice/spectateur·rice, actif·ve/passif·ve) et une façon de penser un engagement mutuel. Dans *NOUS* comme dans *Revolutions*, les spectateur·rice·s n'étaient pas « sauv[é·e·s] » d'emblée, pour reprendre l'expression de Despret (2012, p. 35). Les deux dispositifs permettaient de pointer le mode de regard dominant dans les configurations théâtrales conventionnelles, qui consiste à regarder à distance confortable, d'assez près pour bien voir, mais d'assez loin pour s'épargner le regard des autres. Ils pointaient aussi la convention voulant que les spectateur·rice·s soient désengagé·e·s de l'action, du site, de la scène. Toutefois, le dispositif de *NOUS* me semblait « paralys[ant] » (p. 24), ou à potentialité paralysante, de par ses méthodes d'« agression » (Vlassov, 2019, s. p.). À la différence de *NOUS*, *Revolutions* m'apprendra à penser et expérimenter cet inconfort, « sans la solution qui sauve », mais avec soin.

Aussi, si la vulnérabilité et l'inconfort posent la question de la visibilité partagée, dans un espace de proximité partagé, elles peuvent aussi adresser celle de la touchabilité. Et sur ce point encore, *NOUS* et *Revolutions* diffèrent. Dans *NOUS*, répondant au choix chorégraphique de Vlassov, les danseurs se déplacent parmi les personnes du public pour les toucher, d'une manière que le chorégraphe souhaite attentive, soignante, non sexualisante. Il envisage ce toucher comme un « prendre soin » (Vlassov, 2019, s. p.). Le chorégraphe souhaite, par ce toucher, transformer l'agression du début de performance en un moment où les danseurs prennent soin des personnes du public. Toucher les

spectateur·rice·s, c'est les rendre touchables, et non hors d'atteinte, injoignables, invulnérables. Être touchable, c'est ne pas être à distance, depuis ce qu'Haraway nomme une une vue de Dieu, de laquelle on ne peut rendre des comptes, donc irresponsable. Toutefois, ce que Vlassov me semble négliger de la question du toucher, c'est le consentement et la réciprocité. Comment peut-il avoir l'assurance que ce toucher ne sera pas vécu comme une agression ou une intrusion, tout comme l'encerclement du début, voire davantage que l'encerclement du début ? Comment les personnes du public peuvent-elles consentir, ou ne pas consentir, au toucher ? Ont-elles le choix de refuser le toucher, alors que les danseurs, à la demande chorégraphique de Vlassov, s'approchent d'elles et les touchent ? Les personnes du public me semblent contraintes d'être touchées.

Dans *Revolutions*, la possibilité que les danseuses touchent les personnes du public, dans le cours de leur tourner, accidentellement, est présente. Et pour que les personnes du public puissent se sentir « confortables », c'est-à-dire non envahies, Hanna Sybille Müller fait cette annonce en début de performance : « Welcome. Bienvenue. Si vous avez l'impression que je viens trop proche, juste poussez-moi gentiment au centre. If I am coming too close to you just push me gently into the circle. Thank you. » Ainsi, prendre soin de l'autre, pour revenir aux mots de Puig de la Bellacasa (2017), c'est poser la question de la « juste distance » (*right distance*) (p. 5), mais cette juste distance doit être acceptée, avalisée comme telle, par chacune des personnes que le toucher engage, dans un accord mutuel. Ce sont les bases de cet accord mutuel que me semble proposer Müller.

Toucher physiquement une personne, ou une chose, c'est dans le même temps être touché·e par cette personne, ou par cette chose touchée. Il y a réversibilité du toucher, du contact. Mais il n'y a pas nécessairement réciprocité de consentement, d'intention, de volonté, de désir. Une éthique ou politique du toucher pourrait alors, propose Puig de la Bellacasa (2012), partir de cette réversibilité du toucher pour exiger la réciprocité et le soin dans le toucher et s'opposer aux touchers unilatéraux, appropriateurs, violeurs.

Elle écrit :

> Si le toucher est une expérience dans laquelle les limites entre le moi et l'autre ont tendance à s'estomper, nous devrions être particulièrement méfiant-e-s à l'égard des perspectives d'appropriation parce qu'il est possible de toucher sans être touché-e par les besoins de l'autre. La réciprocité et le souci des autres (*care*) pourraient également être des obligations éthicopolitiques requises par la remarquable qualité de réversibilité dont est pourvu le toucher. Ce ne sont pas là des qualités réservées au toucher, mais penser avec le toucher les met bien en évidence. En fait, ces suggestions pour une exploration des valeurs sensorielles indiquent simplement que les technologies touchantes n'ont pas besoin que l'on célèbre la signification/l'importance inhérente du toucher, elles nécessitent des visions touchantes qui rendent également compte des âpretés haptiques. (p. 87-88)

Pour Puig de la Bellacasa, une éthicopolitique de l'haptique, du toucher, féministe, engagée et responsable, permettrait de placer la « réciprocité » au cœur d'une pensée et d'une cohabitation soucieuse des autres. Aussi elle permettrait d'adresser non seulement la dimension physique du toucher, mais aussi sa dimension affective. Puig de la Bellacasa écrit encore : « l'engagement haptique recoupe bien les politiques (du savoir) qui s'attachent à récupérer ce qui est négligé » et permet de porter « attention sur la dimension de la connaissance qui ne consiste pas à élucider mais à affecter, pour le meilleur ou pour le pire » (Puig de la Bellacasa, 2012, p. 86). Comment donc développer des modes de connaissances qui affectent et se laissent être affectés ?

Pour Hanna Sybille Müller et Kelly Keenan, dans la création *Revolutions*, cela consiste aussi à se laisser affecter par des images, qui adviennent à l'écoute de paroles ou témoignages (de personnes engagées dans des domaines de la connaissance variés) sur la notion de révolution, ce qui implique de danser ou de travailler « avec » ces images : « to dance with it », dit Müller (entretien, 22 juin 2018), to « work with » dit Keenan (entretien, 29 janvier 2020). Keenan avance qu'elles travaillent avec un répertoire d'images et qu'elles laissent l'une ou l'autre de ces images travailler le mouvement. Se laisser travailler par ces images, dans le cas de Kelly Keenan, c'est imaginer leur texture,

donc leur toucher. C'est le cas notamment de l'image du lichen, qui intervient dans le cours de la performance. L'image anatomique du lichen, de son volume, de sa texture, de sa fluorescence, de sa couleur, est ce qu'il serait possible d'appeler, avec Maria Puig de la Bellacasa, dans le sillage d'Haraway et de Laura U. Marks (2002), une « image *haptique* », c'est-à-dire une image qui a le pouvoir d'engager la personne qui la regarde dans une « relation corporelle » (Puig de la Bellacasa, 2012, p. 85).

Aussi, Keenan se laisse affectivement toucher par le lichen, en se remémorant sa rencontre en Arizona. « I felt deeply in love with lichen in Arizona », dit-elle (entretien, 29 janvier 2020). Et pour prolonger ses mots avec ceux d'Haraway (2008), « to be in love », c'est être « en connexion », « *worldly* », avec des altérités signifiantes (*significant otherness*), et une fois qu'on est en contact (*in touch*), ou touché·e, les obligations et possibilités de réponse changent (p. 97). Keenan me semble raconter cette connexion avec l'altérité signifiante qu'est le lichen, sa rencontre sensible, matérielle, *worldly*, avec lui, son attention à lui, la façon dont elle a été (é)mue par lui. Et c'est ce toucher du lichen, cette expérience passée de rencontre, de connexion, qui affecte son écoute des mots du scientifique Merlin Sheldrake à propos du lichen, qui affecte sa réponse dansée aux mots de Sheldrake. Les mots de Kelly Keenan ont ainsi résonné avec la proposition de Maria Puig de la Bellacasa de développer des pratiques de connaissance par une « vision touchante », qui ne serait pas une « prise » sur le monde, mais qui serait plutôt soucieuse d'observer, « avec la lenteur et le soin », l'« attention au[x] détail[s] », et d'être touché·e par ce qui est observé (2012, p. 84).

Le toucher attentionné, sans prise ni mainmise, est aussi expérimenté dans le duo entre Kelly Keenan et Hanna Sybille Müller, duo que j'ai nommé « toucher flottant », inspirée par les paroles de Keenan (entretien, 29 janvier 2020). Les deux danseuses s'engagent mutuellement dans des appuis « flottants », dans un toucher entre les surfaces de leur

corps (épaule à épaule, notamment) toujours en mouvement, toujours précaire[102]. Elles pratiquent un toucher en flottement, comme le liège flotte sur l'eau, dit Keenan (29 janvier 2020). Il ne s'agit donc pas d'une relation où l'une initierait ou dirigerait le mouvement, que l'autre devrait suivre. Les danseuses tentent d'aller *avec* le mouvement, *avec* la relation d'appuis en mouvement : « you go with it » (29 janvier 2020). L'idée d'un toucher flottant me semble particulièrement féconde pour penser un toucher attentionné (soigné ou soignant), sans volonté autoritaire ou directive. Ni l'une ni l'autre des danseuses ne contrôle le duo. Ni l'une ni l'autre ne connaît d'avance ce qui sera formé dans la relation. Ni l'une ni l'autre n'a l'avantage. Elles laissent le mouvement advenir, et en ce sens prennent soin de la relation, en allant *avec* elle.

L'étude des créations choisies m'a ainsi amenée à penser des modes d'attention à l'autre de proximité, attentionnés, soucieux de partager la vulnérabilité et la touchabilité, qui permettraient du même coup d'ouvrir la connaissance à des modes de relation plus libres et responsables, par l'expérimentation de relations non hiérarchiques. L'ouverture de la connaissance ne peut-elle pas se faire par la co-affectation et l'engagement mutuel dans la relation, indéterminée d'avance, plutôt que par une mise à distance de l'« objet » ou du « sujet » observé, par un dégagement vis-à-vis de ce qui est observé ? La connaissance scientifique a eu tendance, et encore aujourd'hui, à s'appuyer sur des catégories binaires et duelles, en se positionnant en faveur du sujet rationnel connaissant (opposé au sujet naïf ou à l'objet de connaissance), de l'intellect (opposé à l'affect), de l'activité de l'esprit (opposée à l'activité corporelle, sensible), de la distance critique (opposée à l'embourbement dans le monde commun), du contrôle ou de la détermination (opposé à l'absence de contrôle), du général (opposé au particulier), de la neutralité (opposée à l'engagement). François Laplantine (2005, 2009, 2010) et Magali Uhl (2004, 2008) le relèvent notamment dans leurs écrits. Aussi, devant l'opposition sociologique entre

[102] Ce duo rappelle l'approche du « contact improvisation » en danse.

individu et collectif, Corcuff (2007) présente (et invite à) de « nouvelles sociologies », qui n'accordent le primat ni à l'un, ni à l'autre. Il me semble aussi possible de rebrasser ces catégories de la connaissance scientifique par des propositions agissant comme oxymores, pour penser des relations, connexions, proximités troubles. Ouvrir la connaissance, si je m'inspire des pratiques des danseur·se·s et chorégraphes rencontré·e·s, ce n'est pas s'écarter ou se distancier du particulier, de l'encorporé, du sensible, du matériel. Ce n'est pas se dégager (ou se désengager) du cours de l'expérience, pour mieux l'analyser, la systématiser, la parceller, la segmenter. C'est plutôt pour la chercheuse, ou le chercheur, une pratique qui consiste à ouvrir son attention et s'ouvrir à une potentielle affectation, pour se rendre vulnérable, touchable.

Si, comme Michel Bernard le suggère, l'utopique est une « modalité particulière ou tonalité singulière d'un processus et d'un regard », une activité de la perception et de l'imagination qui travaille la danse, c'est qu'elle est un mode d'attention situé, encorporé (Bernard, 1999, p. 23). Et si l'utopique est située, encorporée, c'est donc qu'elle ne peut être une vue « de nulle part » désincarnée, à prétention de neutralité, pour reprendre les mots d'Haraway (2016, p. 115). Cette pensée de l'utopique met donc à mal la conception de l'utopie de Paul Ricœur comme imagination d'un ailleurs « qui est aussi un nulle part » (1984, p. 60), ou encore celle de Louis Marin, qui la pense comme un lieu « neutre » (*ne-uter*), « comme ce qui n'est ni masculin ni féminin, donc hors genre, comme ce qui n'est ni actif, ni passif, donc hors voix » (1973, p. 27).

Aussi, si Bernard a associé l'utopique plus spécifiquement aux danseur·se·s, il est apparu dans les trois créations que l'utopique, située, est aussi une modalité d'attention de la ou du chorégraphe, qu'elle ou il cherche à partager avec les spectateur·rice·s, par différents dispositifs de relation scénographiques et chorégraphiques. Penser, par ces dispositifs, la situation et le pouvoir des corps dans l'espace théâtral, c'est par exemple rappeler que l'espace de gradin face à la scène n'est pas un point de vue neutre ou un nulle part d'où regarder un « paysage » scénique. Je rejoins ici les mots d'Augustin Berque, pour qui la

pensée perspectiviste, distanciée, objectivée et homogénéisée du paysage serait « utopique à la lettre », c'est-à-dire au sens de sans lieu (u-topie), parce qu'elle « aboli[t] la particularité des lieux concrets au profit d'un espace universel et abstrait » (Berque, 1990, p. 284). C'est aussi ce que voit Anne Cauquelin en pensant l'illusion du paysage comme donné de nature. Communément défini comme une « vue d'ensemble d'un endroit », ou encore comme une « vue d'ensemble, qu'offre la nature, d'une étendue » (CNRTL, 2012, paysage), le paysage a été pensé dans le champ de la peinture en Occident comme équivalent de la nature, avance Anne Cauquelin dans *L'invention du paysage* (Cauquelin, 2013a). Le paysage, tout comme la perspective, a été essentialisé, pensé comme « donnée » naturelle, et cette conception continuerait de s'imposer aujourd'hui (2013a, p. 13). Cauquelin écrit : « Il existe comme une croyance commune dans une naturalité du paysage, croyance bien ancrée et difficile à éradiquer, bien qu'elle soit en permanence infirmée par de nombreuses pratiques. » (p. VI) Augustin Berque (1990) écrit aussi que le paysage, tout comme son équivalent la « nature », a été pensé dans l'Occident moderne comme environnement-objet représentable et manipulable. La notion de paysage rendrait compte d'une distanciation du sujet par rapport à son milieu, objectifié en environnement homogène.

Dans mon processus de recherche et d'écriture, j'ai tenté de résister à cette distanciation objectivante et homogénéisante en me laissant toucher par les préoccupations, modes d'attention et de savoir des artistes. Tout comme les trois chorégraphes laissent en partie le cours de la création leur échapper – Belaza en partageant l'acte chorégraphique avec des contraintes agissantes, Vlassov en laissant les danseurs créer les matériaux de leur danse et Müller en créant et performant avec une diversité d'autres acteur·rice·s –, il s'agissait pour moi de laisser l'issue de la recherche (m')échapper et l'écriture se transformer.

Toutefois, si ma méthode d'écriture (description et redescription), que Richardson et St.Pierre (2005) ainsi que Chapman et Sawchuk (2012) pourraient qualifier d'écriture

créative, a permis de penser en proximité et vulnérabilité, avec attention, il m'a semblé que s'engager dans la recherche avec les danseur·se·s et chorégraphes, en expérimentant avec elles et eux, aurait pu ouvrir davantage, ou alors autrement, les savoirs sociologiques. Si écouter les mots des danseur·se·s et chorégraphes et observer leur performance permettait déjà de travailler mon attention et de développer une écriture de plus en plus affectée, il m'a semblé quelques fois que la complexité et finesse des processus de création étaient difficiles à rendre dans cette thèse. Plusieurs questions me sont advenues après les entretiens avec les artistes. Des questions toujours plus précises survenaient, mais les artistes s'étaient engagés pour une heure environ d'entretien. Et l'emploi du temps de certain·e·s ne permettait pas un engagement plus important.

J'ai pensé alors que si j'avais entamé la recherche dans le cadre d'un processus de création, qu'il mène ou non à un moment avec public[103], ou en d'autres mots si j'avais rejoint un processus de *creation-as-research* ou de *creation-through-research*, pour reprendre les appellations de Chapman et Sawchuk (2012), j'aurais pu alors suivre de plus près les questionnements, expérimentations, modes d'attention des participant·e·s, poser des questions concrètes, encore plus pragmatiques, réagir dans le cours même du processus de création, moi-même expérimenter des possibles, avec les autres participant·e·s, humain·e·s et autres qu'humain·e·s, développer une connaissance pratique avec elles et eux. Ce type de processus de recherche me semble pouvoir permettre l'exercice d'une imagination scientifique en situation, par l'expérimentation de divers modes d'attention et de relation. Autrement dit, il peut encourager l'exercice d'une « science utopique et visionnaire », pour emprunter l'expression d'Haraway (1988/2007, p. 121). Pratiquer l'utopique située en sociologie, et dans les sciences humaines et sociales, peut être épistémologiquement, méthodologiquement, scientifiquement fécond.

[103] Qu'il s'agisse d'initier un projet dont les questions seraient pensées en collaboration avec les artistes participant·e·s, ou encore de joindre un projet déjà pensé par un·e artiste.

CHAPITRE VII

… EN EXPÉRIMENTANT AVEC DES ALTÉRITÉS PLUS QU'HUMAINES

* *
*

[Des éventualités perturbantes]

> Admettre la capacité qu'a le monde d'agir dans le savoir laisse de la place pour des éventualités perturbantes […] (Haraway, 2016, p. 131).

*
* *

7.1 Imaginer les possibles par la pratique en situation, co-action, réaction

Si j'ai tenté de suivre de près les chemins, méthodes et savoirs des artistes, pour m'en instruire, transformer mes modes d'attention, mes manières de penser la recherche sociologique, et l'écriture d'une thèse, j'ai pensé, à partir du travail accompli, qu'il était possible d'aller encore plus loin, dans un savoir plus engagé, par des pratiques liant recherche et création. Je suis consciente que l'articulation entre recherche et création n'est pas nouvelle – différentes activités de recherche sont à l'œuvre dans les pratiques de création artistiques, et la recherche, même scientifique, implique à différents égards l'imagination et la créativité de la chercheuse ou du chercheur. En revanche, une méfiance semble persister quant à l'exercice de l'imagination dans l'activité scientifique

(Sheldrake, 2020), et l'émergence de la catégorie « recherche-création » est encore relativement jeune dans les sciences humaines et sociales au Canada, les méthodes de recherche-création[104] n'ayant été reconnues que récemment comme pratiques académiques (Chapman et Sawchuk, 2012).

Comme l'écrit Merlin Sheldrake (2020) :

> In scientific circles imagination usually goes by the name of speculation and is treated with some suspicion […] There was something embarrassing about admitting that the tangle of our unfounded conjectures, fantasies, and metaphors might have helped shape our research. Regardless, imagination forms part of the everybody business of inquiring. Science isn't an exercice in cold-blooded rationality. Scientists are – and have always been – emotional, creative, intuitive, whole human beings, asking questions about a world that was never made to be catalogued and systematized. Whenever I asked what these fungi were doing and designed studies to try and understand their behaviors, I necessarily imagined them. » (p. 19-20)

Je souhaite donc reconnaître l'apport de l'imagination dans la connaissance scientifique, ainsi que celui des méthodes de recherche-création en sciences humaines et sociales. Je note au passage que par l'emploi de l'expression « recherche-création », je ne vise pas à réunir sous une large appellation, dans une catégorie englobante, une diversité de pratiques, pour en policer les significations ou en chercher la cohérence d'ensemble. Je m'intéresse plutôt à ce qu'une pratique, notamment une pratique de création, peut faire au mouvement de la pensée, au processus de la connaissance[105].

---

[104] Les pratiques dites de recherche-création prennent une diversité d'autres noms dans le monde anglophone : « practice-led research, practice as research, artistic research, creative research, studio-based research, arts based research, creative arts enquiry, art-informed research, creative practice research, performative research, performance as research, practice through research, research-through-practice » (Paquin et Noury, 2018, s. p.).

[105] Je spécifie que l'articulation entre recherche et création qui m'interpelle ici ne renvoie pas à une recherche « pour » la création, c'est-à-dire une recherche qui consisterait à rassembler des concepts, des idées, des matériaux ou des collaborateur·rice·s, ou encore à expérimenter des technologies, alliages ou

Pour Chapman et Sawchuk (2012), ce genre de pratique peut contribuer, par l'expérimentation, à ébranler les formes et régimes de pensée universitaires ou académiques typiques :

> Research-creation can thus be read as a methodological and epistemological challenge to the argumentative form(s) that have typified much academic scholarship. In research-creation approaches, the theoretical, technical, and creative aspects of a research project are pursued in tandem, and quite often, scholarly form and decorum are broached and breeched in the name of experimentation. (p. 6)

Comme l'écrit aussi Erin Manning (2016, 2018), la création, qui ne se limite pas au monde des arts plastiques et performatifs, « provoque, dans le processus de création même, un mouvement de la pensée » et expérimenter des nouveaux processus engendre de nouveaux modes de savoir, et des « mondes inattendus » (2018, s. p.). Comment, donc, les pratiques dites de « recherche-création » interviennent-elles méthodologiquement et épistémologiquement dans le « régime de vérité » universitaire, pour reprendre l'expression de Foucault (1980), cité par Chapman et Sawchuk (p. 6) ? Et comment transformer les pratiques de recherche, de sorte que la chercheuse ou le chercheur puisse « expérimenter […] en y hasardant [s]a personne », pour emprunter les mots de Jeanne Favret-Saada (2009, p. 154) ? Ce dont il s'agit, c'est notamment d'une prise de risque. Il s'agit de prendre « le risque de "participer" » (2009, p. 160), plutôt que de seulement observer[106].

---

prototypes, en vue du projet de création (Chapman et Sawchuk, 2012 ; Paquin et Noury, 2018). Elle ne renvoie pas non plus à l'écriture créative comme méthode de recherche, telle que pensée par Laurel Richardson (Richardson et St.Pierre, 2005). Il en a été question plus tôt dans ce chapitre, lorsque j'ai évoqué mon processus d'écriture répétitive. Et par « recherche-création », je n'entends pas une recherche « sur » une ou des créations, qui serait la forme de relation entre recherche et création la plus typique aux chercheur·se·s en sciences sociales (Paquin et Noury, 2018 ; Borgdorff, 2012). C'est d'ailleurs cette préposition « sur », signalant un mode de relation où la chercheuse ou le chercheur porterait son regard au-dessus du processus de création présent ou passé, ou de l'œuvre achevée, que je cherchais à éviter dans ma présente recherche.

[106] Favret-Saada ne renvoie pas ici à la méthode de l'« observation participante », c'est-à-dire à une forme d'observation engageant la présence de la chercheuse ou du chercheur sur le terrain. Pour elle, se trouver là,

Pour étudier sociologiquement des créations artistiques, et non le champ de l'art (Bourdieu, 1992), les mondes de l'art (Becker, 1982/1988), le marché de l'art (Moulin, 1992), les représentations et valeurs de l'art (Heinich, 1998) ou les règles du jeu de l'art contemporain (Cauquelin, 1996), la sociologie des œuvres était une des voies possibles, et celle à laquelle je m'étais familiarisée en début de parcours doctoral (Majastre et Pessin, 2001 ; Péquignot, 2005, 2007 ; Esquenazi, 2007 ; Bédard, 2011 ; Duchesneau, 2016). Or, bien que cette approche sociologique avait l'intérêt de se distinguer des approches classiques de la sociologie de l'art en portant attention non pas aux contextes ou influences sociales sur l'artiste ou son monde, mais à ce que l'œuvre elle-même « dit » du « monde et ses possibles », pour emprunter les mots de Pascale Bédard (2011, p. 1), il m'a semblé qu'elle tendait encore à conférer aux sociologues une position d'extériorité vis-à-vis des créations (un regard « sur » les créations ou une position d'observation), puisqu'elle n'implique pas l'engagement, la participation de la ou du sociologue dans le processus de création.

Et dans le cours de ma recherche, en m'approchant de plus en plus des expériences des artistes, telles qu'elles m'étaient racontées, ce n'est pas tant leur vision (ou discours) sur le monde ou la société, qui m'est apparu féconde à penser, mais les modes relationnels expérimentés en situation, en création, avec ou sans public et, ce faisant, le social en train de se vivre dans le cours de ces expérimentations, génératrices de savoirs sur un social non encore institué. La relation entre recherche et création que les artistes rencontré·e·s me semblait expérimenter, c'est une recherche « dans » la création, ou une recherche à travers la création, où il n'y a pas de séparation fondamentale entre la pratique et la théorie (Paquin et Noury, 2018 ; Chapman et Sawchuk, 2012). C'est cette relation entre

---

être présent·e, c'est un minimum pour pouvoir observer. En réaction à la tradition anthropologique avec laquelle elle prend contact à son époque, elle souhaite placer d'abord la participation au cœur de la recherche, non l'observation.

théorie et pratique qui m'apparaît aussi fertile pour penser autrement le social, faire autrement de la sociologie, avec les pratiques dansées, chorégraphiques.

Ce que je cherche à imaginer, ce n'est surtout pas une recherche où la ou le sociologue dirigerait le dispositif de création. Ce que je cherche à imaginer, c'est un engagement, avec d'autres participant·e·s. Si pour Pierre Gosselin (2006) une des principales spécificités de la recherche-création est qu'elle soit réalisée par une personne engagée dans une pratique artistique, par un·e artiste donc, il me semble possible d'envisager des pratiques de recherche-création dans lesquelles pourraient s'engager des personnes non formées artistiquement (professionnellement). C'est bien ce que Vlassov a fait avec *NOUS*, en créant avec des personnes autistes, sans que leur formation ou non en danse importe. Nacera Belaza a aussi commencé à danser et chorégraphier de manière autodidacte. Et Hanna Sybille Müller a impliqué dans son processus de création des personnes d'une diversité de disciplines, et invite aussi les spectateur·rice·s à devenir participant·e·s de la performance.

Aussi, pour Gosselin, les pratiques de recherche-création trouvent leur singularité dans la contribution du point de vue de l'artiste, de la ou du praticien·ne, à la construction des savoirs, par une mise de l'avant des « processus subjectifs de [s]a pensée, qualifiés "d'expérientiels" » (p. 26). Or, il me semble possible d'envisager que tout engagement dans la pratique à partir d'un point de vue, qu'il soit ou non celui d'un·e artiste, puisse offrir d'autres modes d'accès à la connaissance. Et bien que je reconnaisse l'apport des « processus subjectifs », expérientiels, voire personnels, à la construction des connaissances, je souhaite aussi penser, ou imaginer, les relations à l'œuvre dans les situations de connaissance, les co-actions entre une pluralité de participant·e·s.

La création de savoirs en collaboration, entre acteur·rice·s humain·e·s et non, à travers des pratiques dansées et chorégraphiques, est une piste que je souhaite continuer de suivre. Partant de la conviction qu'il est possible de danser, bouger et d'entrer en relation sans

être artiste, et qu'une diversité d'acteur·rice·s peuvent participer à une création ou à une expérimentation, le statut d'artiste me semble de moindre importance. Parmi ses *30 propositions pour la recherche-création,* Manning avance d'ailleurs celles-ci :

> 10. La création ne se limite aucunement au monde des arts plastiques et performatifs
> 11. Le faire-oeuvre est au coeur de toutes les pratiques
> 12. Ce que le monde des arts apporte est une certaine orientation vers la pratique
> 13. Cette orientation vers la pratique est une intelligence matérielle et relationnelle (Manning, 2018, s. p.)

S'engager à créer, dans la pratique (matérielle, pragmatique), en relation, pour provoquer un mouvement de la pensée, c'est ce qui m'importe dans un processus de « recherche-création ». Et en cela, il me semble que la recherche-création peut s'approcher de la recherche-action, ou de la théorisation en action, en sciences humaines et sociales. Dans les deux cas, il s'agit pour la chercheuse ou le chercheur de produire des savoirs dans l'action. Mais si les pratiques de recherche-création peuvent n'engager que l'artiste praticien·ne, les pratiques de recherche-action ont pour fondement central la collaboration d'une diversité d'acteur·rice·s.

Comme l'écrivent André Dolbec et Luc Prud'homme (2009), la recherche-action met en doute le rôle de la chercheuse ou du chercheur comme expert·e externe, « observateur neutre cherchant à comprendre la situation faisant l'objet de la recherche », pour les penser plutôt comme participant·e·s ou collaborateur·rice·s, qui « s'associe[nt] » aux autres « pour mieux saisir la nature des situations problématiques » (p. 547). À partir de travaux de Burrell et Morgan (1982), Dolbec et Prud'homme identifient notamment trois paradigmes de la recherche-action : fonctionnaliste, interprétatif et humaniste radical. Dans le premier, la chercheuse ou le chercheur applique la méthode scientifique, à tendance objectiviste, pour résoudre des problèmes concrets, d'une situation donnée, tout en partageant son pouvoir par la collaboration avec des praticien·ne·s et « profanes », pour produire un savoir généralisable tout en améliorant la situation donnée (2009,

p. 550). Dans le deuxième, la recherche-action est un « instrument de développement personnel et professionnel », qui permet par exemple aux enseignant·e·s de questionner leur expérience en salle de classe (p. 548). Dans le troisième, la recherche vise « à changer la société en favorisant la conscientisation et la prise en charge des individus », particulièrement des personnes opprimées, par une meilleure compréhension de leurs pratiques et des institutions, pour favoriser leur émancipation (p. 548). « En travaillant avec les acteurs à résoudre des problèmes concrets, le chercheur se donne comme finalité de faciliter la prise en charge des communautés par leurs membres », résument Dolbec et Prud'homme pour ce troisième paradigme (p. 548).

Or, à la différence de ce qui est mis de l'avant dans ces paradigmes, les processus de création auxquels j'ai porté attention ne m'ont appris ni à « appliquer » une méthode scientifique (prédéterminée ou instituée), ni à « résoudre » des problèmes, ni à « produire » des savoirs généralisables, ni à « faciliter » la prise en charge et l'émancipation de groupes de personnes – selon une approche qui me semble paternaliste. J'ai appris d'elles et eux à expérimenter des méthodes singulières ; à rester ouverte, attentive à ce qui peut advenir dans le cours de l'expérimentation, de l'imagination, de la création ; à produire des savoirs toujours partiels, particuliers, situés, desquels s'instruire pour continuer d'ouvrir, relâcher, libérer la connaissance, et non la freiner ou l'endiguer ; à ne pas chercher d'abord à *agir sur* mais à être mue par. Et si j'ai tout au long du processus questionné mes propres pratiques et expériences de recherche, je n'entrevoyais pas mon processus précisément comme un « instrument de développement personnel et professionnel », bien qu'il ait pu en être un à certains égards (p. 548). Je désirais me laisser touchée par les savoirs des danseur·se·e et chorégraphes, pour affecter en retour les modes de recherche sociologiques.

Inspirée par les personnes rencontrées, je souhaite imaginer des méthodes qui permettent d'ouvrir encore cette voie, pour continuer d'affecter les pratiques et savoirs sociologiques, mais cette fois en situation, en corps, avec d'autres participant·e·s, issus du

milieu de la danse ou non, de la chorégraphie ou non, de la science ou non. L'objectif avec ces pratiques ou méthodes serait d'expérimenter une « zone d'affectation mutuelle, où les puissances des uns et des autres pourront toutes, également, subir des variations », pour emprunter les mots de Catherine Lavoie-Marcus (2019, p. 104). La recherche sur le social aurait cours dans des situations réciproques de co-affectation et co-variation. Elle serait possible par la collaboration des un·e·s et des autres au processus de connaissance. Aussi, l'autorité, ou le pouvoir, circulerait sans ne jamais être arrêtée, retenue, gardée par un·e des participant·e·s. Une écriture collective, non seulement chorégraphique mais aussi textographique, pourrait aussi être envisagée pour ébranler l'autorialité des écrits scientifiques, tout comme des danseur·se·s et chorégraphes ont cherché à perturber l'autorialité chorégraphique[107].

Si Dolbec et Prud'homme évoquent bien la flexibilité des processus de recherche-action et l'ébranlement possible des chercheur·se·s (universitaires) par le processus collaboratif, il tendent néanmoins à leur conférer un rôle de planificateur·rice·s, influenceur·se·s ou orienteur·se·s du processus et à penser la collaboration comme une sorte d'« obligation ». Les auteurs écrivent :

> Les tenants de la recherche-action veillent à ne pas s'emprisonner dans un processus méthodologique trop rigide qui pourrait les empêcher de réagir aux imprévus rencontrés pendant son déroulement sur le terrain. Toutefois, étant donné qu'elle est directement concernée par le changement de situations concrètes et qu'elle est une pratique intentionnelle, son processus est planifié et organisé. (Dolbec et Prud'homme, 2009, p. 557)

Ils écrivent ailleurs que la recherche-action est singulière parce que c'est le « chercheur-acteur qui oriente sa démarche selon sa vision particulière du changement souhaité », mais aussi qu'« [e]lle exige de lui qu'il soit impliqué comme individu dans un processus

[107] La Journée d'études intitulée *L'auteur·e en danse : pluralité des expériences* qui s'est déroulée à Montréal en 2019, précédée notamment en 2015 par une journée sur le droit d'auteur et le legs artistiques en danse (Fondation Jean-Pierre Perreault, 2019, 2015) en sont des manifestations récentes.

dynamique de collaboration qui l'oblige à établir des relations interpersonnelles où il risquera d'être ébranlé dans ses valeurs profondes. » (2009, p. 565). La chercheuse ou le chercheur « oriente » sa démarche selon le changement qu'elle ou il souhaite, mais en même temps la collaboration « l'oblige » à établir des relations. Elle ou il vise à « orienter », « planifier », « organiser » le processus, « influencer directement le monde de la pratique », ou encore « fournir […] des réponses aux nombreux problèmes sociaux », mais elle ou il elle doit le faire en collaboration, et en cela s'attendre à être ébranlé·e (p. 531).

Il semble y avoir une ambivalence dans cette pensée de la recherche-action, entre volonté de contrôler le cours de la recherche et volonté d'agir en collaboration, avec l'appréhension d'un possible ébranlement, d'une possible perte de maîtrise. Mes apprentissages auprès des danseur·se·s et chorégraphes m'ont inspiré des pratiques de recherche moins orientantes, planifiantes, organisantes ou influençantes, des pratiques qui assument l'indétermination du cours de la recherche et la responsabilité de la chercheuse, ou du chercheur. Et par responsabilité, je n'entends pas sa capacité à mener la recherche muni·e de ses connaissances et d'un plein pouvoir décisionnel, mais son engagement à partager avec les autres les savoirs, les non-savoirs et le pouvoir, sa capacité à *répondre de* (d'où le terme *respons*abilité) ou à *réagir à* ce qui peut advenir dans la recherche et qu'il ne contrôle pas. Ce genre de pratiques de recherche pourraient être pensées comme contre-méthodes, en ce sens qu'elles résisteraient aux dispositifs de recherche dominants (paternalistes, coloniaux) tournés vers un idéal non seulement de neutralité, mais aussi d'indépendance souveraine, idéal qui tend à évacuer la vulnérabilité du chercheur, de la chercheuse. Une pensée féministe de la vulnérabilité, telle que développée notamment par Judith Butler (2016), vient s'opposer, ou résister, à cet idéal d'indépendance et de maîtrise masculiniste ou paternaliste en articulant ensemble l'action et l'affectation, plutôt qu'en les opposant.

En créant à partir de « contraintes fortes » (image du 8, son, lumière, etc.), Nacera Belaza désire que l'émanation du mouvement visible, que les formes du corps en mouvement, n'appartiennent ni à la chorégraphe, ni aux danseuses, mais qu'elles soient la manifestation d'un travail en relation avec ces contraintes. Elle confie donc à ces contraintes un rôle chorégraphique. Anatoli Vlassov confie quant à lui aux danseurs autistes avec qui il travaille en atelier le rôle de créer leur danse singulière, à partir de leurs intérêts et de leurs stéréotypies. Plutôt que de créer des mouvements que les danseurs auraient à apprendre et reproduire, il les laisse créer le matériau de la danse, qu'il tâche par la suite d'assembler en vue de la performance avec public. La création chorégraphique rassemble ces matériaux, partiels et hétérogènes. Vlassov laisse aussi varier la performance, puisque, comme il l'avance, les personnes autistes avec qui il crée ont développé un mode de présence scénique fait d'aller-retours entre ce qu'ils vivent dans le moment présent et ce qui est chorégraphiquement « écrit », c'est-à-dire le matériau dansé ou récité qu'ils ont créé et l'enchaînement des principales sections de la performance (Vlassov, 2019, s. p.). Dans *Revolutions*, Hanna Sybille Müller chorégraphie avec les savoirs sur la révolution de plusieurs personnes rencontré·e·s. C'est avec leurs mots, rapportés lors de la performance, qu'elle danse. Kelly Keenan est également invitée à ajouter ses savoirs somatiques. *Revolutions* réunit ainsi des savoirs divers et non hiérarchisés sur la révolution (témoignages personnels, savoirs d'un peintre, savoirs somatiques, savoirs de danseuses et chorégraphes, savoirs biologiques et écologiques, savoirs climatologiques, savoirs mathématiques, savoirs politiques, savoirs philosophiques).

Aussi, ce que Müller et Keenan livrent dans la performance, ce n'est pas une leçon sur la révolution, mais leurs apprentissages ou savoirs, en processus. Il ne s'agit pas de « transformer les spectateurs en acteurs et les ignorants en savants », pour reprendre les mots de Jacques Rancière (2008, p. 24). Elles rapportent des parcelles de ce qu'elles ont appris, en chemin, sur la révolution ou sur leurs propres savoirs dansés. Et les personnes du public, en regardant et écoutant la rencontre entre les mots et le mouvement, et en

feuilletant le livret, peuvent aussi « tracer leur chemin propre », créer leurs propres connexions (p. 23). Elles peuvent partager avec les danseuses et les personnes interviewées un pouvoir commun : le « pouvoir d'associer et de dissocier », comme l'écrit Rancière (p. 23)[108]. L'égalité (ou la réciprocité) des intelligences est ainsi à chercher dans le chemin qui se fait, différemment d'une personne à l'autre, « de ce qu'[elle] sait déjà à ce qu'[elle] ignore encore » (p. 16) ou, comme l'écrit Isabelle Stengers, dans le « trajet par lequel nous pourrions recommencer à apprendre » (citée dans Despret, 2012, p. 36). Il ne s'agit donc pas de prédéterminer le sens, la signification du mot « révolution », mais de réunir une diversité de savoirs partiels et de garder le sens ouvert. Pour Hanna Sybille Müller, la création *Revolutions* reste ouverte, « vivante », parce que de nouveaux savoirs pourront toujours être ajoutés (entretien, 22 juin 2018). Et ce sont les connexions entre ces savoirs partiels, inachevés, et le mouvement de révolution (de tourner) des danseuses qui forme la réponse ouverte à la question : « So, what is a revolution ? » Ces connexions deviennent ce quelque chose *entre* qui n'appartient à personne, cette « chose dont aucun n'est propriétaire, dont aucun ne possède le sens, écartant toute transmission à l'identique » (Rancière, 2008, p. 21).

Les chorégraphes rencontré·e·s cherchent ainsi des dispositifs égalitaires, pour éviter une prise de pouvoir sur les corps, ou une « "capture" autoritaire » pour reprendre l'expression de Catherine Lavoie-Marcus (2019, p. 90), qui renvoie à la définition d'André Lepecki de la chorégraphie comme « dispositif de capture des corps dansants » (Lepecki, 2007, cité dans Lavoie-Marcus, 2019, p. 27). En exposant dans une approche généalogique l'ambivalence, la complexité et l'indétermination du « dispositif de capture des corps dansants » au fil de l'histoire, Lavoie-Marcus relève les « auto-sabotages » ou « contre-méthodes » chorégraphiques qui se mettent en œuvre. Elle écrit :

[108] Müller raconte que certaines personnes ayant conservé le livret lui ont rapporté avoir continué de le lire après la performance, et d'y découvrir encore d'autres choses.

> Pour que les chorégraphes puissent ne pas être souverain·e·s dans leur production, ils et elles doivent continuellement travailler à une dilatation en utilisant des contre-méthodes qui assurent une amplification et une circulation du sens, du leadership, des ressources et qui évitent l'endiguement, l'amalgame et la « capture » autoritaire. Les contre-méthodes ne signifient pas l'exclusion de toute autorité, mais l'affirmation de son instabilité et de son éphémérité radicale. (p. 90)

C'est par une recherche-création (*Les Anarchives de la danse*) que Lavoie-Marcus teste, amplifie (pour en ressentir la force) et observe les effets de la dilatation de la chorégraphie, notamment « la complémentarité de l'ignorance et de l'intelligence comme points d'amorce de la connaissance ; la conception partielle de tout savoir ; l'objectivité des capacités générales issues de l'expérience et finalement, l'intégration des affects dans la constitution du savoir » (p. 179).

Les « contre-méthodes » chorégraphiques observées et expérimentées par Lavoie-Marcus me sont apparues proches de ce que je nomme les utopiques, c'est-à-dire des modes d'attention et de savoir, mineurs parce que situés, en proximité, préoccupés par des relations de réciprocité, s'opposant aux modes de savoirs dominants, abstraits, distants, neutres, désitués, désincarnés ou autoritaires. Bien que les chorégraphes ne parviennent pas toujours à éviter la « "capture" autoritaire » – je l'ai notamment évoqué avec le dispositif sonore de Vlassov (et aussi de Belaza) et avec celui du toucher – leurs préoccupations et méthodes, complexes et potentiellement ambivalentes ou contradictoires, sont portées par un désir, utopique, de modes plus égalitaires, qu'ils expérimentent dans la création et qu'ils mettent à l'épreuve lors de la performance avec public.

Et il me semble que les chercheur·se·s en sociologie, ou plus largement en sciences sociales, peuvent s'instruire de ces utopiques, ou contre-méthodes, chorégraphiques pour « travailler à une dilatation[109] » de la connaissance, pour « ne pas être souverain·e·s dans

[109] Lavoie-Marcus part d'une réflexion collective qui a eu cours en 2012, et qui proposait l'expression « chorégraphie comme pratique étendue » (*choreography as expanded practice*) pour « nommer le

leur production » et « évite[r] l'endiguement, l'amalgame et la "capture" autoritaire » (Lavoie-Marcus, 2019, p. 90). Comment donc s'engager dans des utopiques situées, par une « dilatation » de la pratique sociologique avec la danse et la chorégraphie ? Ou encore comment innerver la connaissance scientifique par l'utopique ?

C'est cette rencontre d'ailleurs entre science et utopie que la sociologue Ruth Levitas vise avec sa sociologie spéculative (*speculative sociology*[110]). Dans *Utopia as method*, elle propose d'envisager l'utopie comme une méthode pour imaginer autrement la société et encourager la rencontre entre pensée utopique et sociologie afin de reconfigurer la sociologie et repenser les pratiques de la connaissance. « The encounter between sociology and utopia implies reconfiguring sociology itself », écrit Levitas (2013, p. xv). Leur rencontre trouble la supposition voulant que la sociologie soit une forme de savoir, tandis que la pensée utopique, ou l'« utopianisme » comme elle l'écrit, ne serait que spéculation, abstraction sans ancrage pratique, réel[111] (p. xv). Leur rencontre permettrait aussi, avance Levitas, de mettre en doute la séparation entre intellect et affect, puisque l'utopie, ou la méthode utopique, est portée par le désir, affectif (affecté), d'un autre monde (Levitas, 2013).

Toutefois, alors que chez Levitas l'utopie est pensée comme méthode pour imaginer une société meilleure (*a better society*) dans une perspective « holiste », c'est-à-dire s'attachant à penser ensemble (*in an integrated way*) (p. 18-19) les dimensions économique, sociale, existentielle et écologique de la société, je pense l'utopique sur un

---

potentiel de la chorégraphie à s'étendre au-delà de son centre habituel, la danse, pour s'appliquer à des sphères nouvelles, dont le monde social, informatique, animal ou autre » (Lavoie-Marcus, 2019, p. 1). Interpellée par cette proposition, elle en dévie légèrement pour observer non pas le détachement mutuel entre danse et chorégraphie, mais leur dynamique complexe « d'affectation mutuelle » (2019, p. 7).

[110] Levitas emploie ce terme à divers moments de son livre, dont en introduction (Levitas, 2013, p. xiv).

[111] Levitas écrit : « It challenges the assumption that sociology constitutes a form of knowledge while utopianism is simply a form of speculation […] » Levitas, 2013, p. xv).

plan plus intime, comme mode d'attention et de savoir *autre*, mineur, parce qu'en proximité et vulnérabilité encorporées, en situation de relation. Aussi, l'utopie comme méthode, pour Levitas, permet d'imaginer autrement les institutions et relations sociales, alors que je pense l'utopique comme méthode pour expérimenter des associations, assemblages ou relations, pour expérimenter le social en train de se faire, ou de se vivre, en tentant de ne pas présupposer de ce qu'est le « social ».

C'est ici d'ailleurs que le pragmatisme de la recherche en action tend vers un pragmatisme spéculatif (que je pourrais aussi nommer pragmatisme utopique). Pour Erin Manning, le pragmatisme spéculatif est pragmatique dans le sens où il implique « quelque chose à faire » (*something doing*) et spéculatif dans le sens où le processus reste « ouvert au plus-que » (*open to the more-than*) (Manning, 2016, p. 33). La philosophe ajoute :

> A speculative pragmatism takes as its starting point a rigor of experimentation. It is interested in the anarchy at the heart of all process, and is engaged with the techniques that tune the anarchical toward new modes of knowledge and new modes of experience. (p. 38)

Le pragmatisme spéculatif défie alors les lieux préexistants du savoir pour ouvrir de nouvelles possibilités pour l'expérience et la connaissance. Pour Catherine Lavoie-Marcus, la chorégraphie peut relever aussi du pragmatisme spéculatif en ce qu'elle « pose des gestes situés qui mettent la connaissance en exercice, elle est le travail renouvelé de l'effort à connaître, à sentir » (Lavoie-Marcus, 2019, p. 6). Pragmatique, elle pose des questions « de manière à "forcer un travail concret" en vue d'y répondre », mais – et c'est en cela qu'elle est spéculative – « sans prescrire la voie, la manière, le moyen d'expression, les matériaux, ni anticiper sur les découvertes que suscitera ce travail » (Lavoie-Marcus, 2019, p. 13). Et ici, la spéculation n'est pas abstraction, comme l'enseignent Didier Debaise et Isabelle Stengers (2016), mais une pensée engagée dans une situation : « le *speculator* [est] celui qui observe, guette, cultive les signes d'un

changement de situation, se rendant sensible à ce qui, dans cette situation, pourrait importer » (p. 88). Avec le pragmatisme spéculatif, il s'agit de répondre au cri du pragmatisme, qui appelle à l'épreuve des idées, épreuve qui convie à une attention aux changements, aux possibles. Un « geste spéculatif » serait donc un « engagement par et pour un possible qu'il s'agit d'activer, de rendre perceptible dans le présent » (Debaise et Stengers, 2015, p. 4). Aux binarités et « interdits » de la pensée moderne, le pragmatisme spéculatif propose alors de substituer une pensée des possibles qui ne s'attache pas à « démembr[er] l'expérience », à trancher dans l'expérience (Debaise et Stengers, 2016, p. 84-87). Cet engagement, pragmatique et spéculatif, pour un possible à activer me semble pouvoir être rapproché de l'utopique située, telle qu'elle m'est apparue dans le cours de ma recherche avec les danseur·se·s et chorégraphes, et dans ma rencontre avec les penseuses féministes.

Erin McKenna (2001) propose à cet égard de lier les approches féministes et pragmatiques pour penser autrement le concept d'utopie[112]. Pour elle, le féminisme et le pragmatisme rejettent tous les deux la séparation entre théorie et pratique, et les pensées (académiques) forgées par les dualismes (homme/femme, esprit/corps, raison/émotion, objectif/subjectif, etc.). Ces deux approches posent toutes deux le caractère situé et expérientiel de la connaissance. Et si elles peuvent être liées au concept d'utopie, c'est parce qu'elles sont préoccupées non pas par la quête d'un futur parfait, mais par l'espoir d'un futur plus désirable, dont la recherche est un travail toujours en cours, en processus, jamais arrêté : « This is an ongoing task », écrit McKenna (p. 6).

Rejeter les dualismes ou catégories instituées de la connaissance scientifique, c'est rejeter la primauté accordée à une réalité fixée, figée, par rapport à une pluralité de réalités ou d'expériences en formation et changeantes. Au modèle de l'utopie comme fin visée,

[112] L'autrice appuie notamment ses réflexions sur les fictions utopiques féministes d'Ursula K. Le Guin (*Always Coming Home*) et de Sally Miller Gearhart (*The Wanderground*).

comme but à atteindre ou état parfait, final, arrêté (*end-state model*), McKenna oppose une pensée de l'utopie en processus (*process model*). Inspirée notamment par le pragmatisme de John Dewey[113], l'utopie processuelle de McKenna appelle à une « intelligence critique » (*critical intelligence*) pouvant permettre un processus de transformation toujours en cours (p. 135). « What is needed is to keep the possibility of change alive » (p. 6).

Les travaux pragmatiques de Dewey sont d'ailleurs souvent cités comme étant précurseurs dans la recherche-action en éducation, affirment Dolbec et Prud'homme (2009). Les deux auteurs écrivent à ce titre :

> Celui-ci [Dewey] rêvait de créer une science de l'éducation où les enseignants participeraient activement à un nouveau processus de recherche alliant l'élaboration de théories utiles à une forme d'investigation enracinée dans la pratique. D'après Greenwood et Levin, ce qui caractérise le plus la pensée de Dewey est son refus de séparer la pensée de l'action. Selon ce dernier, la connaissance trouve sa source dans l'action et non dans la spéculation. (2009, p. 535)

Avec le pragmatisme spéculatif, non seulement la pensée n'est pas séparée de l'action, mais l'action n'est pas séparée de la spéculation. Et spéculer, ce n'est pas s'abstraire de la pratique, mais « intensifier le sens des possibles », dans et par l'expérience (Debaise et Stengers, 2016, p. 84). Avec l'« utopique située », je vise aussi à engager la connaissance (sociologique) dans une pensée en situation, en expérimentation, en action, qui porte attention aux effets et changements possibles. La tâche serait donc, dans les mots d'Haraway (2016), de ne jamais cesser de pratiquer une science « utopique » (p. 121). Mais alors cette science, et ici celle du social, pour être utopique, ou spéculative, aura à

[113] McKenna s'appuie sur différents écrits de Dewey pour mener sa pensée, dont « Challenge to Liberal Thought » (1989), « Creative Democracy » (1988), *Art as Experience* (1987), *Democracy and Education* (1980), *The Public and Its Problems* (1984). Aussi, affirme McKenna, si Dewey émettait ses critiques à l'égard de l'utopie et de la spéculation, c'est parce qu'il renvoyait au modèle classique de l'utopie comme finalité visée (*end-state model*) et non à un modèle processuel de l'utopie.

s'ouvrir à des « éventualités perturbantes », comme l'écrit encore Haraway (p. 131), et parmi ces éventualités, il y a celle d'être animée par des altérités plus qu'humaines.

* *
*

[Pour une regénération de l'animisme et une décolonisation de la pensée]

> […] I must acknowledge the fact that my own practice and tradition situate me on one side of the divide, the side that characterized « others » as animists. « We », on our side, presume to be the ones who have accepted the hard truth that we are alone in a mute, blind, yet knowable world – one that is our task to appropriate. (Stengers, 2012, s. p.)

*

[réagir aux *surroundings*]

> But my language is not about designing words or even visual symbols for people to interpret. It is about being in a constant conversation with every aspect of my environment. Reacting physically to all parts of my surroundings. (Baggs, 2007, s. p.)

*
* *

7.2 Laisser toutes altérités signifiantes animer la recherche

Avec sa sociologie spéculative (*speculative sociology*[114]), Ruth Levitas (2013) propose de penser la production de connaissances scientifiques par la méthode utopique, appelant une vision holiste de ce qui pourrait constituer une meilleure société. Toutefois, elle

[114] Levitas (2013) emploie ce terme à divers moments de son livre, dont en introduction (p. xiv).

m'apparaît reconduire le « social » comme catégorie réservée aux êtres humains (en relation avec d'autres êtres humains) et, ce faisant, un ensemble de dichotomies (social/nature, humain/nature, ou humain/monde naturel, matériel). Cette tendance de Levitas est notamment à l'oeuvre dans cet extrait de l'introduction d'*Utopia as Method* :

> The encounter between sociology and utopia implies reconfiguring sociology itself. Sociology must affirm holism and must extend this to include « the environment », locating our human and social existence within the « natural » or material world. (p. xv)

Levitas invite à « inclure "l'environnement" » – terme qu'elle place elle-même entre guillemets – dans les études sociologiques, et à situer « notre » existence humaine et sociale « dans » le « monde matériel ou "naturel" » – autre terme qu'elle place entre guillemets. Peut-être utilise-t-elle les guillemets pour signifier son questionnement vis-à-vis des catégories « environnement » et « nature ». Néanmoins, ces catégories demeurent impensées, non questionnées au fil du livre et sont reconduites à divers moments. La sociologie doit « inclure l'environnement », comme si l'environnement était un donné, et un donné séparé de l'humain et du social. Il y aurait d'une part l'environnement et d'autre part les individus (humains et sociaux) qui vivent dedans. La sociologie, dans les mots de Levitas, doit situer « notre » existence humaine et sociale dans le monde naturel ou matériel, comme si l'humain n'était pas aussi naturel et matériel, et comme si le social était exclusivement humain, comme si l'environnement, ou le monde naturel et matériel, n'était pas aussi formé par des relations, des associations, et donc du social.

Levitas écrit plus loin, au quatrième chapitre :

> Both sociology and utopia form part of what Charles Taylor calls the social imaginary, the ways in which ordinary people 'imagine the societies they inhabit and sustain'. The social imaginary encapsulates the 'ways in which [people] imagine their social existence, how they fit together with others, how things go on between themselves and their fellows […] (p. 83)

Sa pensée de l'imaginaire social, inspirée du philosophe Charles Taylor[115], renvoie à la façon dont les personnes imaginent « leur » existence sociale, comment elles s'adaptent les un·e·s aux autres, comment les choses se passent entre elles et leurs compagnons (*fellows*). Le « social » renvoie ici aux relations des humains entre « eux-mêmes ». Le « nous » social est humain. Levitas souhaite « inclure l'environnement » dans la pensée sociologique, et utopique, en reconnaissant notamment la crise écologique, l'épuisement des ressources, les formes diverses d'exploitation, le commerce non équitable et le besoin de réduire la consommation et les émissions de gaz à effet de serre, mais dans le même temps, elle laisse intactes les catégories de la connaissance qui excluent de la participation au social (aux associations) ce qui n'est pas humain. Elle écrit encore:

> Human survival demands that the socially formed matrix of needs, wants and satisfactions is oriented away from material consumption and high carbon emissions. Equity demands that they are oriented away from forms of consumption based on exploitative and unfair trading relations. Human happiness demands that we find ways of engaging with one another that allow less fear, more genuine connection, more love (and, Wells, Fourier and Marcuse would have insisted, better sex). (p. 211)

Encore ici, elle s'intéresse au « bonheur humain », lequel exigerait l'engagement des un·e·s avec les autres (humain·e·s). Levitas invite à penser une utopie holiste, dans une sociologie qui demeure restrictivement humaniste, avec ses binarités impensées. Le noyau de l'utopie pour Levitas, c'est « le désir de devenir autrement, individuellement et collectivement, subjectivement et objectivement[116] », et ce collectif pense avant tout l'engagement des êtres humains (p. xi).

Or, certaines créations à l'étude ont offert la possibilité de repenser non seulement la notion d'utopie, mais aussi celle de social, se rapprochant à cet égard de la sociologie des

[115] Elle s'appuie sur l'ouvrage de Taylor (2007) *A Secular Age.*

[116] Ma traduction de : « The core of utopia is the desire for being otherwise, individually and collectively, subjectively and objectively. » (Levitas, 2013, p. xi)

associations de Bruno Latour (liée à sa théorie de l'acteur réseau et sa pensée des hybrides entre sujets et objets, humains et non humains) et des épistémologies féministes et plus qu'humaines de Donna Haraway et de Maria Puig de la Bellacasa, notamment. C'est le cas du *Cri* dansé par Nacera et Dalila Belaza, et des *Revolutions* dansées par Hanna Sybille Müller et Kelly Keenan. Comme l'avance Bruno Latour (2006, 2007), le mot « social », étymologiquement *socius*, peut renvoyer à une « association » entre éléments :

> Bien que de nombreux spécialistes préfèreraient appeler « social » quelque chose d'homogène, on peut très bien désigner par ce terme des *associations* entre éléments hétérogènes puisque, dans les deux cas, le mot a la même origine : la racine latine *socius*. On peut donc rester fidèles aux intuitions premières des sciences sociales en redéfinissant la sociologie non plus comme la « science du social » – que je noterai social n° 1 –, mais comme le *suivi d'associations* – noté n° 2. En prenant ce sens particulier, l'épithète « social » ne désigne plus une chose parmi d'autres, comme un mouton noir au milieu de moutons blancs, mais un *type de connexion* entre des choses qui ne sont pas elles-mêmes sociales. (2007, p. 13)

D'une part, les éléments ne sont pas apriori sociaux. Ce qui est social, c'est l'assemblage, l'association, la connexion, l'hybridation. D'autre part, l'association n'est pas exclusivement composée d'éléments humains. Les associations se font et se défont avec une hybridité d'acteur·rice·s humain·e·s et autres qu'humain·e·s (animaux, objets, matières, fluides, etc.). Latour s'inspire notamment des écrits de Gabriel Tarde, qu'il conçoit comme un « précurseur pour une théorie sociale alternative », comme une inspiration importante pour la théorie de l'acteur-réseau (p. 25)[117]. Tarde avançait, écrit Latour :

> […] que le social ne constitu[e] pas un domaine particulier de la réalité, mais un principe de connexion ; qu'il n'y [a] aucune raison de séparer le « social » humain d'autres associations, comme les organismes biologiques, voire les atomes […] Par

[117] Voir aussi l'article de Latour (2002), « Gabriel Tarde and the End of the Social », et le livre *Monadologie et sociologie* de Tarde (1999).

> dessus tout, Tarde conçevait le social non pas comme un organisme mais comme un fluide en circulation […] (p. 24)

Ces associations, connexions ou co-actions « fluides », « en circulation », entre une diversité d'acteur·rice·s est notamment ce qu'expérimentent Nacera et Dalila Belaza dans *Le cri*. Pour les deux danseuses, devenir « plus libre » est possible par l'expérience d'un tourner-balancer qui se laisse faire par le flux des « choses agissantes » (D. Belaza, entretien, 17 avril 2020). Parmi ces « choses », il y a la présence humaine de l'autre danseuse, son corps en mouvement, mais il y a aussi la présence en mouvement d'altérités qui ne sont pas humaines : le son, la lumière, la pluie, le vent, l'image du 8. La liberté se trouve dans la relation et « l'ouverture » à ces autres en mouvement, avance Dalila Belaza (D. Belaza, entretien, 17 avril 2020). Dans les mots de Bruno Latour (2007), il y a dans l'expérimentation des deux danseuses une prise en compte de l'action au-delà de celle des sujets humains agissants : « l'action est toujours débordée par des forces nouvelles, mais elle se trouve aussi déplacée ou déléguée à différents types d'acteurs capables de la transporter plus loin à travers d'autres modalités d'action, d'autres types de matières » (p. 102). Penser ce flux d'acteur·rice·s multiples, ce n'est évidemment pas affirmer que les choses agissantes dans la performance s'imposent aux danseuses, déterminent leurs actions ou agissent à leur place. En revanche, et pour le formuler de nouveau avec les mots de Latour, « les choses peuvent autoriser, rendre possible, encourager, mettre à portée, permettre, suggérer, influencer, faire obstacle, interdire, et ainsi de suite » (p. 104).

Dans les mots de Maria Puig de la Bellacasa (2017), qui joint sa pensée à celle de Latour dans *Matters of Care. Speculative Ethics in More Than Human Worlds*, Nacera et Dalila Belaza font entrer dans l'activité de la connaissance les « choses "négligées" » (*neglected « things »*) (p. 18). Elle écrit :

> Research and thinking proliferate on the multiple ways sciences and technologies contribute to disrupt the boundaries between nature and culture, science and

> society, matter and thought. In such a context, knowledge politics seem to belong to an old-fashioned story, a once upon a time where subjects were subjects and objects were objects, and epistemology the obstinate elephant in the room. […] Knowledge is not anymore considered a discrete human affair that filters an objective world out there ; it is embedded in the ongoing remaking of the world. In this world of imploded frontiers, there is no way to think sentimentally about purportedly pre-technoscientific pasts and no way to think epistemologically straight. (p. 27-28)

Pour Puig de la Bellacasa, « nous avons besoin de nouveaux styles de penser, de nouvelles notions pour nommer ce que nous sommes en train de penser, pour guérir de la pulsion maniaque de disséquer la solidarité (la communauté) que nous percevons[118] » (p. 33), et c'est précisément ce genre de modes nouveaux que les expériences chorégraphiques et dansées me semblent pouvoir apporter. C'est ce « nouveau style de penser » (p. 33) que Nacera et Dalila Belaza ouvrent, par leur expérimentation.

Ce n'est pas uniquement ou principalement la « conscience du corps » ou leur « état de présence », pour reprendre des expressions communes en danse, que les danseuses sont appelées à travailler, mais aussi une conscience (au sens d'une attention) à d'autres choses (images ou matières) et une conscience de leur relation avec ces choses. Si l' « état de présence » est pour Céline Roux (2007) une disposition pour la danseuse ou le danseur à « être conscient de sa globalité corporelle, être là, mettre ses sens en éveil, déployer la juste énergie nécessaire » (p. 51), il s'agit pour les danseuses du *Cri* d'être conscientes *aussi* des choses environnantes. Et alors, il s'agit de se laisser agir par elles avec « juste un filet de conscience » (N. Belaza, entretien, 12 juin 2018).

Cette méthode, ce mode d'attention développé avec *Le cri* est générateur de savoirs notamment quant à la notion de liberté. Plus les danseuses relâchent la volonté de diriger le mouvement, me raconte Dalila Belaza, plus elles s'ouvrent à l'action d'autres forces sur leur corps en mouvement, plus elles se sentent devenir libres, et plus elles entrent en communion, en relation avec les « autres ». Être plus libres, c'est expérimenter une

[118] Ma traduction de : « We need new styles of thinking, new notions to name what we are thinking, to heal from the manic drive to dissect the togetherness that we perceive. » (Puig de la Bellacasa, 2017, p. 33)

relation où le « soi », le « Je », n'est pas strictement auto-déterminé – une diversité de choses interviennent –, où la relation n'est pas pensée comme unidirectionnelle – une réciprocité est appréhendée, au sens où ce qui n'est pas humain, et que la pensée moderne rangerait comme « objet » vers lequel le « sujet » dirige sa conscience, se voit aussi conférer une puissance d'affectation – et où la primauté n'est pas accordée à l'action humaine[119]. Pour le formuler dans les mots d'Erin Manning (2016), il serait possible d'affirmer que les danseuses relâchent l'activité de la volonté, de l'intentionnalité et de l'agentivité. À cet égard, Manning propose de penser la notion de volonté dans la force même de l'événement, ou de la relation, et dans les potentialités qu'il ouvre. La liberté peut donc être liée aux forces décisionnelles qui ouvrent l'événement, dans son cours même, à ses pleines potentialités :

> Freedom is here not linked to human volition, nor is it allied to intentionality or agency. Freedom is instead allied to the in-act, to the decisional force of movement-moving, to the agencement that opens the event to the fullness of its potential. (Manning, 2016, p. 23)

L'expérience est ainsi une « écologie de relations », qui n'accorde aucun primat au « Je » humain (p. 167).

L'intervention d'une diversité d'acteur·rice·s et la réciprocité entre humain·e·s et autres qu'humain·e·s, telles qu'expérimentées par Nacera et Dalila Belaza, rappellent aussi les utopies des pratiques écosomatiques formulées par Joanne Clavel et Isabelle Ginot (2015). Penser des « écosomatiques », c'est pour les autrices :

---

[119] Cette question de la liberté dans le non-contrôle est aussi explorée par la danseuse-chorégraphe Audrée Juteau (2016) dans son mémoire-création, réalisé notamment avec son chien Same. Juteau formule le « désir de "perdre" un certain contrôle de soi afin de laisser émerger la création, c'est-à-dire de créer avec un certain abandon de la volonté et dans un état de réceptivité à l'étant afin de trouver une plus grande liberté comme créatrice » (p. 2). Le concept deleuzien d'affect, qui est au centre de sa recherche, est pour elle « directement lié au sentiment de liberté » et aux « moments d'abandon où [elle] ne contrôle plus la danse », pour être plutôt « transportée par elle » (p. 2), pour « connect[er] aux autres, à l'environnement » (p. 3). Il est lié aux moments où elles « n'arrive plus à dissocier une action volontaire […] d'une réponse à l'environnement » (p. 2). Le contrôle et le non-contrôle sont expérimentés et pensés dans une zone de relation paradoxale, plutôt que comme catégories séparées.

> […] appelle[r] les acteurs des Somatiques à réfléchir à ce que pourrait être une utopie écosomatique, ou un cadre théorique écologique inspiré directement des sciences de l'écologie et de ses implications philosophiques suivant les éthiques environnementales contemporaines, à partir de deux autres notions écologiques cruciales : celles de diversité et de réciprocité. » (p. 86).

Pratiquer une écosomatique, ce serait notamment envisager l'« environnement » non pas comme un donné, un contenant ou une toile de fond passive, mais un co-acteur. Et ce qui serait au cœur de la somatique, ce ne serait pas une « conscience de soi », mais plutôt une conscience de ce qui est autre que soi, et qui agit, affecte.

Être « encore plus libre » dans le travail de Nacera et Dalila Belaza, c'est appeler à un décentrement des opérations de la subjectivité humaine par la reconnaissance de l'action d'autres forces. C'est reconnaître que la liberté d'une personne – sa liberté de mouvements mais aussi plus largement sa soustraction à différentes instances de contrôle – peut advenir dans le jeu d'une multiplicité de forces ou rythmes en interaction. Et en cela, il me semble que c'est une pensée mineure, atypique, de la liberté qui est développée par les danseuses. La liberté se trouve dans l'ouverture de l'attention ou dans la « vigilance », pour emprunter le mot de Dalila Belaza (entretien, 17 avril 2020), à ces autres choses, images ou matières « agissantes », dans la relation entre ces choses. Comme le décrit aussi Amanda Baggs, personne autiste militante, dans sa vidéo *In my Language* :

> But my language is not about designing words or even visual symbols for people to interpret. It is about being in a constant conversation with every aspect of my environment. Reacting physically to all parts of my surroundings. In this part of the video the water doesn't symbolize anything. I am just interacting with the water as the water interacts with me. (Baggs, 2007, s. p.)

Être en constante conversation avec le tout-alentour environnant, les *surroundings*, m'a semblé être une façon juste aussi de nommer ce que les danseuses m'ont dit expérimenter. Leurs expériences (celles des danseuses et celle d'Amanda Baggs) ne sont

évidemment pas équivalentes. Aucune expérience n'est d'ailleurs reproductible ou assimilable à une autre. Baggs raconte la façon neuroatypique dont elle interagit quotidiennement avec ses *surroundings*, tandis que Nacera et Dalila Belaza parlent de l'expérience vécue dans le moment spécifique de la danse, et encore plus spécifiquement dans *Le cri*. Néanmoins, elles rendent compte de modes d'expérience, et de pensée, atypiques de la liberté, de formes d'indépendance expérimentées par une « constante conversation », interaction, relation avec des altérités environnantes.

Aussi, même une image – celle d'un 8 en mouvement, ou d'un mouvement suivant le tracé d'un 8, infini – est acteur·rice, a une capacité d'agir dans (ou sur) la danse de Nacera et Dalila Belaza. L'image est peut-être alors cet « hyperespace » médial pensé par Emanuele Coccia (2018), c'est-à-dire un espace qui n'est ni celui de l'objet ni celui du sujet. Pour Coccia, l'image a une existence sensible indépendante du sujet. Le philosophe fait ici un pas de côté pour reconsidérer le primat phénoménologique de l'intentionnalité et de l'« acte » de la perception et de l'imagination, pour ainsi accorder une prévalence à l'image, au sensible[120]. J'avancerais plus encore que si l'image existe indépendamment du sujet, et que son existence n'est ni celle de l'objet, ni celle du sujet, il me semble que la valeur même de ces catégories binaires s'en trouve perturbée. Au grand partage moderne entre nature/société, nature/culture, objet/sujet doit être substitué une pensée de la constante hybridation, et d'autres manières de nommer les « choses » et expériences doivent aussi être trouvées. Haraway emploie par exemple la fusion néologique « natureculture » pour marquer le caractère multiple et chimérique des espèces. Pour Haraway, l'unité ontologique n'est jamais le soi unitaire. Toutes les espèces sont une foule de multiespèces : « we have never been human », écrit Haraway (2008, p. 165) en reprenant la formule de Latour (2006) « Nous n'avons jamais été modernes » (titre de son livre). En d'autres mots, dans l'expérience, il n'y a pas – et n'a jamais eu – de grand

[120] Pour Coccia, « [l]'intentionnel n'est pas le mental : c'est le niveau d'existence de toutes les formes quand elles se tiennent au-delà des objets et en deçà des sujets, ou vice versa. » (p. 89).

partage en catégories. Dans l'expérience, une foule d'altérités sont constamment en relation.

Chez Nacera et Dalila Belaza, le mouvement prend forme dans le cours de leur affectation par des choses agissantes. C'est dans la relation (ou le dialogue ou l'union ou la communion, pour reprendre leurs mots) avec ces choses que la danse se crée. Le soi, le corps, « est toujours agi par quelque chose », il n'est « jamais agissant par lui-même » ; il est donc toujours en situation d' « altérité minimale » (D. Belaza, entretien, 17 avril 2020). La plus petite unité possible, c'est la relation. Ce que Dalila et Nacera Belaza expérimentent dans la danse appelle à les suivre dans une connaissance, en pratique, qui aurait toujours la relation pour milieu – au double sens de cœur et de terrain. C'est un appel que Donna Haraway (2003) lance aussi avec son *Companion Species Manifesto* :

> The relation is the smallest unit of analysis, and the relation is about significant otherness at every scale. That is the ethic, or perhaps better, mode of attention, with which we must approach the long cohabitings of people and dogs. (p. 24)

Dans ce livre, Haraway vise à penser *avec* Cayenne, la chienne avec qui elle partage sa vie, en relation avec elle, dans un *vivre avec*, dans une co-habitation :

> Living with animals, inhabiting their/our stories, trying to tell the truth about relationship, co-habiting an active history : that is the work of companion species, for whom "the relation" is the smallest possible unit of analysis. (p. 20)

Haraway appelle à co-habiter « leur/nos » (*their/our*) histoires, dans un compagnonnage plus qu'humain. En comparaison, Ruth Levitas fait appel à l'imaginaire social pour penser « *notre* existence humaine et sociale » (*our human and social existence*), pour penser comment ça se passe entre les gens (*people*), comment ça se passe entre eux et leurs compagnons humains (*fellows)*.

L'expérimentation de la relation avec des altérités plus qu'humaines est aussi présente dans la création *Revolutions*. Dans le solo de Müller, et dans son duo avec Keenan, la relation aux altérités signifiantes (*significant otherness*) n'est pas une relation avec un être vivant, comme l'expérimente Donna Haraway avec sa chienne, mais avec des images (plus qu'humaines)[121]. Néanmoins, il y est question – chez Nacera et Dalila Belaza aussi d'ailleurs – d'attention à des altérités qui deviennent « compagnes » de la danse. Alors que Nacera et Dalila Belaza entrent en relation avec l'image du 8, la présence de l'autre danseuse, le son, la lumière, la pluie et le vent, Hanna Sybille Müller et Kelly Keenan entrent en relation avec l'image dynamique de différentes matières révolutionnaires (le vent et les glaces de l'Arctique dont le mouvement est tournant, le lichen, un cylindre de carton, le fluide cérébro-spinal, etc.).

Après l'entretien avec Kelly Keenan, j'ai lu *When Species Meet* de Donna Haraway (2008), qui aborde sa relation concrète avec Cayenne, en toucher mutuel. Et ses mots m'ont rappelé ceux de Keenan sur le toucher flottant avec Hanna Sybille Müller et sur sa vision touchante du lichen et d'autres altérités. « (1) Whom and what do I touch when I touch my dog ? and (2) How is "becoming with" a practice of becoming worldly ? », écrit Haraway (2008, p. 3) Dans le *becoming with*, écrit Haraway, les partenaires ne précèdent pas leur relation : « The partners do not precede their relating ; all that is, is the fruit of becoming with : those are the mantras of companion species. » (p. 17) Le *becoming with*, ou le co-devenir, implique d' « être touché-e autant que de toucher activement » dans la relation avec des altérités signifiantes, humaines ou autres qu'humaines (Puig de la Bellacasa, 2012, p. 84).

Il importe de souligner ici qu'Haraway distingue le co-devenir de la notion de « devenir » de Deleuze et Guattari (1980, p. 291), reprochant notamment aux auteurs leur mépris pour le banal, pour les animaux réels, pour « les animaux individués, familiers familiaux,

[121] Voir de nouveau Juteau (2016), pour ses modes de création chorégraphique avec son chien Same.

sentimentaux, les animaux oedipiens, de petite histoire, "mon" chat, "mon" chien », écrivent-ils (p. 294). Elle leur reproche leur philosophie « du sublime, pas du terrestre, pas de la boue[122] » (p. 28). Je m'accorde à la critique d'Haraway, tout en notant que ces derniers pensent aussi par leur concept de devenir la « coexistence » de règnes différents, « l'alliance », les « symbioses » (p. 291), ou encore le « co-fonctionnement » (p. 296). Par ailleurs, il me semble pertinent de relever une proximité du co-devenir avec la notion d'agencement de Deleuze. Avec son concept d'agencement, écrit Anna Tsing (2015), Deleuze vise à « ouvrir le "social" » en pensant des « formes de coordination non intentionnelle », qui n'ont pas à assumer le terme « paralysant » de communauté (p. 60-61). « Qu'est-ce qu'un agencement? », demandent Gilles Deleuze et Claire Parnet dans *Dialogues* (1996, p. 84). La réponse suit : « C'est une multiplicité qui comporte beaucoup de termes hétérogènes, et qui établit des liaisons, des relations entre eux, à travers des âges, des sexes, des règnes – des natures différentes » (p. 84). Aussi l'agencement n'est pas pensé comme une structure statique, mais comme un co-fonctionnement « de plusieurs flux qui emportent les personnes et les choses » (p. 144). Reprenant son concept, Anna Tsing (2015) y adjoint le qualificatif « polyphonique » pour penser une coordination non intentionnelle de différents rythmes humains et autres qu'humains, qui façonnent chacun à leur manière le monde. Dans *Les champignons de la fin du monde. Sur la possibilité de vivre dans les ruines du capitalisme*, elle s'intéresse aux agencements polyphoniques, aux « coordinations interspécifiques » ou aux « accordages multispécifiques, entre les champignons matsutake, leurs cueilleur·se·s, et encore d'autres espèces [123] (p. 234-238). Aussi, en suivant les traces de ces champignons qui poussent

[122] Ma traduction de : « This is a philosophy of the sublime, not the earthly, not the mud […] » (Haraway, 2008, p. 28).

[123] Parce que les champignons matsutake apparaissent dans des forêts ravagées, suivre leur trace, c'est aussi porter une attention aux perturbations humaines, aux pins qui poussent en premier dans ces ruines, et avec lesquels se coordonnent les champignons matsutake, et porter une attention à beaucoup d'autres espèces. Ce sont toutes ces espèces qui, ensemble, refabriquent le milieu. Et une perturbation, même humaine, n'est pas toujours néfaste. Comme elle le découvre au fil de son enquête : « Il faut perturber pour restaurer, mais en prenant soin d'encourager la diversité et un fonctionnement sain des écosystèmes. Il y a des types

dans des ruines, Tsing invite à penser au sein d'un paradigme de la précarité pour appréhender le monde non plus comme une « structure communautaire stable », mais comme une multiplicité d'« agencements fluctuants » (p. 55-56).

Dans *Revolutions*, les agencements polyphoniques ou accordages multispécifiques se créent dans la rencontre entre plusieurs images, mots et mouvements plus qu'humains de révolutions. Et cette rencontre agit selon le mode de la métaphore, me dit Müller. Mais encore ici, la métaphore ne fonctionne pas selon l'analogie du « comme si », de l'identique ; elle est plutôt une connexion d' « hétérogénéités », qui crée quelque chose en plus, et qui donne de l'expansion à la pensée de la révolution, qui agrandit la pensée (*make a thought bigger*). Le fonctionnement de la métaphore dans *Revolutions* me semble ainsi résonner avec celui de la « figure » chez Donna Haraway (2008), qui écrit :

> Figures collect the people through their invitation to inhabit the corporeal story told in their lineaments. Figures are not representations or didactic illustrations, but rather material – semiotic nodes or knots in which diverse bodies and meanings coshape one another. For me, figures have always been where the biological and literary or artistic come together with all of the force of lived reality. My body itself is just such a figure, literally. (2008, p. 4)

Les figures, écrit Haraway, se trouvent dans la rencontre et le co-façonnement entre corps et significations, biologique et artistique ou littéraire, non pas dans la représentation ou l'illustration didactique. Les métaphores ou figures de *Revolutions* adviennent dans la rencontre du mouvement et des mots (et des images qu'ils font advenir), du corps et des significations. Les danseuses travaillent avec un imagier, qui réunit une variété de matières, d'organismes, de textures et de mouvements. Et alors des « figures » surgissent de cette rencontre. Haraway appelle aussi sa « ménagerie queer » ces « autres » qui peuplent ses écrits, avec qui elle a le souci de penser en relation (Dorlin et Rodriguez,

---

d'écosystèmes, affirment des défenseurs, qui ont besoin de l'activité humaine. » (Tsing, 2015, p. 230) Comme l'écrit aussi Tsing, « la précarité se déroule dans une socialité plus qu'humaine » (p. 231).

2012, p. 10). Comme Elsa Dorlin et Eva Rodriguez (2012) l'écrivent en introduction de *Penser* avec *Donna Haraway* :

> Car penser avec Haraway c'est déjà reprendre à notre compte son souci de toujours penser avec les autres, de toujours chercher à être en contact, connecté-e-s – mais aussi confronté-e-s – à ceux et celles avec qui nous cohabitons et co-évoluons ; à s'engager pour des pratiques et des récits responsables qui aillent à la rencontre des autres. Cela implique de se demander comment entrer en relation avec ce/ux/celles avec qui nous habitons le monde, comment partager de nouveaux points de vue qui ouvrent la voie à d'autres façons de voir, de sentir, de parler, de toucher, c'est-à-dire « d'autres manières de vivre ». (p. 10)

Nacera et Dalila Belaza, ainsi que Kelly Keenan et Hanna Sybille Müller, offrent des possibilités d'expérimentation pour « entrer en relation avec ce/ux/celles avec qui nous habitons le monde », « qui ouvrent la voie à d'autres façons de voir, de sentir, de parler, de toucher », de vivre donc, dans un Nous « plus qu'humain ».

Je déposerais ici quelques mots sur l'expression « plus qu'humain·e » (*more than human*). Comme l'avance Maria Puig de la Bellacasa (2017), cette formulation permet d'évoquer « d'un même souffle » les non-humains et autres qu'humains (choses, objets, animaux, êtres vivants, organismes, forces physiques, entités spirituelles, et humains) et leur co-implication. L'autrice écrit en introduction de *Matters of Care* :

> […] this book invites a speculative exploration of the significance of care for thinking and living in more than human worlds. I choose this phrasing among other existing ways of naming posthumanist constituencies because it speaks in one breath of nonhumans and other than humans such as things, objects, other animals, living beings, organisms, physical forces, spiritual entities, and humans. Encompassing this ontological scope is vital as it has become indisputable, if it ever wasn't, that in times binding technosciences with naturecultures, the livelihoods and fates of so many kinds and entities on this planet are unavoidably entangled. (2017, p. 1)

Comme Puig de la Bellacasa le souligne aussi, l'expression *more than human* demeure insatisfaisante, notamment de par sa non-spécificité abstraite, sa tonalité morale – invitant

à « transcender » l'humain par un « plus que » (*more than*) – et l'emploi du terme « humain » comme point de départ à l'expression, même si c'est pour aller au-delà (*beyond*) (p. 2). Néanmoins, l'expression fonctionne suffisamment bien pour opérer un décentrement de l'agentivité humaine. Aussi – et c'est ce qui l'interpelle avec son livre – l'expression *more than human* est employée pour élargir la reconnaissance des vies, ou choses, impliquées dans le soin, pour signaler que le *care* n'est pas qu'une affaire humaine[124].

S'appuyant sur la définition ouverte de Joan Tronto, comme le fait aussi Sandra Laugier (2017), Puig de la Bellacasa pense le *care* comme « tout ce que nous faisons en vue de maintenir, de continuer ou de réparer notre "monde" de telle sorte que nous puissions y vivre aussi bien que possible[125] » (Tronto, 1993/2009, citée dans Laugier, 2015, p. 135 ; Puig de la Bellacasa, 2017, p. 3). Ce monde implique « tout ce que nous cherchons à

[124] Puig de la Bellacasa (2017) part de l'expression constructiviste de Latour *matters of concern* (matières à préoccupation, ou matières d'inquiétude), employée dans son article « Why Has Critique Run out of Steam ? From Matters of Fact to Matters of Concern » (Latour, 2004). Elle rappelle comment cette expression permet de porter attention à la vivacité des « choses » et de désobjectifier les *matters of fact* (questions de fait) scientifiques. Avec cette expression, Latour invite à appréhender, reconnaître la complexité du monde naturoculturel. Cela implique notamment de présenter les agentivités de la recherche non pas simplement comme *matters of fact* mais toujours comme *matters of concern*, et ainsi de reconsidérer les choses comme vivantes, les réanimer dans l'activité de la connaissance. La notion de « concern », de préoccupation, a le mérite de présenter les « choses » de façon troublée, avec inquiétude : « how we present things matters », comme l'écrit Puig de la Bellacasa (2017, p. 35). La notion de préoccupation interpelle aussi la capacité à respecter les autres, humain·e·s ou non, pour la construction d'un monde commun. Or, tout en reconnaissant la nécessité de se préoccuper des choses et d'accorder une importance à comment elles sont présentées, Puig de la Bellacasa souhaite apporter quelque chose en plus avec l'expression *matters of care*, sans pour autant remplacer la formule de Latour. Pour l'autrice, la notion de *care* a une connotation affective et éthique plus forte : « We can think on the difference between affirming "I am concerned" and "I care". » (p. 42). Si la première formulation renvoie à une inquiétude, et la considération pour quelqu'un ou quelque chose, la deuxième affirme un engagement. Elle est portée par les éthiques et politiques féministes qui s'attachent à penser ce que nous pouvons « faire » comme penseur·se·s, sur la façon dont le souci des autres (*caring*) contribue à donner de l'importance au monde. La responsabilité à l'œuvre dans le soin, dans le souci de l'autre, ne signifie pas une prise en charge de l'autre, mais une implication dans la relation.

[125] Cette définition provient d'un article coécrit avec Berenice Fisher en 1990. Voir Tronto et Fisher (1990) en bibliographie.

imbriquer dans un réseau complexe de maintien de la vie[126] » (Puig de la Bellacasa, 2017, p. 3). Ce réseau complexe n'engage donc pas que des humain·e·s, mais aussi des objets, des animaux et d'autres entités. Là où la pensée du *care* de Puig de la Bellacasa est aussi importante pour ma recherche, c'est dans son élan spéculatif. Sa pensée porte sur le travail concret, situé du soin, de l'attention aux autres, ancré dans le présent, tout en questionnant la façon dont le soin peut contribuer à des « mondes aussi bien que possible » (*as well as possible worlds*). Elle encourage ainsi l'imagination de « possibles » à partir du présent, en reconnaissant ce qui est problématique, mais en s'abstenant de définir un modèle normatif qui dicterait comment atteindre l'« aussi bien que possible » pour plutôt perturber les significations établies du « bien ». La question de la critique réapparaît ici. S'il importe d'imaginer d'autres mondes possibles, c'est bien parce que le monde actuel est problématique. Pour Puig de la Bellacasa, à la différence de Latour (2004), l'enjeu n'est donc pas de chasser la critique de la connaissance, mais plutôt de chercher une critique « non corrosive[127] » et « non décisive », « qui ne cherche refuge » dans aucune position invulnérable ou définitive : « […] affirming the speculative in ethics invokes an indecisive critical approach, one that doesn't seek refuge in the stances it takes, aware and appreciative of the vulnerability of any position on the "as well as possible" » (p. 7).

Les danseur·se·s et chorégraphes du *Cri* et de *Revolutions* m'ont aussi appris que par le travail de la danse ou de la chorégraphie, il est possible d'imaginer en vulnérabilité partagée des mondes « aussi bien que possible » en expérimentant « notre monde » comme un « réseau complexe » de relations plus qu'humaines, desquelles prendre soin. Elles ont laissé des altérités plus qu'humaines animer et soigner la recherche, et à cet

[126] Ma traduction de l'anglais : « […] all of which we seek to interweave in a complex, life-sustaining web (Tronto, 1993, citée dans Puig de la Bellacasa, 2017, p. 3).

[127] Puig de la Bellacasa écrit : « In sum to promote care in our world we cannot throw away critical standpoints with the bath of corrosive critique » (p. 49).

égard, de nouveau, elles m'ont semblé troubler le mode de connaissance scientifique dominant, qui implique que la recherche soit tenue, dirigée, orientée par un sujet connaissant, a fortiori la chercheuse ou le chercheur, humain·e. Les modes de recherche que les artistes m'ont fait découvrir trouvent leur impulsion et leur vivacité dans l'expérimentation de relations engagées dans ce réseau où l'individu, et l'humain·e, ne préexistent pas à la relation, ou à ce réseau. Il me semble que le travail de la connaissance aurait à s'immerger dans ce réseau complexe, plutôt que de se poser en amont, ou du dehors, ou du dessus, ou encore de trancher dans la complexité de ces relations pour former des classes et catégories.

Parmi les 30 propositions pour la recherche-création d'Erin Manning, il y a d'ailleurs celles invitant à un décentrement de l'humain :

> 24. La recherche-création n'est aucunement centrée sur l'humain, sur l'artiste comme porteur de nouveaux mondes
> 25. C'est la pratique elle-même qui porte le processus
> 26. L'humain peut faire partie de l'écologie du faire-oeuvre, mais la force de ce qui se meut ne peut jamais complètement se réduire à l'humain
> (2018, s. p.)

Ces propositions, qui s'accordent avec les expériences de Nacera et Dalila Belaza ainsi que de Kelly Keenan et Hanna Sybille Müller, me rappellent aussi la création de Christian Rizzo *100 % polyester, objet dansant no (à définir)*. La danse, dans cette création, n'est pas celle de deux humain·e·s, danseur·se·s, mais de deux robes suspendues, bougées par des ventilateurs au sol. Rizzo montre donc que le travail chorégraphique peut s'exercer avec des objets (robes et ventilateurs), et non uniquement avec des corps humains, que la danse, le mouvement, engage bien plus que l'humain. Il écrit à cet égard : « La danse est partout, y compris dans le son, l'espace. Parce qu'un corps qui se déplace donne aussi la capacité de voir les mouvements qui se créent entre ce corps et l'espace, entre le son et l'espace, entre la lumière et ce corps… » (Rizzo, 2005, cité dans Barreau, 2016, p. 90). Nacera Belaza me dit aussi en entretien :

> Pour moi, ce qu'on voit dans le corps c'est une partie infime du mouvement réel. Le mouvement réel il est immense, il prend l'espace, il prend tous les éléments dans l'espace, il prend le public, etc. Donc je ne suis qu'une partie infime de ce qui se produit. (12 juin 2018)

Ce décentrement de l'humain appelle à une régénération de l'animisme dans l'activité de la connaissance, en ce sens que le « Nous » humain cesse de se penser seul dans un monde « muet » et « appropriable » (Stengers, 2012, s. p.). Des anthropologues comme Philippe Descola (2005) et Eduardo Viveiros de Castro (1998, 2015) ont d'ailleurs bien montré que le grand partage du monde en catégories (nature/culture, vivant/non-vivant, humain/non-humain), que Descola associe au naturalisme de la pensée occidentale et coloniale, n'est qu'un des schèmes possibles d'organisation du monde.

« Réclamer l'animisme » (*Reclaiming animism*), comme le veut Isabelle Stengers, c'est une invitation à décoloniser la pensée, c'est-à-dire à ne pas chercher à démembrer, démystifier ou désenchanter le monde, pour plutôt recouvrer la capacité d'honorer l'expérience, toute expérience qui importe, pour penser en quoi elle nous « anime », comment elle fait de nous les témoins de ce qui n'est pas « Nous » (Stengers, 2012, s.p.)[128]. D'ailleurs, pour Tim Ingold (2007), l'animisme n'est pas un système de « croyances » qui impute de la vie ou de l'esprit à des choses qui seraient « vraiment inertes », tel que le veut une des interprétations occidentales, mais une façon de vivre *dans* le flux du monde en mouvement et de ramener les choses aux mouvements qui leur donnent naissance (p. 31). Ce qui caractérise l'animisme, pour Ingold, c'est une façon d'être « ouvert » à un monde en « continue naissance » (*continuous birth*), toujours en « formation », et non à un monde déjà fait (*ready-made*) (2006, p. 9). Comme l'écrit aussi avec force Maria Puig de la Bellacasa (2017) : « Being in the things we plunge into unsettled gatherings ; rather than observe them from a bridge, we inhabit the realm of

[128] Réclamer l'animisme, c'est aussi pour Stengers reconnaître que l'existence, c'est la participation à des assemblages hétérogènes, des « agencements », et qu'on ne peut penser que « par le milieu », sans séparer les choses de leur milieu – elle emprunte ici les deux idées à Deleuze.

more than human politics » (p. 33). C'est dans ce co-habiter (ou co-devenir) dans des relations en formation, indéterminées, fluctuantes et débordantes, que la connaissance me semble pouvoir s'engager pour éviter un regard à tendance distante et figeante. Les créations étudiées ont offert encore à cet égard des pistes particulièrement fécondes. Il en sera question dans la prochaine et dernière section de ce chapitre.

* *
*

[Cohabiter]

> Je dis habiter, je devrais dire cohabiter, car il n'y a aucune manière d'habiter qui ne soit d'abord et avant tout « cohabiter ». (Despret, 2019, p. 41)

*

[un monde en formation]

> Inhabitants, I contend, make their way through a world-in-formation rather than across its pre-formed surface (Ingold, 2007, p. 32)

*

[en continue réponse au tout-autour]

> Far from being purposeless, the way that I move is an ongoing response to what is around me. Ironically, the way that I move when responding to everything around me is described as « being in a world of my own » (Baggs, 2007, s. p.)

*
* *

7.3 Connaître et cohabiter en plein mouvement, débordé·e par les affectations

Nacera et Dalila Belaza expérimentent une danse immergée dans le son, la lumière, la pluie et le vent, la danse se formant dans le cours de son affectation par le flux de ces matières, dans l'événement en train de se vivre. Hanna Sybille Müller et Kelly Keenan laissent leur tourner être continuellement transformé par de nouvelles images de révolutions, faisant cohabiter une diversité de mouvements de révolutions. Anatoli Vlassov pense avec *NOUS* une rencontre où les personnes du public seront au cœur de la danse tournante, « oeil du cyclone » expérimentant un paysage giratoire toujours changeant, une vue toujours partielle et passagère. La vue de la danse se forme et se reforme continuellement. Aucune vue d'ensemble stabilisée n'est possible dans le milieu de ce cyclone.

Expérimenter, dans ces créations, implique de rester immergé·e, ou submergé·e, dans le trouble de l'expérience qui se forme et se reforme continuellement, de co-habiter dans le fouilli de l'expérience. Nacera Belaza me parle en entretien de l'expérience d'« être prise entre plusieurs courants » (12 juin 2018). Pour la chorégraphe, l'expérience de la vie comme de la danse se fait dans le cours de l'événement, où une multiplicité d'éléments sont en mouvement simultanément. « [Ê]tre prise entre plusieurs courants », c'est penser l'expérience, notamment l'expérience sonore, comme une immersion dans des flux hétérogènes changeants. Pour elle, il serait problématique, en tant qu'artiste, de « découper » cette réalité, alors que « tout fusionne en permanence » (12 juin 2018). Ce n'est donc pas ici à la permanence comme stabilité invariable à laquelle elle renvoie, mais à un mélange de courants qui ont cours « en permanence », sans cesse, continuellement. Elle se rappelle avoir entendu dans un taxi de New York de la musique classique, dehors sur la rue du rap et en sortant du taxi encore d'autres sons. C'est aussi cette immersion qu'elle expérimente de façon puissante avec sa sœur Dalila Belaza au Cloître de la Psalette, dans le son, la lumière, la pluie et le vent.

Elles me semblent alors expérimenter ce que Tim Ingold (2007) nomme un habiter en immersion, dans un flux perpétuellement changeant, et non un habiter « sur » une surface[129]. C'est aussi cet habiter « en cours », en réponse continuelle, que la militante autiste Amanda Baggs, dit expérimenter : « Far from being purposeless, the way that I move is an ongoing response to what is around me. » (Baggs, 2007, s. p.)

L'expérimentation d'un habiter en immersion vient perturber les conceptions occidentales, coloniales, anthropocentristes et normatives de l'habiter, conceptions d'un espace, d'une surface que l'humain viendrait occuper, s'approprier. Heidegger, par exemple, dans sa conférence *Bâtir, habiter, penser* prononcée en 1951, définit l'habiter comme le « trait fondamental de la condition humaine » (1980, p. 174), notre condition d'existence, « la manière dont les mortels sont sur terre » (p. 175), et pour Heidegger « [l]es mortels sont les hommes » (p. 177). Plus récemment, en 2007, Paquot, Lussault et Younès ont repris le concept heideggerien d'habiter dans un ouvrage collectif intitulé *Habiter, le propre de l'humain*, où ils me semblent reconduire la conception anthropocentriste de l'habiter (en en faisant « le propre de l'humain »). Paquot écrit notamment : « Habiter est une exigence de liberté, un devoir d'humanité, un combat incessant avec la barbarie ordinaire » (p. 16). Ce caractère anthropocentriste est un des écueils de ces définitions de l'habiter. Sous ces plumes, l'habiter apparaît ne concerner que l'humain, ou le concerner principalement. L'habiter des animaux, des plantes ou d'autres organismes, ou encore le *co*habiter avec ces vies, ainsi qu'avec des objets et autres choses non humaines, reste impensé.

À cet égard, la perspective écosomatique invite à ouvrir la relation à une diversité d'organismes et de matières qui constituent un « environnement » (plantes, cellules,

[129] Voir aussi Ingold (2015), *The Life of Lines*, ouvrage dans lequel il aborde la vie des lignes en formation, notamment des lignes tourbillonnantes d'un ouragan, des nœuds circulaires des arbres et des cercles tracés par le foin des dunes dans le sable, sous l'action du vent.

animaux humains ou non, sols, murs, textures, etc.) tout en pensant une réciprocité d'interaction, et offre une voie pour transformer la notion d'habiter. Proposer une approche et des pratiques « écosomatiques », c'est, tel que mentionné plus tôt, encourager l'expérimentation et la pensée de l'espace ou de l'environnement non pas comme un contenant ou une toile de fond, passive, mais comme un co-acteur – c'est ce qui est notamment expérimenté par Nacera et Dalila Belaza. L'approche écosomatique invite aussi à considérer que l'humain est lui-même environnement, c'est-à-dire un écosystème dans lequel habite une diversité de micro-organismes et flux autres qu'humains – Hanna Sybille Müller l'expérimente avec la pratique du Body-Mind Centering, portant attention au mouvement des flux dans le corps, ainsi qu'avec les paroles de Merlin Sheldrake sur le corps humain comme parlement des microbes.

Un autre écueil, corollaire du premier, se trouve dans le déterminisme, le substantialisme ou le fixisme de certaines conceptions de l'espace. Concevoir, à l'instar d'Heidegger, l'habiter comme l'« être sur la Terre », donc penser l'espace de l'habiter comme étendue prédéterminée *sur* laquelle est parachuté l'humain, empêche d'en appréhender les « configurations dynamiques » (Stock, 2007, p. 108). C'est cette conception occidentale et coloniale de l'habiter de surface, d'occupation, que met en question Tim Ingold avec sa pensée de l'habiter en immersion, *dans* un médium, un flux météorologique changeant (qui est l'air pour l'humain).

C'est ce co-habiter en immersion dont font l'expérience Dalila et Nacera Belaza. En portant attention à la perception humaine *extramuros*, dans le *weather-world* (le monde météorologique) ou l'*open-world* (au grand air), Ingold questionne le primat accordé à la notion de surface par rapport à celle de médium – surface qui serait à « occuper », sur laquelle seraient posés ou bâtis des objets aux contours définis (Ingold, 2007). Conséquemment, dans cette pensée, la perception frontale de type paysage (*landscape*), soit une perception d'objets et de formes, serait privilégiée à celle du *weather-world*, soit une perception *dans* un médium. Penser l'habiter comme une expérience d'immersion

dans le *weather-world*, c'est penser le médium air, ainsi que sa vibration mécanique (son) et la propagation d'ondes électromagnétiques par elle (lumière), comme des phénomènes atmosphériques qui, comme le temps météorologique, sont continuellement changeants. En expérimentant la perception *outdoor*, dans le *weather-world*, Ingold propose de transformer l'ontologie occidentale pour penser un monde non cristallisé dans des formes figées, un monde de flux en formation ou en mouvement, un monde d'« habitants » en immersion *dans* ce flux, plutôt que d'« occupants » *sur* une surface.

L'air comme flux changeant, ou le vent comme déplacement d'air, est intéressant à penser ici parce qu'il est expérimenté, différemment, dans les créations choisies. J'ai rappelé l'expérience de Dalila et Nacera Belaza dans *Le cri*. Dans *Revolutions*, Kelly Keenan et Hanna Sybille Müller convoquent aussi une variété de mouvements ou flux de révolutions, notamment la rotation du vent de l'Arctique (et la fonte des glaces) ainsi que la rotation et révolution des planètes. Leur création rappelle qu'une diversité de révolutions plus qu'humaines, de flux en mouvement, ont cours simultanément. Et puis si la Terre tourne et que nous sommes habitant·e·s « de la Terre », c'est donc dire que nous sommes toujours en train de tourner. Je rejoins ici Emanuele Coccia (2016) qui rappelle que l'origine et la fixité sont des illusions, tout comme le Soleil qui tourne autour de la Terre en est aussi une[130]. La Terre est un corps céleste qui tourne avec l'atmosphère qui

[130] Dans *La vie des plantes: une métaphysique du mélange*, Coccia part de la perspective des plantes, du point de vue de leurs feuilles, racines et fleurs, pour concevoir le monde comme une atmosphère, un lieu de mélange. Les plantes, explique Coccia, « trouvent de la vie là où aucun autre organisme n'y parvient. Elles transforment tout ce qu'elles touchent en vie, elles font de la matière, de l'air, de la lumière solaire ce qui sera pour le reste des vivants un espace d'habitation, un monde » (Coccia, 2016, p. 20). C'est par la photosynthèse que les plantes ont transformé l'atmosphère en oxygène, en espace habitable, affirme Coccia (2016). En ce sens d'ailleurs, elles contredisent la conception selon laquelle le milieu, l'environnement ou l'espace, préexisterait au vivant, ou au sujet. Pour Coccia, les plantes montreraient que les vivants produisent le milieu dans lequel ils vivent. Ce qu'elles enseignent aussi, et qui m'intéresse surtout ici, c'est une pensée du monde comme atmosphère, souffle, compénétration, mélange, une pensée qui viendrait mettre en doute la séparation entre choses, êtres et monde. C'est d'Anaxagore que vient l'expression « tout est dans tout » *(pan en panti)*, exprimant une pensée du monde comme immersion et mélange. « Pour que l'immersion soit possible, *tout doit être dans tout* », écrit Coccia (2016, p. 89). Et des stoïciens viendrait la pensée (et l'unité) du monde comme atmosphère, développée dans le concept de « mélange total » (Coccia, 2016). Ni une juxtaposition (un rassemblement de corps en masse, où chacun préserve ses limites) ni une fusion (l'union de composantes qui produit un nouvel objet tout en détruisant la qualité de chacune de ces

l'entoure, ce qui ouvre la pensée à une existence atmosphérique. Coccia comme Ingold envisagent ainsi une autre possibilité pour l'habiter : et si nous n'habitions pas (ou pas seulement) *sur* quelque chose (la Terre), mais que nous habitions en immersion *dans* quelque chose (l'air), toujours tournant ?

La course des danseurs de *NOUS*, associée par Vlassov à l'image d'un cyclone autour du public, et à un paysage giratoire, vient aussi questionner l'illusion du paysage stable, de la fixité du monde. Les personnes du public ne sont pas devant un paysage qui laisserait voir une surface (la scène), sur laquelle se poseraient et se déplaceraient personnes et objets. Elles sont *dans* le cyclone. À l'expérience d'un paysage-fenêtre naturalisé, objectivé, homogénéisé, distancié, tel que questionné par Augustin Berque (1990) et Anne Cauquelin (2013a), vient se substituer celle du site. Pour Cauquelin (2013b), le site fait voir ce qu'il y a autour de lui et « déjoue la perspective » :

> La perspective qui réglait les échanges visuels dans l'art pictural – entre spectateur immobile et profondeur illusoire – fait place à une (non-)perspective où le spectateur est actif. C'est lui qui tourne la tête pour percevoir ce qui l'entoure, c'est lui qui choisit son point de vue ou en change. La pluralité des espaces ainsi découpés dans le champ visuel relativise fortement l'homogénéité d'une vision de l'espace géométrique. (p. 148)

Les personnes du public cohabitent dans le cœur d'un mouvement cyclonique, qui trouble la vision perspectiviste.

Penser l'immersion dans le mouvement du monde en formation peut permettre de réanimer la connaissance par un souffle animiste. Ingold relève à ce titre que le terme anglais *animate*, dont est dérivée la notion d'animisme, vient du latin *animare* (donner la

---

composantes), le mélange total est une union « où des corps occupent la place l'un de l'autre, tout en préservant leur qualité et leur individualité » (Coccia, 2016, p. 70). L'atmosphère, le monde, est pour Coccia ce mélange radical « qui fait tout coexister dans un même lieu sans sacrifier formes ni substances » (2016, p. 67).

vie) et *anima* (souffle), termes eux-mêmes dérivés du grec *anemos* (vent) (Ingold, 2007). Et dans la plupart des cosmologies animistes, avance-t-il encore, une très grande importance est accordée au vent. La question n'est pas de trancher à savoir si le vent, ou d'autres éléments, sont « vraiment » ou non des choses vivantes (Ingold, 2006). Il s'agit plutôt, avec l'animisme, de penser le monde comme processus de devenir, comme un *coming-into-being* (p. 10) : « One man from among the Wemindji Cree, native hunters of northern Canada, offered the following meaning to the ethnographer Colin Scott. Life, he said, is "continuous birth" » (Scott, 1989, cité dans Ingold, 2006, p. 11). L'animisme, en ce sens, ne serait pas tant un mode de croyance *sur* le monde, *à propos* du monde, qu'une façon de vivre *dans* le monde en continue naissance.

Un passage de Marcel Mauss, dans son *Essai sur le don*, attire aussi l'attention d'Ingold dans son livre *The Life of Lines* :

> Dans les sociétés, on saisit plus que des idées ou des règles, on saisit des hommes, des groupes et leurs comportements. On les voit se mouvoir comme en mécanique on voit des masses et des systèmes, ou comme dans la mer nous voyons des pieuvres et des anémones (Mauss, 1923-1924, cité dans Ingold, 2015, p. 12).

Ce qu'Ingold retient de cet extrait, c'est la comparaison des humain·e·s aux pieuvres et anémones se mouvant *dans* la mer. Mauss écrit encore : « Nous apercevons des nombres d'hommes, des forces mobiles, et qui flottent dans leur milieu et dans leurs sentiments » (cité dans Ingold, 2015, p. 12). Pour Mauss, les individus, qu'ils soient pieuvres, anémones ou humains, sont des forces en mouvement, immergées *dans* un milieu.

Penser le co-habiter comme des « forces mobiles » « qui flottent dans » un milieu, c'est donc penser un co-habiter immersif et fluctuant. Le duo en toucher flottant (*floatting*), précaire et imprévisible, de Kelly Keenan et Hanna Sybille Müller, évoqué dans le chapitre précédent, en offre une manifestation puissante. Ce qui est flottant, c'est ce qui varie, n'est pas réglé d'avance ou définitivement. Ça erre en ne s'arrêtant en aucun point

définitif. Keenan et Müller dansent dans un co-mouvement en formation. Elles suivent le mouvement (*go with it*) et découvrent ce qui se forme dans le mouvement même de leur relation dansée. Elles découvrent les possibilités au moment où elles adviennent.

Cette imprévisibilité du duo en mouvement me rappelle aussi les mots de Jeanne Favret-Saada (2009), qui propose d'expérimenter la recherche, de participer à son milieu, de s'y immerger, plutôt que de l'observer à distance. Pour Favret-Saada, il s'agit de s'« y hasard[er] » (p. 154), de se laisser être « débordé[·e] par une situation et/ou par ses propres affects » (p. 159). « Flotter », « s'hasarder », « être submergé·e », « débordé·e », « prise entre plusieurs courants » sont des termes ou expressions qui me semblent se connecter à une proposition forte : s'aventurer, se risquer *dans* l'expérience de la recherche, en se laissant être emporté·e ou déplacé·e par les interactions continuelles, par le social en train de se vivre. C'est être pris·e par des affects (et sensations) involontaires, non intentionnels, comme le remarque Favret-Saada, survenant dans le cours de cette aventure incertaine.

C'est ce que le tourner, chez certains danseur·se·s, peut d'ailleurs permettre d'expérimenter : l'emportement dans un *thrill* précaire, dans une exaltation, dans des cris, rires, éclats de joie ou vertiges, dans un périple qui se découvre différemment chaque fois. Ce mode altéré que peut permettre le tourner, un mode du « débordement », du surplus de sensations, de vie, m'a rappelé aussi les mots de Julia Bascom dans son livre *The Obsessive Joy of Autism* :

> Sometimes being autistic means that you get to be incredibly happy. […] It's that the experience is so rich. It's textured, vibrant, and layered. It exudes joy. It is a hug machine for my brain. It makes my heart pump faster and my mouth twitch back into a smile every few minutes. I feel like I'm sparkling. (Bascom, 2011, citée dans Manning, 2016, p. 178)

Cette experience vibrante, éclatante, qui exude de la joie, c'est ce qu'Erin Manning (2016) renvoie au *more-than* des modes perceptuels mineurs, atypiques, qui peuvent

aussi, selon la philosophe, être expérimentés dans certaines pratiques, méditatives ou artistiques par exemple. Certaines pratiques du tourner peuvent engendrer cette expérience du *more-than*, de l'énergie de l'étincelle (*spark*) (Manning, 2016, p. 176).

Je me rappelle d'un jeu que j'aimais beaucoup quand j'étais enfant. C'était un tourner en duo, auquel on jouait dehors sur la pelouse devant la maison (il fallait suffisamment d'espace tout autour). Il s'agissait, pour l'autre partenaire et moi, de tendre les bras devant, de les croiser et de prendre les mains de l'autre, assez fermement pour ne pas que la prise lâche. Puis, les bras tendus, mains dans les mains, on se mettait à tourner le plus vite possible, le plus longtemps possible. Il fallait que les pieds tournent rapidement, comme s'ils couraient, et que l'équilibre résiste à la puissance du tourner. Je me rappelle du tout-alentour, qui se mettait aussi à tourner et se brouiller. Je me rappelle de l'intensité du jeu : l'élan, l'enthousiasme, la vitesse, l'accélération du souffle, les deux corps emportés, les rires, les cris, les « je vais tomber », la peur, le vertige. Je me rappelle de la sensation de puissance à expérimenter un mouvement imprévisible à chaque instant. La force du tourner de l'un emportait celle de l'autre, et prenait de l'expansion. Parfois, l'élan des deux corps devenait si fort que l'équilibre du duo rompait, entraînant sa chute au sol. D'autres fois, la peur amenait le duo à cesser de tourner, pour prévenir la chute. J'y ai rejoué quelques fois pendant l'écriture de ma thèse. J'ai expérimenté les mêmes affectations.

Étudier le tourner, c'était aussi m'ouvrir aux modes d'expérience altérés, intensifiés des artistes, puis tenter de les laisser déborder sur ma recherche. Mon envie, ou espoir, était peut-être de vivifier, d'exalter la recherche en sciences sociales. Pour Tim Ingold d'ailleurs, ré-animer la tradition de pensée occidentale, c'est recouvrer le sens de « l'étonnement » (*astonishment*) (2006, p. 9). L'étonnement ou l'émerveillement est ici à distinguer de la surprise :

> Seeking closure rather than openness, scientists are often surprised by what they find, but never astonished. Scientists are surprised when their predictions turn out to be wrong. The very goal of prediction, however, rests upon the conceit that the world can be held to account. But of course the world goes its own way, regardless. (p. 18)

La surprise, pour Ingold, advient chez la chercheuse ou le chercheur qui a oublié de s'émerveiller de la naissance continue du monde. Être ouvert au monde, c'est être perpétuellement émerveillé·e. L'animisme et la science, ou les sciences, loin d'être irréconciliables, peuvent se lier pour des modes de savoirs ouverts et engagés dans un monde imprédictible et étonnant. Pour reprendre les mots de Merlin Sheldrake cité en ouverture de cette troisième et dernière partie de ma thèse :

> […] I wanted to let these organisms [fungi] lure me out of my well-worn patterns of thought, to imagine the possibilities they face, to let them press against the limits of my understanding, to give myself permission to be amazed – and confused – by their entangled lives. (Sheldrake, 2020, p. 22)

Ce laisser-aller de la connaissance à l'imprédictibilité du monde et à ses relations enchevêtrées entre en résonance avec la pensée processuelle et féministe de l'utopie. Erin McKenna écrit à cet égard :

> Social living is an ongoing process, not a perfected life. No harmony is lasting. Each satisfying moment passes over into a new need for which we must alter our world and/or ourselves to meet. Our interests change ; our ends-in-view change ; we change. (McKenna, 2001, p. 92)

À l'utopie comme imagination d'un futur meilleur ou d'une finalité à atteindre, elle substitue une utopie en processus, imaginée dans une vie sociale toujours en cours, en changement. L'imagination utopique ne consiste pas en la projection d'un futur et l'utopie n'est pas une forme fixe imaginée. L'utopique est une approche en mouvement qui pense ce qui n'est pas encore fixé, le *not-yet-set*, pour emprunter aussi l'expression d'Angelika Bammer (1991). Inspirée par le concept de *not-yet* d'Ernst Bloch (1996),

Bammer écrit :

> My goal is to replace the idea of 'a utopia' as something fixed, a form to be fleshed out, with the idea of 'the utopian' as an approach toward, a movement beyond set limits into the realm of the not-yet-set. (p. 7)

L'utopique est un mouvement qui met en doute les limites, catégories établies, pour penser avec l'indétermination, donc. Aussi, ce que Bammer observe des narrations utopiques féministes des années 1970 qu'elle étudie[131], c'est que la fin du récit n'est pas la fin de l'histoire, ça continue, ça se poursuit, ça se transforme.

Les trois créations à l'étude dans cette thèse ne sont pas des utopies narratives littéraires. Mais avec le mouvement du tourner et le dispositif chorégraphique, les artistes y expérimentent une pensée, une danse, des points de vue ou une attention en mouvement, dans un ici-maintenant en processus. Leur temporalité est celle de l'instant de l'événement *not-yet-set*, où le mouvement « se crée au moment où il se fait », pour citer Nacera Belaza (entretien, 12 juin 2018). Nacera et Dalila Belaza construisent le mouvement dans le cours de la performance en relation avec l'image en mouvement du 8 et les autres éléments agissants, qui varient d'une performance à l'autre. Dalila Belaza me dit que le cours de la danse est rempli d'accidents. Anatoli Vlassov (2019) fait expérimenter au public un paysage en mouvement et laisse la performance varier entre la danse et les hors-jeux des danseurs, « entre ce qui est écrit et ce que la personne vit à un moment présent » (s. p.). Hanna Sybille Müller et Kelly Keenan expérimentent un tourner perpétuellement changeant, « changing all the time », dit Keenan, en laissant les connexions entre mots, mouvements, images de révolutions entrer en collision accidentellement, sans contrôler le sens final de la performance.

La performance *Revolutions* termine avec les mots « staying at the treshold », et celle de

[131] Le corpus de son étude est composé des *Guérillères* de Monique Wittig (1969), de *No Place on Earth* de Christa Wolf (1979/1982) et de *Vivre l'orange* d'Hélène Cixous (1979).

NOUS avec les « Je t'aime » répétés à voix basse par Aleksandar Boskovic, qui suspendent la fin pendant que les lumières s'éteignent : « Je t'aime… Je t'aime… Je t'aime… Je t'aime… Je t'aime… Je t'aime, je t'aime… je t'aime… ». Dans *Le cri*, le mouvement est pensé comme infini et la fin comme étant contenue dans le début. Erin McKenna pense l'utopie et la vie sociale comme un *ongoing process*, Angelika Bammer comme un *not-yet-set* et Jennifer A. Wagner-Lawlor (2013) comme une imagination en transition.

Comme l'écrit Wagner-Lawlor, en reprenant à Donna Haraway le terme *yearning* :

> […] Haraway, following feminist critic bell hooks, offers a word for ever-becoming forms of desire, and for the ever-moving process of utopia in which I am particularly interested : she calls it *yearning*[132]. The urgency of yearning is located within the subject, the body and mind, in the present and future (and even, in the past) (p. 11)

L'approche du *speculative standpoint* de Wagner-Lawlor vise à connecter le réel présent à l'aspiration ou au désir puissant (*yearning*). L'enjeu de l'utopique pour Wagner-Lawlor, qui articule sa pensée à des fictions spéculatives de la fin du 20e siècle et du début du 21e siècle, n'est pas l'atteinte d'un idéal, la réussite d'un projet ultime ou l'accomplissement d'une fin visée selon une vue téléologique, mais un processus toujours mouvant[133].

Inspirés par ces pensées processuelles et féministes de l'utopie, connaître et habiter, ou habiter la connaissance, pourraient être aussi appréhendés comme des co-devenir en

---

[132] Voir Haraway (1997), *Modest_Witness@Second_Millenium.FemaleMan©_Meets_ OncoMouse™ : Feminism and Technoscience* et bell hooks (1990) *Yearning : Race, Gender, and Cultural Politics.*

[133] Wagner-Lawlor renvoie à une douzaine d'autrices de fictions, dont Nawal El Saadawi, « She Has No Place in Paradise », 2006), Shahrnush Parsipur (*Women Without Men : A Novel of Modern Iran*, 1989), Fatima Mernissi (*Women in Moslem Paradise*, 1986), Margaret Atwood (*The Handmaid's Tale*, 1985 ; *Oryx and Crake*, 2003), Octavia Butler (*Parable of the Sower*, 1993), Jeanette Winterson (*Oranges Are Not the Only Fruit*, 1985 ; *The Stone Gods*, 2009).

processus. Si l'étymologie du verbe habiter, du latin *habitare*, signifie « avoir souvent », donc s'approprier, occuper ou posséder à force de répétition, le tourner dans ma recherche m'a fait voir une force de répétition en dépossession, transformation et co-habitation.

ÉPILOGUE

TENIR PAR LE SOIN, LE TOUCHER ET LE SOUFFLE EXALTÉ

Le 5 décembre 2014 à Berlin, j'ai vu *Ah ! Oh ! A contemporary ritual*, pièce chorégraphique qui a donné l'impulsion à ma recherche. La chorégraphe Kat Válastur la concevait comme une *newtopia*, soit la transformation, par la force active des corps, du lieu du théâtre en nouvelle place pour imaginer d'autres modes d'existence. Sa *newtopia* prend l'allure d'un rituel, qu'elle entend comme une tentative de transformation dont le processus peut être perturbant, dans les marges post-apocalyptiques du monde contemporain. Elle y adresse la responsabilité de prendre acte et de répondre des activités destructrices de l'espèce humaine. Elle souhaite imaginer chorégraphiquement de nouvelles façons de faire communauté, de cohabiter, d'entrer en relation, en cercle et encore autrement, sans faire *tabula rasa* du passé. Chacun·e des six protagonistes, danseur·se·s, sera à la fois seul·e dans son aventure, et en recherche de partage. Et le toucher de l'autre, dans cette aventure, sera à la fois un besoin et une menace. Comment apprendre à toucher avec des mains qui ont été destructrices ? Comment apprendre à tenir ensemble, à s'assembler ?

Quatre ans plus tard, en décembre 2018, j'ai participé à la création collective *La Canopée*, une proposition chorégraphique de Catherine Lavoie-Marcus, avec une trentaine d'autres participant·e·s. J'ai vécu cette expérience de création comme un apprentissage du toucher et du soin dans la relation, et comme un engagement responsable et exalté vis-à-vis du collectif. Tandis que Kat Válastur imagine un rituel

fictif, que les protagonistes, danseur·se·s, représenteront au public, Catherine Lavoie-Marcus imagine une performance ou une pratique que des participant·e·s expérimenteront. Peut-être cette pratique est-elle aussi un rituel, parce que s'exerçant en corps, impliquant une grande attention aux gestes mutuellement posés et engageant un processus de transformation (des énergies, des forces, de la matière). Les participant·e·s qui ont répondu à l'appel doivent se présenter à au moins quatre des six rencontres prévues en décembre 2018 et être disponibles aux deux soirs de performance, les 9 et 10 janvier 2019. Ces performances avec public se déroulent dans le cadre de la rétrospective Françoise Sullivan au Musée d'art contemporain (MAC) de Montréal[134].

La Canopée prend forme à travers des gestes réalisés avec des papiers de soie : tenir la feuille de papier, marcher avec la feuille, la lancer et se coucher au sol, sous elle, avant qu'elle ne retombe, la lancer derrière soi, l'échanger avec la feuille d'une autre personne, pousser collectivement tous les papiers de soie au-dessus de nos têtes, en un centre, et soutenir sans relâche cette canopée de feuilles, en repoussant vers le haut celles qui redescendent inévitablement avec la gravité. « Le geste est simple mais exige un engagement total : attention soutenue, maintien de l'effort, mouvement groupé, regard périphérique, souffle commun, acquiescement au dépassement », écrit Catherine Lavoie-Marcus aux futur·e·s participant·e·s (correspondance Facebook, 20 septembre 2018).

J'ai participé auparavant à des ateliers de danse et de création chorégraphique offerts par Lavoie-Marcus, notamment un atelier sur le toucher où des exercices avec papier de soie étaient expérimentés. C'était à l'automne 2014, le même automne où j'ai vu la pièce de Kat Válastur à Berlin. Les ateliers de la chorégraphe rassemblent des personnes de divers milieux, dont plusieurs, sinon une majorité, ne sont pas formées académiquement ou professionnellement en danse. Ces ateliers sont ouverts à toute personne qui désire expérimenter, avec d'autres, des possibles en mouvement, sans compétences techniques

[134] Une rencontre bilan a aussi été organisée après les performances.

particulières. Et parmi ces « autres », des objets peuvent être invités. Le papier de soie l'a été en 2014, et de nouveau en 2018 pour *La Canopée*.

Ensemble, au cours des rencontres de décembre 2018, on tente des gestes proposés par la chorégraphe. Avec les autres, je tiens une feuille de papier de soie entre mes doigts en mode « ni ni », c'est-à-dire de façon à ni presser, ni lâcher le papier, les yeux ni ouverts ni fermés. Avec les autres, j'expérimente l'événement de l'air, ce qu'il fait à la feuille quand je marche avec elle. Avec les autres, je marche et laisse la feuille se presser contre mon corps, avec la force de l'air et l'action du corps en mouvement. Je lance la feuille et tente d'évaluer où elle retombera, en portant attention à son affectation par le mouvement de l'air, pour me positionner et me glisser juste à temps sous elle, pour être couverte par elle. Souvent, je n'y parviens pas. Je m'allonge au sol, et la feuille tombe à côté de mon corps. Ou elle atteint mes pieds, alors que je cherche à la recevoir sur mon torse. Je lance le papier derrière, et laisse une autre personne l'attraper. J'attrape à mon tour des feuilles lancées, flottant dans les airs. La feuille que je tiens entre mes mains au début, passe au fil de la pratique entre les mains de plusieurs autres personnes. Nous ne gardons que temporairement une même feuille.

Je forme avec d'autres un petit cercle pour faire circuler les feuilles au-dessus de nos têtes, en tentant de ne pas les faire tomber. Je positionne le bout de mes doigts, de mes deux mains, sous la feuille, je la lève vers le haut, en tentant d'ajuster la vitesse de la montée et la position de mes mains sous le papier, pour éviter une trop grande perturbation par le déplacement d'air, qui pourrait entraîner la chute du papier au sol. Et je tente de libérer une main pour recevoir la feuille de la personne à ma droite (ou ma gauche), tout en laissant aller la mienne à la personne à gauche (ou à droite). Les papiers tournent, lentement, de manière précaire.

Nous apprenons à poser ces gestes, et d'autres encore, avec grande attention, avec le soin que demande la manipulation, le toucher de ce papier volatile et déchirable. Et aussi avec

attention aux autres, humain·e·s, avec qui l'espace, les papiers et l'air sont partagés. Nous tentons ces gestes comme ils nous viennent, de manière improvisée. Cette partie de la création est appelée par Catherine Lavoie-Marcus « le feuillage imprévisible ».

* *
*

[*La Canopée* – extrait de partition]

> Penser aux relations entre vous / entre votre corps et le papier / toujours savoir où vous êtes dans l'espace et ce que vous faites (choix clairs). » (C. Lavoie-Marcus, partition, 4 janvier 2019)

*
* *

Quelques retours en groupe, en cercle, sont réalisés. Chacun·e écrit ses impressions sur l'expérience de *La Canopée*, puis chaque personne lit à tour de rôle, à haute voix, les mots de la personne à sa droite. La performance étant aussi en dialogue avec la conférence *La danse et l'espoir* de Françoise Sullivan, prononcée le 16 février 1948 et intégrée la même année au manifeste du Refus global (dont Sullivan est signataire), nous lisons ensemble le texte, lors d'une rencontre de décembre. Nous soulignons, colorons ou encerclons (ou pas) les passages qui nous touchent ou qui résonnent avec notre expérience canopante.

* *
*

[*La danse et l'espoir* – résonances]

> La danse académique, celle qu'on nous présente encore, et à retard, offre exclusivement au spectateur un plaisir des yeux par une virtuosité
> *

> Le danseur, astreint aux méthodes désuètes, devient un instrument de mécanique
> *
> Il s'agit de remettre en action la surcharge expressive enclose dans le corps humain, cet instrument merveilleux
> *
> Les énergies, étouffées longtemps, trouvent le soin de se libérer par la suite, avec une fureur accrue.
> *
> Le rythme accompagne la danse jusque dans ses formes les plus simples.
> *
> Un univers est créé, tout un monde respire. Le spectateur assiste à une efflorescence de la vie qui se noue sous ses yeux.
> *
> L'art fleurit uniquement sur les problèmes intéressants de l'époque, toujours dirigés vers l'inconnu. D'où le merveilleux.
> (Sullivan, 2007, 23 décembre, s. p.)

*
* *

Nous expérimentons aussi ce qui a été appelé une « canopée de feu » (figure 8.1). À un moment, après les manipulations variantes du papier, sans signal donné, nous nous agglomérons dans un élan vif pour lancer notre feuille de soie dans les airs, et à partir de ce moment, nous soulevons incessamment les feuilles mélangées les unes aux autres. Nous les repoussons le plus haut dans les airs pour éviter qu'elles ne tombent au sol. Une fois élancé·e·s dans cette canopée collective, l'abandon du groupe n'est pas une possibilité. Chacun·e doit contribuer à maintenir la canopée des feuilles de soie, à la faire flotter au-dessus de nos têtes. Si une personne se retire, c'est pour aller se reposer, et revenir avec une énergie renouvelée.

« Toute pause est un retrait stratégique pour revenir en force » (C. Lavoie-Marcus, partition, 4 janvier 2019).

L'oasis est l'espace dédié pour reprendre des forces. Nous pouvons y aller pour manger, écrire, parler, se masser avec une balle, regarder la canopée, prendre des claves et rythmer la canopée, prendre des photos Polaroïds, et faire encore autres choses.

Des variations viennent aussi transformer la forme de la canopée de feu et maintenir, ou renouveler, l'intensité de l'engagement individuel et collectif : déplacer le centre du mouvement ; introduire une nouvelle couleur (aux papiers de soie mauves, joindre des papiers dorés) ; appeler une couleur de papier à faire relever dans les airs, en laissant l'autre couleur tomber au sol ; réduire ou augmenter la vitesse de la poussée des papiers ; réduire la hauteur de la canopée en petit bouillon ; poursuivre l'action à genoux ou couché·e·s au sol ; crier d'encouragement.



Figure 8.1 *La Canopée* au MAC, le 9 janvier 2019
(Crédit : Mireille Trudelle)

Je fais régulièrement le tour de notre noyau, pour ramasser les feuilles de papier revolées autour, et les réinjecter dans le cœur du mouvement.

Au fil de la canopée de feu, ce que la poussée ou le soulèvement énergique des feuilles de soie produit, c'est leur déchirure progressive, jusqu'à devenir des lambeaux. Et plus les feuilles réduisent en superficie, plus il devient difficile de les attraper, plus il y a de petits morceaux au sol, plus l'énergie déployée est importante pour maintenir haute, étendue et visible la canopée, alors que la force du groupe s'épuise, que les souffles deviennent plus haletants. La canopée est précaire et sa fin, inévitable. Un signal sonore de Michel F. Côté – qui assure les percussions *live* – annonce qu'il reste cinq minutes. Nous quittons peu à peu la canopée. De moins en moins de participant·e·s la maintiennent, de moins en moins de déchirures flottent dans les airs, de plus en plus de morceaux stagnent au sol, jusqu'à ce qu'un tas émietté demeure au centre, preuve de ce qui vient de se passer, preuve des énergies déployées et des souffles échangés.

« Je ne sais pas si c'est une danse mais c'est certainement tout ce que le corps peut donner » (C. Lavoie-Marcus, publication Facebook, 6 janvier 2019).

C'est ce *don* du corps et du geste, un don de soin comme d'exaltation impétueuse, qui est expérimenté en studio, et qui sera partagé avec le public lors des deux performances au MAC. À l'attention portée aux feuilles de papier, à leur toucher, à l'action de l'air sur elles et à l'attention aux autres participant·e·s s'ajoutent alors l'attention aux personnes du public et celle des personnes du public sur nous. Participant·e·s de la performance, y compris les feuilles de soie, nous sommes dispersé·e·s dans la salle d'exposition, parmi les œuvres de Françoise Sullivan, ou encore dans la salle adjacente, où aura lieu la performance, le public entourant la scène. Chacun·e choisit un point où demeurer relativement immobile avant le début de la performance. Corinne Crane, au soutien artistique, circule dans ces deux espaces et pose devant chaque participant·e une feuille de papier de soie, mauve. Chacun·e entame alors, en son point de l'espace, la pratique du « nini » (ni presser ni lâcher le papier, ni fermer les yeux ni les ouvrir). À 19 heures, Michel F. Côté circule et frappe ses claves l'une contre l'autre pour signaler le début de la performance. Les participant·e·s qui ne sont pas déjà dans l'espace de performance

doivent s'y diriger dans une petite marche, lente, en portant attention à la relation entre l'air et le papier de soie.

J'avais choisi les deux soirs d'être près d'une sculpture de Sullivan, dans la pièce adjacente à l'espace de performance, pour retarder, je pense, le moment d'être entourée du regard des spectateur·rice·s. Être regardée en train de manipuler lentement une feuille de papier de soie, c'était pour moi une expérience de vulnérabilité, d'exposition fragile au regard de l'autre. Je me suis rappelée les mots de Jody Hegel rapportés par Marie Claire Forté, à propos du fait de tourner lentement pour laisser voir toutes les « faces » du corps aux spectateur·rice·s :

> […] quand on le pratiquait [un des tourners, dans *Le projet qui tourne*], il y a quelqu'un qui se mettait à l'extérieur puis on regardait les trois le faire. Puis on avait trouvé que Jody était, comme, virtuose de ce truc. T'sais les trois on était comme « Ah Jody, what are you doing, it's so amazing !? » Puis elle nous avait vraiment parlé de se laisser voir... plutôt que de montrer. Puis elle l'avait articulé ce jour-là dans le studio puis je me rappelle, je m'étais mise à... C'était tellement beau comme je te le dis là... Elle était comme « Mais je pense à la vulnérabilité, puis au fait qu'il faut juste se laisser voir... » (entretien, 22 juin 2018)

Il fallait que je me laisse voir, en train de faire ces gestes, comme nous les avions explorés en studio au mois de décembre, entre nous, intimement, sans public. Je me rappelle de mes mains tremblantes, en train de tenter d'échanger ma feuille de papier volatile avec celle d'une autre personne.

L'espace de performance est beaucoup plus restreint que celui du studio. Les personnes du public sont près de nous, nous entourent. Lancer le papier dans les airs pour me coucher sous lui me semble plus risqué dans cet espace. Je délaisse cette possibilité d'action. Nous pouvons aussi « bloquer » et « débloquer » la vision d'un·e spectateur·rice en approchant un papier de soie près de ses yeux, ou interagir encore d'autres façons avec le public. À aucun des deux soirs je ne l'ai fait.

Sans concertation préalable, nous nous élançons dans la canopée de feu. Je me rappelle, le premier soir, d'une impression partagée de longueur, que nous étions plusieurs à ne pas avoir ressenti lors des pratiques en studio. Peut-être était-ce la crainte d'une redondance et d'un ennui pour le public de nous voir pendant un long moment soulever des papiers dans les airs. Peut-être nous étions-nous élancé·e·s plus hâtivement qu'à l'habitude dans la canopée de feu. Je me rappelle de quelques mots échangés à voix basse avec quelques participant·e·s, pendant que nous soulevions avec vigueur les papiers. Il fallait attendre le signal sonore de Michel F. Côté, indiquant qu'il ne reste que cinq minutes à la performance, et il nous semblait que ce signal tardait à arriver. Le deuxième soir, cette impression de longueur a disparu chez plusieurs d'entre nous. J'ai aussi le souvenir d'avoir vécu avec plus d'attention, et moins de nervosité, le moment du feuillage imprévisible. J'ai le souvenir d'avoir pris le temps avec les autres de tenter une multitude de variations dans la canopée de feu.

C'était le deuxième soir et le dernier. Mais cette expérience a continué de m'affecter. J'ai reconvoqué à plusieurs moment son souvenir pendant l'écriture de ma thèse, pour regarder, décrire et redécrire de façon plus encorporée, sensible, les créations choisies. Cette expérience, ainsi que les autres expérimentations tentées dans les ateliers de mouvement de Catherine Lavoie-Marcus, ont travaillé mon regard et ont aussi insufflé l'envie de pratiques sociologiques collectives, créatives/créatrices, situées et ouvertes aux possibles. Le processus de création de *La Canopée* m'a semblé, a posteriori, pouvoir inspirer l'expérimentation d'un « social » ou d'un « Nous » en train de se faire, engageant des associations ou relations plus qu'humaines, engageant une forte attention à l'autre, le sens du toucher et l'énergie vive des élans exaltés (fougueux).

Le processus de création, qui est à la fois un processus de recherche, était guidé par Catherine Lavoie-Marcus, mais une multitude de possibilités et une liberté de choix étaient offertes. Des moments de discussion et des retours, à l'oral et à l'écrit, étaient prévus en groupe. Tout·e participant·e avait une voix/voie. Et les choix de chacun·e

s'expérimentaient dans un engagement mutuel. Dans cette expérience, j'ai aussi ressenti la vulnérabilité en corps, jusque dans le bout de mes doigts touchants et tremblants, tout en me sentant appuyée par la présence attentive des un·e·s et des autres, par nos touchers délicats et médiés (par les fines feuilles de papier), et soulevée par la puissance de notre souffle collectif.

Sur la question du toucher, *La Canopée* m'apparaît aussi rejoindre l'appel de la penseuse féministe Maria Puig de la Bellacasa (2017) pour une éthicopolitique du toucher. Comment placer au cœur des pratiques, notamment celles du savoir, le soin et la réciprocité consentante du toucher ? Les récentes vagues de dénonciation des agressions sexuelles et abus de pouvoir ont rappelé à cet égard la violence d'un toucher non réciproque, non réversible. Comment toucher sans « prise » sur l'autre, ou sur le monde, sans appropriation ou imposition ? Les touchers « nini » ou médiés de *La Canopée* comme les touchers flottants de *Revolutions* me semblent des pistes à explorer.

Aussi, comment toucher l'autre, et être touché·e, sans physiquement toucher ? La pandémie liée au coronavirus (COVID-19), et les mesures de distanciation, de confinement et de non-rassemblement que les gouvernements ont mises en place pour diminuer la propagation du virus, a forcé à cet égard d'autres articulations d'un toucher sans se toucher. L'intervention, non spectaculaire, *fil des jours* initiée par Catherine Lavoie-Marcus autour de l'hôpital Royal Victoria, où se trouvaient des personnes itinérantes atteintes de la COVID-19 et certaines personnes en demande d'asile, en est une proposition. Lavoie-Marcus la décrit comme une tentative de « s'assembler sans se rassembler » – donc de se tenir ensemble sans se regrouper, se concentrer – et de soutenir la vie fragilisée. Elle m'apparaît aussi une manière de se toucher (affectivement) sans se toucher (physiquement). La chorégraphe écrit :

> La partition formule un espoir : dans la distance, ne sommes-nous pas plus proches que nous le croyons, plus que jamais interdépendants ? La pandémie est peut-être

> l'occasion de percevoir avec une plus grande acuité cette manière qu'ont les corps de s'affecter mutuellement et la nécessité de soigner la valeur de la vie qui les anime. (C. Lavoie-Marcus, partition *fil des jours*, 17 juin 2020)

L'affectation mutuelle, l'interdépendance et le soin de la vie me semblent pouvoir offrir des propositions à une éthicopolitique féministe et écologique du toucher[135]. Avec *fil des jours*, qui s'est déroulé les 11 et 18 juin 2020, il s'agit pour les participant·e·s de former un « cordon de soin dans lequel circule une énergie bienveillante », autour de l'hôpital, et de se laisser affecter par le mouvement, le geste, de la personne devant soi (partition, 17 juin 2020). Les participant·e·s sont à grande distance les un·e·s des autres, aussi loin qu'il est possible de l'être tout en demeurant visibles. À la manière du « jeu du téléphone », le geste de la personne en tête de ligne est relayé par celle derrière, et ainsi de suite. La personne en tête se déplace ensuite jusqu'à la queue de la ligne, pour laisser la personne suivante proposer un nouveau geste, qui se transformera au fil de son relai. À la distanciation de deux mètres, au confinement et au non-rassemblement, Lavoie-Marcus offre d'autres possibles : se distancier les un·e·s des autres, dans l'espace public, en s'assurant d'une distance affectante, qui offre une visibilité, une « vision touchante », pour reprendre l'expression de Puig de la Bellacasa (2012, p. 84). S'assembler en ligne, selon un espacement qui sera potentiellement de plus de deux mètres, responsablement, mais en maintenant le soin de toucher et d'être touché·e par l'autre. Elle invite aussi à porter une attention aux personnes invisibilisées et déconsidérées : des personnes itinérantes atteintes de la COVID-19, des personnes en demande d'asile et aussi des

[135] La récente pandémie a bien montré l'interdépendance entre la vie du virus et les vies humaines, entre la destruction de milieux autres qu'humains (ou l'intervention dans ces milieux) et les répercussions sur les milieux humains (notamment l'introduction d'un virus dangereux pour la vie humaine), l'interdépendance entre tous les souffles et touchers humains, contaminateurs, affectants. Le philosophe Emanuele Coccia affirme à cet égard : « Ce n'est qu'en reconnaissant que tous les êtres vivants, quelle que soit leur espèce, vivent une seule et même vie qu'une politique planétaire et écologique peut être fondée. Ce n'est que lorsque nous reconnaissons que la vie qui nous anime et nous traverse est la même que celle qui anime et traverse un pissenlit, un oiseau de paradis, mais aussi les champignons, bactéries ou virus qui ont causé tant de morts que nous pouvons changer notre regard, notre attitude et nos actions envers la planète. » (Coccia, 2020, s. p.)

personnes soignantes. Cette attention me semble ouvrir dans la foulée d'autres questions. À qui portons-nous attention ? Si chacun·e a la responsabilité de faire attention, de porter attention, de prendre soin, de toucher, ou de ne pas toucher, qu'en est-il des responsabilités étatiques, institutionnelles ? À qui les autorités portent-elles attention ? De qui et de quoi prennent-elles soin, et comment ? Qui laissent-elles hors champ, invisibilisées ? Qui délaissent-elles[136] ?

Je n'ai pas participé à cette intervention, étant hors Montréal au moment où elle a eu lieu. Mais à distance, je me suis sentie proche, affectée par cette proposition chorégraphique. Et si j'ai eu envie de terminer l'écriture de cette thèse avec elle ainsi qu'avec *La Canopée*, c'est parce qu'elles me portent à espérer pour la recherche sociologique des rencontres créatrices, à visée non nécessairement ou uniquement spectaculaire, réunissant une variété de participant·e·s, engageant des relations de soin dans une éthique et politique du toucher, impliquant de se laisser affecter en s'ouvrant à ce qui peut advenir, en se laissant déborder par une énergie intensifiée. C'est ce que les pratiques du tourner ont d'ailleurs permis d'expérimenter, de différentes façons, à certain.e.s danseur·se·s.

Or, si la forme circulaire et l'action du tourner ont retenu mon attention en début de recherche et m'ont offert une zone pour l'exercer (mon attention), la ligne, le noyau et d'autres formes, la poussée, la marche, le soulèvement, le passage (ou passation) et d'autres actions, peuvent ouvrir encore d'autres terrains pour la recherche et l'expérimentation du social. Cette thèse a été l'occasion de formuler mon désir utopique, et pragmatique, pour la sociologie et les sciences humaines et sociales dans lesquelles j'ai

[136] Au Québec, la controverse entourant les « anges gardiens » a révélé les injustices vécues par les personnes racisées, invisibilisées ou négligées. Parmi ceux et celles que le premier ministre du Québec François Legault nomme les « anges gardiens » (F. Legault, Twitter, 4 avril 2020), soit les personnes qui aident à « combattre » la pandémie, il y a des demandeur·se·s d'asile continuant de risquer la déportation. Reconnaître le travail des « anges gardiens » pourrait commencer par un meilleur accès à la résidence permanente, une régularisation de leur situation. Ce serait aussi améliorer de façon importante les conditions des personnes soignantes dans les hôpitaux et centres de soin, ainsi que celles des personnes qui y séjournent, dont les personnes âgées, autres personnes invisibilisées.

baigné : expérimenter les associations et relations possibles, pratiquer des utopiques situées et affectées, (re)tourner les modes dominants de penser.

Comme l'a formulé Virginie Despentes dans le cadre du séminaire initié par Paul B. Preciado et le Centre Pompidou, qui était présenté comme une « narration chorale du processus révolutionnaire en cours » (antifasciste, transféministe et antiraciste), auquel le coronavirus participe en rendant visibles les inégalités, contrôles et violences contre les minorités sexuelles, raciales et migrantes :

> L'épiderme n'est pas ma frontière
> tu n'es pas protégé de moi
> je ne suis pas protégée de toi
> ta réalité me traverse même si on ne se regarde pas
> […]
> nous sommes en contact permanent.
> […]
> une révolution dans laquelle on ne met ni rêve ni joie
> alors il ne reste que la destruction, la discipline et la justice.
>
> Et si on dit révolution
> il faudra dire douceur
> […]
> Nous sommes exposés les uns aux autres
> ce qui signifie que tout ce qui est émis nous impacte et réciproquement
> […]
> il faut prendre conscience des liens invisibles
> parce que c'est de ce tissu que sera fait la révolution
> pas de nos culpabilités juxtaposées[137].
> (Despentes, 2020, 16 octobre)

[137] Je remercie Anne Lardeux pour la transcription des paroles de Virginie Despentes.

ANNEXE A

CERTIFICAT ÉTHIQUE ET AVIS DE CONFORMITÉ

UQÀM | Comités d'éthique de la recherche avec des êtres humains

No. de certificat: 2728

Certificat émis le: 19-04-2018

CERTIFICAT D'APPROBATION ÉTHIQUE

Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE 4: sciences humaines) a examiné le projet de recherche suivant et le juge conforme aux pratiques habituelles ainsi qu'aux normes établies par la *Politique No 54 sur l'éthique de la recherche avec des êtres humains* (Janvier 2016) de l'UQAM.

Titre du projet:	Le motif circulaire dans les œuvres de danse contemporaine : significations et imaginaires
Nom de l'étudiant:	Catherine DUCHESNEAU
Programme d'études:	Doctorat en sociologie
Direction de recherche:	Magali UHL

Modalités d'application

Toute modification au protocole de recherche en cours de même que tout événement ou renseignement pouvant affecter l'intégrité de la recherche doivent être communiqués rapidement au comité.

La suspension ou la cessation du protocole, temporaire ou définitive, doit être communiquée au comité dans les meilleurs délais.

Le présent certificat est valide pour une durée d'un an à partir de la date d'émission. Au terme de ce délai, un rapport d'avancement de projet doit être soumis au comité, en guise de rapport final si le projet est réalisé en moins d'un an, et en guise de rapport annuel pour le projet se poursuivant sur plus d'une année. Dans ce dernier cas, le rapport annuel permettra au comité de se prononcer sur le renouvellement du certificat d'approbation éthique.

Thérèse Bouffard
Présidente du CERPE 4 : Faculté des sciences humaines
Professeure, Département de psychologie

UQÀM | Comités d'éthique de la recherche avec des êtres humains

No. de certificat: 2728

Date: 19-10-2020

AVIS FINAL DE CONFORMITÉ

Titre du projet:	Le motif circulaire dans les œuvres de danse contemporaine : significations et imaginaires
Nom de l'étudiant:	Catherine DUCHESNEAU
Programme d'études:	Doctorat en sociologie
Direction de recherche:	Magali UHL

Objet : Fin du projet

Bonjour,

Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE FSH) a bien reçu votre rapport éthique final et vous en remercie. Ce rapport répond de manière satisfaisante aux attentes du comité.

Merci de bien vouloir inclure une copie du présent document et de votre certificat d'approbation éthique en annexe de votre travail de recherche.

Les membres du CERPE FSH vous félicitent pour la réalisation de votre recherche et vous offrent leurs meilleurs vœux pour la suite de vos activités.

Cordialement,

Anne-Marie Parisot

Professeure, Département de linguistique

Présidente du CERPÉ FSH

ANNEXE B

FORMULAIRE DE CONSENTEMENT

FORMULAIRE DE CONSENTEMENT

Participation à une recherche sur le motif circulaire dans les œuvres de danse contemporaine

Titre du projet de recherche

Le motif circulaire dans les œuvres de danse contemporaine : significations et imaginaires

Étudiante, chercheure principale

Catherine Duchesneau, doctorante en sociologie
279, rue Sainte-Catherine Est, Montréal
Local : DC-2200
Téléphone : (514) 686-2588
Courriel : duchesneau.catherine.2@courrier.uqam.ca

Directrice de recherche

Magali Uhl, professeure en sociologie
1255, rue Saint-Denis, Montréal
Bureau : A-5090
Téléphone : (514) 987-3000 poste 1601
Courriel : uhl.magali@uqam.ca

Préambule

Nous vous invitons à participer à ce projet de recherche étudiant, réalisé dans le cadre d'une thèse de doctorat, qui implique de vous rencontrer pendant une période d'environ 60 minutes dans le lieu adéquat de votre choix afin de vous poser des questions relativement à votre œuvre chorégraphique explorant le motif circulaire.

Avant d'accepter de participer à ce projet de recherche, veuillez prendre le temps de lire attentivement les renseignements qui suivent. Ce formulaire de consentement vous explique le but de cette étude, les procédures, les avantages, les risques et inconvénients, de même que les personnes avec qui communiquer au besoin.

Le présent formulaire de consentement peut contenir des mots que vous ne comprenez pas. Nous vous invitons à poser toutes les questions que vous jugerez utiles de sorte que vous consentiez à participer en toute connaissance de cause.

Description du projet, objectifs et diffusion des résultats

Le projet de recherche consiste à étudier des œuvres chorégraphiques contemporaines ayant pour motif principal le mouvement circulaire. Le déroulement du projet de recherche sera en trois

principales étapes : 1) une revue de littérature pour documenter les différentes significations du motif du cercle dans l'histoire de l'art, de la danse, des sociétés et des cultures ; 2) l'observation, la description et l'analyse, à partir des enregistrements vidéo, d'une sélection d'œuvres d'artistes actuels de la danse (du Canada et de l'étranger), ayant exploré de différentes façons le motif circulaire ; 3) des entretiens semi-dirigés avec ces artistes (chorégraphes, et collaborateurs au besoin) seront réalisés. C'est à cette troisième étape que vous êtes invité à participer.
L'objectif du projet est d'analyser l'univers imaginaire et de significations qui émerge de l'exploration du motif circulaire. Nous faisons l'hypothèse que les oeuvres chorégraphiques actuelles peuvent fournir des savoirs socio-anthropologiques quant au rapport à soi, aux autres et au groupe dans la société contemporaine.

Au terme de la recherche, qui se déroulera de juin 2018 à mai 2019, une thèse de doctorat faisant état des résultats sera rédigée, déposée (soutenance envisagée pour septembre 2019) et diffusée à l'UQAM (en ligne via Archipel). Les résultats de la recherche pourraient aussi être publiés dans des revues, des conférences ou sous d'autres formes de diffusion. Si vous participez à l'étude, les résultats de la recherche vous seront communiqués lors du dépôt de la thèse sous forme de résumé, et un lien web vous mènera à la thèse complète en ligne.

Nature et durée de votre participation

Votre participation au projet consistera à accorder un entretien enregistré (audio) d'une durée d'environ une heure.
Cet entretien se divisera en trois principales parties. Des questions vous seront posées : 1) sur les prémisses de l'œuvres (idées et réflexions en amont du processus de création ; 2) sur le processus de création de l'œuvre ; 3) sur l'œuvre finale (présentée en spectacle).
L'entretien se tiendra au lieu de votre choix adéquat (dans un environnement assez calme et confortable afin de favoriser le bon déroulement de l'entretien, d'éviter toute distraction ainsi que l'altération de l'enregistrement sonore).
Aucune photo ne sera prise, et aucun enregistrement vidéo ne sera fait.

Dans le cas des artistes résidant à l'extérieur du Québec, l'entretien se fera via un logiciel permettant de faire des appels téléphoniques ou vidéo par Internet (par exemple, Skype).

Avantages et risques liés à la participation

En participant à cette recherche, vous aurez la chance de vous exprimer sur votre démarche artistique ou d'en approfondir la réflexion, et de vous exprimer sur la danse contemporaine de façon générale. Les résultats de la recherche pourraient également vous permettre de découvrir d'autres œuvres actuelles explorant des sujets similaires aux vôtres, ainsi que de mieux connaître le contexte artistique et social dans lequel elles s'inscrivent. Vous contribuerez plus largement à une meilleure connaissance des œuvres chorégraphiques actuelles, ce qui constituera un avantage également pour l'ensemble de la communauté de la danse contemporaine, et à l'avancement des connaissances en sciences sociales.
En principe, aucun risque (qu'il soit physique, psychologique, social, économique ou de tout autre ordre) n'est lié à la participation à cette recherche. En effet, comme les questions posées visent à amasser des informations sur la création d'une œuvre, de son idéation à sa présentation sur scène, aucune question sensible, suscitant le malaise ou ayant trait à la vie privée ne sera

posée. Néanmoins, si vous en faites la demande, les extraits d'entretien cités dans la thèse pourront vous être envoyés pour approbation (de façon sécurisée par Dropbox ou par courriel chiffré) avant son dépôt final.

Anonymat et confidentialité

Puisque l'objectif de la recherche est d'étudier des œuvres chorégraphiques actuelles qui explorent le motif circulaire, le titre de l'œuvre devra être mentionné, et conséquemment le nom du chorégraphe et de l'ensemble des collaborateurs seront connus. La préservation de l'anonymat ne peut donc s'appliquer pour cette recherche. Aussi nous considérons qu'il serait inapproprié ou irrespectueux de ne pas nommer les personnes ayant contribué à une œuvre d'art.
Par contre, tout renseignement personnel, relatif à votre vie privée, demeurera confidentiel. Et, tel que mentionné précédemment, si vous le souhaitez, les extraits d'entretien cités dans la thèse pourront vous être soumis avant le dépôt final de la thèse.
Tous les documents papier contenant des renseignements personnels (par exemple le formulaire de consentement signé) seront conservés dans un classeur fermé à clé et tous les documents numériques (par exemple les enregistrements sonores des entretiens et leur transcription) seront conservés dans des fichiers sécurisés par un mode de passe fort. Les transcriptions ne seront accessibles qu'au chercheures qui participent au projet de recherche (étudiante-chercheure et directrice de recherche) et ne serviront qu'aux fins de la présente recherche et, s'il y a lieu, aux fins d'un post-doctorat.
Les données (enregistrements sonores et transcriptions) ainsi que les formulaires de consentement seront détruits 5 ans après le dépôt final du travail de recherche. Dans le cas de la réalisation d'un post-doctorat, ils seront détruits 5 ans après le dépôt final du travail postdoctoral.

Participation volontaire et retrait

Votre participation est entièrement libre et volontaire. Vous pouvez refuser de participer à ce projet ou vous retirer en tout temps sans devoir justifier votre décision. Si vous décidez de vous retirer de l'étude, vous n'avez qu'à aviser verbalement Catherine Duchesneau, la chercheure principale du projet ; toutes les données vous concernant seront détruites. Vous êtes également en droit de poser toutes les questions nécessaires, de mettre fin à l'enregistrement et à l'entrevue et de refuser de répondre à certaines questions.
Si vous ne désirez pas participer à la recherche, mais que vous êtes intéressé par ses résultats, vous pouvez laisser votre adresse courriel à la chercheure principale pour qu'elle puisse vous envoyer sa thèse en format électronique.

Compensation

Vous ne recevrez pas de compensation financière pour votre participation à ce projet de recherche

Des questions sur le projet ?

Pour toute question additionnelle sur le projet et sur votre participation, vous pouvez communiquer avec les responsables du projet : Magali Uhl, directrice de recherche (courriel : uhl.magali@uqam.ca ; tél. : 514-987-3000 poste 1601) et Catherine Duchesneau, chercheure responsable du projet (courriel : duchesneau.catherine.2@courrier.uqam.ca ; tél. : 514-686-2588).
Des questions sur vos droits ? Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants de la Faculté des sciences humaines impliquant des êtres humains (CERPÉ 4) a approuvé le projet de

recherche auquel vous allez participer. Pour des informations concernant les responsabilités de l'équipe de recherche au plan de l'éthique de la recherche avec des êtres humains, pour avoir accès à des personnes ressources ou pour formuler une plainte, vous pouvez contacter **Julie Sergent**, à la coordination du CERPÉ 4 par courriel (**sergent.julie@uqam.ca)** ou par téléphone (**514-987-3000, # 3642**).

Votre collaboration est essentielle à la réalisation de notre projet et nous tenons à vous en remercier.

Consentement

Je déclare avoir lu et compris le présent projet, la nature et l'ampleur de ma participation, ainsi que les risques et les inconvénients, s'il y a lieu, auxquels je m'expose, tels que présentés dans le présent formulaire. J'ai eu l'occasion de poser toutes les questions concernant les différents aspects de l'étude et de recevoir des réponses à ma satisfaction.
Je, soussigné(e), accepte volontairement de participer à cette étude. Je peux me retirer en tout temps sans préjudice d'aucune sorte. Je certifie qu'on m'a laissé le temps voulu pour prendre ma décision.
Une copie signée de ce formulaire d'information et de consentement doit m'être remise.

_____
Prénom, Nom

_____
Signature

_____
Date

Engagement de la chercheure

Je, soussignée, certifie :

a) avoir expliqué au signataire les termes du présent formulaire ;
b) avoir répondu aux questions qu'il m'a posées à cet égard ;
c) lui avoir clairement indiqué qu'il reste, à tout moment, libre de mettre un terme à sa participation au projet de recherche décrit ci-dessus ;
d) que je lui remettrai une copie signée et datée du présent formulaire.

Prénom, Nom _____

Signature _____ Date _____

ANNEXE C

CANEVAS D'ENTRETIEN

Le motif circulaire dans les œuvres de danse contemporaine

Date de l'entrevue : _____
Nom de l'enquêteuse : _____
Nom et fonction du (de la) répondant(e) : _____

Introduction

A. Je vous rappelle que la recherche menée porte sur l'exploration du motif circulaire dans les œuvres de danse contemporaine.

B. L'entretien comprendra trois parties : la première portera sur les prémisses de l'œuvre, la deuxième sur le processus de création, et la troisième sur l'œuvre finale (telle que présentée en spectacle).

Il devrait être d'une durée d'environ une heure.

C. Lire avec le participant le formulaire de consentement, l'inviter à poser toute question et signer.
D. Débuter l'enregistrement.

Première partie : Les prémisses de l'œuvre – intentions, thèmes et références

1. Pouvez-vous me parler des prémisses de départ de votre création ?
Pourquoi explorer le cercle, le mouvement circulaire dans la danse contemporaine ? (souvent associé aux formes traditionnelles… quelles significations contemporaines ?)
Questions de relance (si non répondues précédemment):

1.1 Quel est le thème ou quels sont les thèmes (sujets, idées) envisagés à l'amorce de la création ?
1.2 Quelles étaient les intentions avec la création de cette œuvre (propos, proposition) ?
1.3 Quelles sont les références, explicites ou implicites de l'œuvre ? (ex. titre de l'oeuvre) ?
1.4 Le thème, l'intention et les références étaient-ils présents dès le départ ? Sont-ils plutôt apparus au cours du processus de création ?

Deuxième partie : Le processus de création chorégraphique – corps et mouvements

2. Pouvez-vous me parler du processus de création, c'est-à-dire de la manière dont il s'est déroulé et de ce que vous y avez exploré et travaillé ?

Questions de relance (si non répondues précédemment):

2.1 Comment l'intention de départ, le(s) thème(s) et/ou le(s) référence(s) ont-ils été travaillés par le corps et le mouvement ?
2.2 Comment les interactions entre les corps en mouvement ont-elles été travaillées ?
2.3 Quelles méthodes de travail ont été utilisées (par exemple, l'improvisation) ?
2.4 Quelles ont été les étapes de travail ?
2.5 Comment sont intervenus les autres collaborateurs (interprète(s), concepteur sonore, concepteur d'éclairages, concepteur de décor, concepteur de costumes, dramaturge, répétiteur(trice), conseiller(ère) artistique, etc.) ?

PARTIE SUPPRIMÉE. Troisième partie : L'œuvre finale – structure, significations et imaginaires

3. Pouvez-vous me parler de la structure (forme) et de l'univers de sens propre à votre œuvre, telle que présentée en spectacle ?

Questions de relance (si non répondues précédemment):

3.1 Selon vous, quel univers signifiant et imaginaire émerge du motif ou mouvement circulaire ?
3.2 Selon vous, quel univers signifiant et imaginaire émerge de la rencontre entre les corps en mouvement (interprètes) et les divers éléments du dispositif scénique (musique, éclairages, décor, costumes, etc.) ?
3.3 Comment décrireriez-vous le rapport (la rencontre) entre les interprètes et les spectateurs au moment du spectacle ?

Autres commentaires

Avant de terminer, y a-t-il d'autres éléments ou informations que vous aimeriez ajouter ?

Au besoin, y a-t-il un interprète ou autre collaborateur que je pourrais rencontrer pour obtenir des compléments d'information ? Puis-je obtenir ses coordonnées pour lui présenter le projet et éventuellement réaliser un entretien avec lui ?

Conclusion

L'entretien est maintenant terminé. Je vous remercie grandement de votre collaboration.

BIBLIOGRAPHIE

Références citées

Agamben, G. (2002). *Moyens sans fins : Notes sur la politique* (D. Valin, trad.). Paris : Éditions Payot et Rivages.

Agamben, G. (2006). Théorie des dispositifs (M. Rueff, trad.). *Po&sie*, *1*(115), 25-33.

Akrich, M., Callon, M. et Latour, B. (dir.). *Sociologie de la traduction. Textes fondateurs*. Paris : Les presses de l'École des Mines.

Alvarez de Toledo, S. (2013). Glossaire. Dans Collectif, *Cartes et lignes d'erre. Traces du réseau de Fernand Deligny 1969-1979* (p. 9-11). Paris : L'Arachnéen

Anatomy Trains (s. d.) History. Dans *Anatomy Trains*. Récupéré de https://www.anatomytrains.com/about-us/history/

Antidote. (2016). *Dictionnaires* [logiciel version 4.3.1]. Druide informatique.

Auslander, P. (2012). The Performativity of Performance Documentation. Dans A. Jones et A. Heathfield (dir.), *Perform, Repeat, Record* (p. 47-58). Chicago : Intellect.

Aut'Créatifs. (2014). *Raconter l'autisme autrement. Recommandations pour la terminologie de l'autisme dans les médias*. Récupéré de https://autcreatifs.files.wordpress.com/2014/12/raconter-lautisme-autrement-janvier-20155.pdf

Bammer, A. (1991). *Partial Visions. Feminism and Utopianism in the 1970s*. NewYork : Routledge.

Bainbridge Cohen, B. (1993). *Sensing, Feeling, and Action. The Experiential Anatomy of Body-Mind Centering*. Northampton : Contact Editions.

Bainbridge Cohen, (s. d.). An Introduction to Body-Mind Centering. Dans *Body-Mind Centering. An Embodied Approach to Movement, Body an Consciousness*. Récupéré de https://www.bodymindcentering.com/files/an_intro_to_body-mind_centering.pdf

Banes, S. (2002). *Terpsichore en baskets : Post-modern dance* (D. Luccioni, trad.). Pantin : Centre national de la danse/Chiron. 1980.

Bardet, M., Clavel, J. et Ginot, I. (2019). *Écosomatiques. Penser l'écologie depuis le geste*. Montpellier : Éditions Deuxième époque.

Barreau, L. (2016). *Décrire, percevoir et pratiquer la composition chorégraphique. À partir de* Drumming *de Anne Teresa De Keersmaeker* (Mémoire de maîtrise). Université Paris 8 Saint-Denis. Récupéré de http://www.danse.univ-paris8.fr/diplome.php?di_id=2

Barthes, R. (1977). *Fragments d'un discours amoureux*. Paris : Éditions du Seuil.

Barthe, Y., de Blic, D., Heurtin, J.-P., Lagneau, É., Lemieux, C., Linhardt, D., … Trom, D. (2013). Sociologie pragmatique : mode d'emploi. *Politix, 103*, 175-204. doi: 10.3917/pox.103.0173

Becker, H. (1988). *Les mondes de l'art* (J. Bouniort, trad.) Paris : Flammarion. 1982.

Bédard, P. (2011). L'art dit le monde et ses possibles : une expérience de sociologie des oeuvres. Dans S. Girel (dir.), *L'Art, le Politique et la Création. Frictions et Fictions socioanthropologiques. Actes des Rencontres internationales de Sociologie de l'art de Grenoble 2010* (p. 1-9). Paris : L'Harmattan.

Bel, J. (2013). Disabled Theater. *Chimères*, *2*(80), 195-199. doi:10.3917/chime.080.0195

Bel, J. et Wavelet, C. (s. d.). « Véronique Doisneau » – Entretien Jérôme Bel et Christophe Wavelet. *Les Laboratoires d'Aubervilliers*. Récupéré de http://www.leslaboratoires.org/article/veronique-doisneau-entretien-jerome-bel-christophe-wavelet

Bernard, M. (1999). Des utopies à l'utopique ou quelques réflexions désabusées sur l'art du temps. Dans I. Ginot, H. Godard, I. Launay, A. Menicacci et C. Roquet (dir.), *Danse et utopie* (p. 15-25). Paris : Éditions L'Harmattan.

Berque, A. (1990). Le paysage à réinventer. *Débat*, *3*(60), 283-288. doi:10.3917/deba.060.0283

Bloch, E. (1996). *The Utopian Function of Art and Literature* (4e éd.). Cambridge : MIT Press.

Boisseau, R. (2014, 22 janvier). Autistes et spectateurs dans le même bateau. *Le Monde*. Récupéré de https://www.lemonde.fr/culture/article/2014/01/22/autistes-et-spectateurs-dans-le-meme-bateau_4352168_3246.html

Boltanski, L. (2009) *De la critique. Précis de sociologie de l'émancipation*. Paris : Gallimard.

Bourdieu, P. (1992). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil.

Bourgault, S. et Perreault, J. (dir.) (2015). *Le care : éthique féministe actuelle*. Montréal : Les éditions du remue-ménage.

Bourriaud, N. (1998) *Esthétique relationnelle*. Dijon : Les presses du réel.

Bousquet, D. et Heinich, N. (2016, 22 janvier). Faut-il féminiser la langue française ? *L'Humanité*. Récupéré de https://www.humanite.fr/faut-il-feminiser-la-langue-francaise-596557

Bracke, S. et Puig de la Bellacasa, M. (2013). Le féminisme du positionnement. Héritages et perspectives contemporaines. *Cahiers du Genre, 1* (no 54), 45-66. doi: 10.3917/cdge.054.0045

Burrell, G. et Morgan, G. (1982). *Sociological Paradigms and Organizational Analysis*. London : Heineman.

Butler, J. (1990). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York : Routledge.

Butler, J. (2016). Rethinking Vulnerability and Resistance. Dans J. Butler, Z. Gambetti et L. Sabsay (dir.), *Vulnerability in resistance* (p. 12-27). Durham : Duke University Press.

Caeymaex, F., Despret, V. et Pieron, J. (2019). *Habiter le trouble avec Donna Haraway*. Bellevaux : Éditions Dehors.

Callon, M. (1986), Éléments pour une sociologie de la traduction : La domestication des coquilles Saint-Jacques et des marins-pêcheurs dans la baie de Saint-Brieuc. *L'année sociologique, 36*, 169-208.

Callon, M. et Latour, B. (2006). Le grand Léviathan s'apprivoise-t-il ? Dans M. Akrich, M. Callon et B. Latour (dir.), *Sociologie de la traduction. Textes fondateurs* (p. 11-32). Paris : Les presses de l'École des Mines.

Cauquelin, A. (1996). *Petit traité d'art contemporain*. Paris : Seuil.

Cauquelin, A. (2013a). *L'invention du paysage* (4e éd.). Paris : PUF.

Cauquelin, A. (2013b). *Le site et le paysage* (3e éd.). Paris : PUF.

Chapman, O. et Sawchuk, K. (2012). Research-Creation : Intervention, Analysis and « Family Resemblances ». *Canadian Journal of Communication, 37*, 5-26. doi: 10.22230/cjc.2012v37n1a2489

Clavel, J. et Ginot, I. (2015). Pour une écologie des somatiques *? Brazilian Journal on Presence Studies*, *5*(1), 85-100. Récupéré de https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02495655/document

CNRTL – Centre national de ressources textuelles et lexicales. (2012). *Portail lexical*. Récupéré de https://www.cnrtl.fr/portail/

Coccia, E. (2016). *La vie des plantes. Une métaphysique du mélange*. Paris : Rivages.

Coccia, E. (2018). *La vie sensible* (2e éd.). Paris : Payot et Rivages.

Corcuff, P. (2007). *Les nouvelles sociologies. Entre le collectif et l'individuel*. Paris : Armand Colin.

Debaise, D. et Stengers, I. (2015). *Gestes spéculatifs*. Dijon : Les presses du réel.

Debaise, D. et Stengers, I. (2016). L'insistance des possibles. Pour un pragmatisme spéculatif. *Multitudes*, *4*(65), 82-89. doi:10.3917/mult.065.0082

De Keersmaeker, A. T. et Cvejić, B. (2012). *A Choreographer's Score*. Bruxelles : Rosas.

Deleuze, G. (1970). *Spinoza.* Paris : Presses universitaires de France.

Deleuze, G. (2013). *Différence et répétition* [Document numérique]. Paris : PUF.

Deleuze, G. et Bacon, F. (1981). *Francis Bacon: logique de la sensation*. Paris: Éditions de la Différence.

Deleuze, G. et Guattari, F. (1980). *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille Plateaux*. Paris : Les Éditions de Minuit.

Deleuze, G. et Guattari, F. (1991). *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris : Editions de Minuit.

Deleuze, G. et Parnet, C. (1996). *Dialogues*. Paris : Flammarion.

Deligny, F. (2008). *L'arachnéen et autres textes*. Paris : L'Arachnéen.

Deligny, F. (2017). *Œuvres* (2e éd.). Paris : L'Arachnéen.

Descola, P. (2005). *Par-delà nature et culture*. Paris : Gallimard.

Despentes, V. (2020, 16 octobre). *[Sans titre]*. Lecture présentée au séminaire du Centre Pompidou développé avec Paul B. Preciado : Une nouvelle histoire de la sexualité, diffusé en direct. Récupéré de https://www.centrepompidou.fr/cpv/live/Preciado

Despret, V. (2012). En finir avec l'innocence. Dialogue avec Isabelle Stengers et Donna Haraway. Dans E. Dorlin et E. Rodriguez (dir.), *Penser avec Donna Haraway* (p. 23-45). Paris : Presses universitaires de France.

Despret, V. (2019). *Habiter en oiseau*. Paris : Actes Sud.

Despret, V. et Stengers, I. (2011). *Les faiseuses d'histoire*. Paris : Les Empêcheurs de penser en rond/La Découverte.

Dewey, J. (1980). Democracy and Education. Dans J. A. Boydston (dir.), *John Dewey : The Middle Works, Vol. 9 : 1916*. Carbondale : Southern Illinois University Press.

Dewey, J. (1984). The Public and Its Problems. Dans J. A. Boydston (dir.), *John Dewey : The Later Works, Vol. 2 : 1925-1927* (p. 235-372). Carbondale : Southern Illinois University Press.

Dewey, J. (1987). Art as Experience. Dans J. A. Boydston (dir.), *John Dewey : The Later Works, Vol. 10 : 1934*. Carbondale : Southern Illinois University Press.

Dewey, J. (1988). Creative Democracy : The Task Before Us. Dans J. A. Boydston (dir.), *John Dewey : The Later Works, Vol. 14 : 1939-1941* (p. 224-230). Carbondale : Southern Illinois University Press.

Dewey, J. (1989). Challenge to Liberal Thought. Dans J. A. Boydston (dir.), *John Dewey : The Later Works, Vol. 15 : 1942-1948* (p. 261-275). Carbondale : Southern Illinois University Press.

Dingdingdong. (2019). Les Éditions Dingdingdong. Dans *Éditions*. Récupéré de https://dingdingdong.org/editions-dingdingdong/les-editions-dingdingdong-2/

Dolbec, A. et Prud'homme, L. (2009). La recherche-action (5e éd.). Dans B. Gauthier (dir.), *Recherche sociale* (p. 531-569). Québec : Presses de l'Université du Québec.

Dorlin, E. et Rodriguez, E. (2012). Introduction. En compagnie de Donna Haraway. Dans E. Dorlin et E. Rodriguez (dir.), *Penser avec Donna Haraway* (p. 7-22). Paris : Presses universitaires de France.

Duchesneau, C. (2016). Art et sociologie : s'engager par et avec l'œuvre pour comprendre le monde. *Aspects sociologiques, 23*(1), 109-126.

Ellul, J. (1990). *La technique ou l'enjeu du siècle*. Paris : Economica.

Esquenazi, J.-P. (2007). *Sociologie des oeuvres. De la production à l'interprétation*. Paris : Armand Colin.

Evanson, T. (s. d). Sema Space. Dans *Tanya Evanson. Poet, performer, producer*. Récupéré de http://www.mothertonguemedia.com/mtm_semaspace.html

Favret-Saada, J. (1994). Les mots, la mort, les sorts. Paris : Gallimard

Favret-Saada, J. (2009). *Désorceler*. Paris : Éditions de l'Olivier.

Febvre, M. (2007). Faire de son corps un projet lucide et singulier. *Jeu* (125), 58-62. Récupéré de https://id.erudit.org/iderudit/2083ac

Fondation Jean-Pierre Perreault. (2015, octobre). *Journée de réflexion sur le droit d'auteur et le legs artistiques en danse. Le droit d'auteur : espace de liberté ou de contraintes pour la création et l'exploitation de l'œuvre chorégraphique*. Pavillon de danse de l'Université du Québec à Montréal, Montréal, Québec.

Fondation Jean-Pierre Perreault. (2019, octobre). *Journée d'étude. L'auteur·e en danse : pluralité des expériences*. Conseil des arts de Montréal, Montréal, Québec.

Forti, S. (2003). *Oh, Tongue*. Los Angeles : Beyond Baroque Books.

Foucault, M. (1994). *Dits et écrits* (vol. 3). Paris : Gallimard.

Geertz, C. (1998). La description dense. Vers une théorie interprétative de la culture (A. Mary, trad.). *Enquête, 6*, 73-105. doi: 10.4000/enquete.1443

Ginot, I. (2006). *La critique en danse contemporaine : théories et pratiques, pertinences et délires* [Dossier d'habilitation à diriger les recherches non publié]. Université Paris 8.

Giorgi, A. (1997). De la méthode phénoménologique utilisée comme mode de recherche qualitative en sciences humaines : théorie, pratique et évaluation. Dans J. Poupart, J.-P. Deslauriers, L.- H Groulx, A. Laperrière, R. Mayer et A. Pirès, *La recherche qualitative. Enjeux épistémologiques et méthodologiques* (p. 341-364). Montréal : Gaëtan Morin Éditeur.

Gleyse, J. (1997). *L'instrumentalisation du corps : Une archéologie de la rationalisation instrumentale du corps, de l'Âge classique à l'époque hypermoderne*. Paris : L'Harmattan.

Glon, M. et Launay, I. (dir.) (2012). *Histoires de gestes*. Arles : Actes Sud.

Gosselin, P. (2006). La recherche en pratique artistique : spécificité et paramètres pour le développement de méthodologies. Dans P. Gosselin et E. Le Coguiec, *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (p. 21-31). Québec : Presses de l'Université du Québec.

Guisgand, P. (2012). Danse et musique, deux arts en dialogue chez Anne Teresa De Keersmaeker. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, *12*(1-2), 35-41. doi: 10.7202/1012348ar

Guisgand, P. et Plouvier, J.-L. (2007). Corps d'écriture. *Repères, cahier de danse*, *2*(20), 17-21. doi:10.3917/reper.020.0017

Haddad, R. (2017). *Manuel d'écriture inclusive*. Paris : Mots-clés. Récupéré de https://chairehomophobie.uqam.ca/wp-content/uploads/2019/04/Mots-Cl%C3%A9fs-Manueld%C3%A9critureinclusive.pdf

Hanna, T. (1995). What is Somatics ? Dans D. H. Johnson (dir.), *Bones, Breath and Gesture* (p. 139-152). Berkeley : North Atlantic Books.

Haraway, D. (1988). Situated Knowledges : The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, *14*(3), 575-599. doi : 10.2307/3178066

Haraway, D. (1997). *Modest_Witness@Second_Millenium. FemaleMan©_ Meets_OncoMouse™ : Feminism and Technoscience*. New York : Routledge.

Haraway, D. (2003). *The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago : Prickly Paradigm Press.

Haraway, D. (2007). *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences – Fictions – Féminismes*. Paris : Exils Éditeur.

Haraway, D. (2008). *When Species Meet*. Minneapolis : University of Minnesota Press.

Haraway, D. (2016). *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chtulucene*. Durham : Duke University Press.

Haraway, D. (2020). *Vivre avec le trouble* (V. García, trad.). Vaulx-en-Velin : Les éditions des mondes à faire. 2016.

Harding, S. (1986). *The Science Question in Feminism*. Ithaca : Cornell University Press.

Harding, S. (1991). *Whose Science ? Whose Knowledge ? Thinking from Women's Lives*. Ithaca : Cornell University Press.

Hartsock, N. (1987). The Feminist Standpoint. Developing the Ground for a Specifically Feminist Historical Materialism. Dans S. Harding (dir.), *Feminism and Methodology* (p. 157-180). Bloomington : Indiana University Press.

Heidegger, M. (1980). Bâtir, habiter, penser. Dans M. Heidegger, *Essais et conférences* (A. Préau, trad.) (p. 170-193). Paris : Gallimard.

Heinich, N. (1998). *Ce que l'art fait à la sociologie*. Paris : Les Éditions de Minuit.

Heinich, N. (2001). *La sociologie de l'art*. Paris : La Découverte.

Hill Collins, P. (1986). Learning from the Outsider Within : The Sociological Significance of Black Feminist Thought. *Social Problems, 33*(6), S14-S32. doi: 10.2307/800672

Hill Collins, P. (1990*). Black Feminist Thought : Knowledge, Consciousness and the Politics of Empowerment*. Boston : Unwin Hyman.

Hilton, L. (2014). Presence, Rhetoric, Difference : Jérôme Bel and Theater HORA's Disabled Theater. *Critical Acts*, *58*(3), 156-162. Récupéré de https://muse.jhu.edu/article/552250/pdf#info_wrap

Hochmann, J. (s. d). Autisme. Dans *Encyclopaedia Universalis*. Récupéré de http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/autisme/

hooks, b. (1981). *Ain't I a Woman ? Black Women and Feminism*. Boston : South End Press.

hooks, b. (1984). *Feminist Theory from Margin to Center*. Boston : South End Press.

hooks, b. (1990). *Yearning : Race, Gender, and Cultural Politics.* Boston : South End Press.

Huesca, R. (2012). *Danse, art et modernité : au mépris des usages*. Paris : Presses universitaires de France.

Ingold, T. (2006). Rethinking the animate, re-animating thought. *Ethnos, 71*(1), 9-20. doi: 10.1080/00141840600603111

Ingold, T. (2007). Earth, sky, wind, and weather. *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, *13,* 19-38. doi: 10.1111/j.1467-9655.2007.00401.x

Ingold, T. (2015). *The Life of Lines*. London : Routledge.

Jacotot, S. (2012). Tourner. Dans M. Glon et I. Launay (dir.), *Histoires de gestes* (p. 130-144). Arles : Actes Sud.

Jones, A. (1997). « Presence » in abstentia. Experiencing Performance as Documentation. *Art Journal, 56*(4), 11-18. doi: 10.2307/777715

Juteau, A. (2016). *La dynamique relationnelle du contrôle et du non-contrôle dans l'émergence de la création* (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. Récupéré de https://archipel.uqam.ca/8442/

Khalfallah, A. G. (2015, 19 septembre). Nacera Belaza danse son cri. Dans *Le 360*. Récupéré de https://fr.le360.ma/culture/video-nacera-belaza-danse-son-cri-51725

Labbé, S. A. (2019). Différences entre le DSM-4 et le DSM-5. Dans *Spectre de l'autisme.com*. Récupéré de https://spectredelautisme.com/trouble-du-spectre-de-l-autisme-tsa/Manuel-diagnostique-et-statistique-des-troubles-mentaux-dsm/

Laplantine, F. (2005). *Le social et le sensible : introduction à une anthropologie modale*. Paris : Téraèdre.

Laplantine, F. (2009). *Son, images, langage. Anthropologie esthétique et subversion*. Paris : Beauchesne.

Laplantine, F. (2010). *La description ethnographique* [Format Kobo]. Paris : Armand Colin.

Latour, B. (2002). Gabriel Tarde and the End of the Social. Dans P. Joyce (dir.), *The Social in Question. New Bearings in History and the Social Sciences* (p. 117-132). London : Routledge.

Latour, B. (2004). Why Has Critique Run out of Steam ? From Matters of Fact to Matters of Concern. *Critical Inquiry, 30*(2) 225-248. doi: 10.1086/421123

Latour, B. (2006). *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. Paris : La Découverte.

Latour, B. (2007). *Changer de société, refaire de la sociologie*. Paris : La Découverte.

Laugier, S. (2015). *Care*, environnement et éthique globale. *Cahiers du Genre*, *59*(2), 127-152. doi: 10.3917/cdge.059.0127

Lavoie-Marcus, C. (2019). *Épistémologie d'un champ chorégraphique en dilatation : théorie et pratique* (Thèse de doctorat). Université du Québec à Montréal. Récupéré de https://archipel.uqam.ca/12917/

Lemieux, C. (2018). *La sociologie pragmatique*. Paris : La Découverte.

Lepecki, A. (2007). Choreography as apparatus of Capture. *The Drama Review, 51*(2), 119-123.

Levitas, R. (1990). *The Concept of Utopia*. Syracuse : Syracuse University Press.

Levitas, R. (2013). *Utopia as Method. The Imaginary Reconstitution of Society*. Houndmills : Palgrave Macmillan.

Louppe, L. (1997). *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles : Contredanse.

Majastre, J.-O. (1992). *Art et contemporanéité. Premières rencontres internationales de sociologie de l'art de Grenoble*. Paris : L'Harmattan.

Majastre, J-O. et Pessin, A. (dir.) (2001). *Vers une sociologie des oeuvres*. Paris : L'Harmattan.

Manning, E. (2014). Wondering the World Directly – or, How Movement Outruns the Subject. *Body and Society, 20*(3-4), 162-168. doi: 10.1177/1357034X14546357

Manning, E. (2016). *The Minor gesture*. Durham : Duke University Press.

Manning, E. (2018, 11 février). 30 propositions pour la recherche-création. *Acfas Magazine*, dossier recherche-création. Récupéré de https://www.acfas.ca/publications/magazine/2018/02/30-propositions-recherche-creation

Marin, L. (1973). *Utopiques : jeux d'espaces*. Paris : Éditions de Minuit.

Marin, L. (1979). Le maintenant utopique. Dans P. Furter et G. Raulet (dir.), *Stratégies de l'utopie* (p. 246-252). Paris : Galilée.

Marks, L. U. (2002). *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis : University of Minnesota Press.

Mauss, M. (1950). Les techniques du corps. Dans *Sociologie et anthropologie* (p. 365–386). Paris : PUF.

Mauss, M. (1923-1924). Essai sur le don : forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques. *L'Année sociologique, 1*, seconde série, 30-186.

McKenna, E. (2001). *The Task of Utopia. A Pragmatist and Feminist Perspective*. Lanham : Rowman & Littlefield.

Meyor, C. (2007). Le sens et la valeur de l'approche phénoménologique. *Recherches qualitatives, 4*, hors série, 103-118. Récupéré de http://www.recherche-qualitative.qc.ca/documents/files/revue/hors_serie/hors_serie_v4/meyor.pdf

Montaignac, K. (2014). Une anti-méthode ? Pour une analyse esthétique indisciplinée des oeuvres chorégraphiques. *Recherches en danse, 1*, s. p. doi: 10.4000/danse.1017

Montaignac, K. (2016). *(Dé)construire la danse. Essai sur l'expérience esthétique de cinq oeuvres de Jérôme Bel*. (Thèse de doctorat). Université du Québec à Montréal. Récupéré de https://archipel.uqam.ca/8803/

More, T. (2003). L'utopie (V. Stouvenel, trad.). Paris : E.J.L. 1516.

Moulin, R. (1992). *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris : Flammarion.

Myers, T. (2014). *Anatomy Trains* (3e éd.). Edinburgh : Elsevier.

Ogilvie, B. (2008). Vivre entre les lignes (postface). Dans F. Deligny, *L'arachnéen et autres textes* (p. 244-252). Paris : L'Arachnéen.

Ogilvie, B. (2013). Quatrième de couverture. Dans Collectif, *Cartes et lignes d'erre* (4e de couv.). Paris : L'Arachnéen.

Paillé, P. (1994). L'analyse par théorisation ancrée. *Cahiers de recherche sociologique*, (23), 147–181. doi: 10.7202/1002253ar

Paperman, P. (2015). Le care comme connaissance et comme critique. Dans S. Bourgault et J. Perreault (dir.), *Le care : éthique féministe actuelle* (s. p.). Montréal : Les éditions du remue-ménage.

Paperman, P. et Laugier, S. (2011). *Le souci des autres. Éthique et politique du* care (2e éd.). Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.

Paquin, L.-C. et Noury, C. (2018, 14 février). Définir la recherche-création ou cartographier ses pratiques ? *Acfas Magazine*, dossier recherche-création. Récupéré de https://www.acfas.ca/publications/magazine/2018/02/definir-recherche-creation-cartographier-ses-pratiques

Paquot, T., Lussault, M. et Younès, C. (dir.) (2007). *Habiter, le propre de l'humain. Villes, territoires, philosophie*. Paris : La Découverte.

Péquignot, B. (2005). La sociologie de l'art et de la culture en France : un état des lieux. *Sociedade e Estado, 20*(2), 303-335. doi: 10.1590/S0102-69922005000200003.

Péquignot, B. (2007). *La question des oeuvres en sociologie des arts et de la culture*. Paris : L'Harmattan.

Plouffe, M.-J. et Guillemette, F. (2000). La MTE en tant qu'apport au développement de la recherche en arts. Dans J. Luckerhoff et F. Guillemette (dir.), *Méthodologie de la théorisation enracinée : fondements, procédures et usages* (p. 87-114). Québec : Presses de l'Université du Québec.

Pouillaude, F. (2009). *Le désoeuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*. Paris : Vrin.

Presses du réel (Les), s. d., Manifeste de Dingdingdong. Dans *Les presses du réel*. Récupéré de https://www.lespressesdureel.com/ouvrage.php?id=2709

Prokhoris, S. (2016) *Au bon plaisir des « docteurs graves ». À propos de Judith Butler*. Paris : PUF.

Puig de la Bellacasa, M. (2012). Technologies touchantes, visions touchantes. La récuperation de l'expérience sensorielle et la politique de la pensée spéculative (D. Koch, trad.). Dans E. Dorlin et E. Rodriguez (dir.), *Penser avec D. Haraway* (p. 64-88). Paris : Presses universitaires de France.

Puig de la Bellacasa, M. (2013). *Politiques féministes et constructions des savoirs. « Pensez nous devons » !* Paris : L'Harmattan.

Puig de la Bellacasa, M. (2014). *Les savoirs situés de Sandra Harding et Donna Haraway*. Paris : L'Harmattan.

Puig de la Bellacasa, M. (2017). *Matters of Care. Speculative Ethics in More Than Human Worlds*. Minneapolis : University of Minnesota Press.

Rancière, J. (2000). *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris : La Fabrique.

Rancière, J. (2008). *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique.

Reich, S. (dir.) (2002). *Writings on music, 1965-2000*. New York : Oxford University Press.

Richardson, L. et St.Pierre, E. A. (2005). Writing. A method of inquiry. Dans N. K. Denzin et Y. S. Lincoln (dir.), *The Sage handbook of qualitative research* (3e éd.) (p. 959-978). Thousand Oaks : Sage Publications.

Richeux, M. (anim.) et Belaza, N. (invitée). (2018, 20 avril). Nacera Belaza : « Tout le processus de création sert à enlever ce qu'il y a en trop ». Dans France Culture (prod.), *Par les temps qui courent*. Récupéré de https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/nacera-belaza

Ricoeur, P. (1984). L'idéologie et l'utopie : deux expressions de l'imaginaire social. *Les cahiers du christianisme social*, (2), 53-64. doi: 10.3406/chris.1984.940

Ricoeur, P. (1997). *L'idéologie et l'utopie*. Paris : Seuil.

Robinsong, E. (dir.) (2018). *Revolutions* [Livret PDF non publié].

Roux, C. (2007). *Danse(s) performative(s)*. Paris : L'Harmattan.

Sauvagnargues, A. (2013). Ritournelles de temps. *Chimères,* (79), 44-59. Récupéré de https://www.cairn.info/revue-chimeres-2013-1-page-44.htm

Schaeffer, J.-M. (2000). *Adieu à l'esthétique*. Paris : PUF.

Semprini, A. (2010). Répétition, réalité, mondes possibles. *Protée, 38*(2), 77-82. doi: 10.7202/044954ar

Sheets-Johnstone, M. (1981). Thinking in Movement. *Journal of Aesthetics and Art Criticism, 39*(4), 399-407. doi: 10.2307/430239

Sheldrake, M. (2020). *Entangled Life. How Fungi Make Our Worlds, Change Our Minds and Shape Our Futures*. New York : Random House.

Shusterman, R. (1992) *L'Art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire* (C. Noille, trad.) Paris : Éditions de Minuit.

Shusterman, R. (2007) *Conscience du corps. Pour une soma-esthétique*. Paris : Éditions de l'Éclat.

Shusterman, R. (2010). Conscience soma-esthétique, perception proprioceptive et action. *Communications, 1*(86), 15-24. doi: 10.3917/commu.086.0015

Stengers, I. (2012). Reclaiming Animism. *e-flux, 36*. Récupéré de https://www.e-flux.com/journal/36/61245/reclaiming-animism/

Stock, M. (2007). Théorie de l'habiter. Questionnements. Dans T. Paquot, M. Lussault et C. Younès (dir.), *Habiter, le propre de l'humain. Villes, territoires, philosophie* (103-125). Paris : La Découverte.

Sullivan, F. (2007, 23 décembre). La danse et l'espoir. Dans *Françoise Sullivan blog*. Récupéré de http://sulliv.blogspot.com/2007/12/la-danse-et-lespoir.html

Tangente (2020). Polymorphic Microbe Bodies. Dans *Tangente*. Récupéré de https://tangentedanse.ca/evenement/hanna-sybille-muller-erin-robinsong-hugo-dalphond-helene-messier/

Tarde, G. (1999). Monadologie et sociologie. Paris : Les Empêcheurs de penser en rond.

Taylor, C. (2007). *A Secular Age*. Cambridge : Harvard University Press.

Théâtre de la Ville et Musée de la danse. (2012). Brochure de présentation. *Concours Danse élargie*. Récupéré de https://am.ambafrance.org/Appel-a-projets-Concours-Danse-elargie-2012

Theatreonline. (s.d.) Larbi Bestam. Dans *Theatreonline*. Récupéré de https://www.theatreonline.com/Artiste/Larbi-Bestam/70394

Tremblay, P. (2019, 3 mai). La « nasse », cette technique policière devenue routine des manifs mais au cadre légal incertain. *Huffingtonpost*. Récupéré de https://www.huffingtonpost.fr/entry/1er-mai-la-nasse-technique-policiere-omnipresente-en-manifestation-mais-au-cadre-legal-incertain_fr_5ccc28d1e4b0548b7358992f

Tronto, J. (2009). *Un monde vulnérable. Pour une politique du care* (H. Maury, trad.). Paris : La Découverte.

Tronto, J. C. et Fisher, B. (1990). Toward a Feminist Theory of Caring. Dans E. Abel et M. Nelson (dir.), *Circles of Care* (p. 36-54). Albany : Suny Press.

Tsing, A. L. (2015). *Le champignon de la fin du monde. Sur la possibilité de vivre dans les ruines du capitalisme*. Paris : Les Empêcheurs de penser en rond/La Découverte.

Turbulences! (s. d.). Historique. Dans *Turbulences! Association*. Récupéré de https://www.turbulences.eu/Historique_a206.html

Uhl, M. (2004). *Subjectivité et sciences humaines. Essai de métasociologie*. Paris : Beauchesne.

Uhl, M. (2008). Le sujet oublié de la sociologie. Approche phénoménologique de l'intersubjectivité dans la production de connaissance en sciences humaines. *Connexions, 89(*1), 91-106. doi: 10.3917/cnx.089.0091

Uhl, M. (2015) La narration visuelle, une pensée en présence. Propositions pour une introduction alternative des images en sociologie. *Revue des sciences sociales*, (54), 22-30. doi: 10.4000/revss.2257

UNESCO (s. d.). L'Ahellil du Gourara. Dans *Patrimoine culturel immatériel*. Récupéré de https://ich.unesco.org/fr/RL/lahellil-du-gourara-00121

Válastur, K. (2016). Dancing at the margins of newtopia. Dans *Kat Válastur*. Récupéré de http://katvalastur.com/dancing-at-the-margins-of-newtopia/

Valéry, P. (2003). *Philosophie de la danse*. Chicoutimi : Les classiques des sciences sociales. Récupéré de http://classiques.uqac.ca/classiques/Valery_paul/philosophie_de_la_danse/valery_philosophie_danse.pdf

Villemur, F. (2018). *Nacera Belaza : entre deux rives*. Arles : Actes Sud.

Viveiros de Castro, E. (1998). Cosmological deixis and Amerindian perspectivism. *Journal of the Royal Anthropological Institute, 4*(3), 469-488. doi: 10.2307/3034157

Viveiros de Castro, E. (2015). *Relative Native. Essays on Indigenous Conceptual Worlds*. Chicago : Hau Books.

Vlassov, A. (2015a). *Manifeste Tenser*. Paris : Éditions Jannink.

Vlassov, A. (2015b). *Tenser ou comment la danse fait advenir vivant* (Mémoire de maîtrise). Paris I Panthéon-Sorbonne. Récupéré de https://core.ac.uk/download/pdf/52810829.pdf

Vlassov, A. (2018a). La Phonésie. Dans J. De Bellis, M. Fournier et K. Montabord, *Panorama du métier de danseur* (p. 38-40). Pantin : Centre national de la danse. Récupéré de https://docdanse.hypotheses.org/files/2018/05/atelier_2017_juin.pdf

Vlassov, A. (2018b). Phonesia, My Dance (R)Evolution. *Arti dello Spettacolo / Performing Arts, 4*(4), 131-138.

Vlassov, A. (2019). Tenser l'autisme à l'envers du soin. Care comme rencontrer et non inclure. *Plastik,* (06). Récupéré de https://plastik.univparis1.fr/tenser-lautisme-a-lenvers-du-soin-care-comme-rencontrer-et-noninclure/

Wagner-Lawlor, J. A. (2013). *Postmodern Utopias and Feminist Fictions*. New York : Cambridge University Press.

Œuvres du corpus élargi (voir liste no 2)

Belaza, N. (chorégraphe) et Vernhes, B. (réalisatrice) (2016, 11 juin). *Le cri* [Film du spectacle de danse]. Tours, Cloître de la Psalette. 2008. Récupéré de https://vimeo.com/232528118

Forté, M. C. (chorégraphe). (2015, 30-31 janvier). *Le projet qui tourne* [Diptyque vidéo du spectacle non publié]. Montréal, Tangente/Monument-National

Lachambre, B. (chorégraphe). (2017, 10 février). *Reel to real* [Événement en studio]. Montréal, Espace 215.

Linehan, D. (chorégraphe). (2013, 2 mars). *Not about everything* [Vidéo du spectacle de danse]. Paris, Centre Pompidou/Espace 315. 2007. Récupéré de https://www.dailymotion.com/video/xy0346

Müller, H. S. (chorégraphe). (2007). *142 Umdrehungen/142 Turns* [Vidéo du spectacle de danse non publiée]. Berlin, Tanztage/Sophiensaele.

Müller, H. S. (chorégraphe). (2018, 23 février). *Revolutions* [Spectacle de danse]. Montréal, Tangente/Espace Dena Davida.

Ouramdane, R. (chorégraphe). (2014, 9 décembre). *Tordre* [Film du spectacle de danse, réalisé par Stéphane Lombard]. Marseille, Théâtre du Merlan.

Sciarroni, A. (chorégraphe). (2013). *Untitled_I will be there when you die* [Page web de la création chorégraphique]. Récupéré de https://www.alessandrosciarroni.it/work/untitled/

Sciarroni, A. (chorégraphe). (2014-2017). *Turning Project* [Page web de la création chorégraphique]. Récupéré de https://www.alessandrosciarroni.it/work/turning-project/

Sciarroni, A. (chorégraphe). (2017, 22 février). *Folk-s_will you still love me tomorrow ?* [Spectacle de danse]. Montréal, Usine C. 2012.

Vlassov, A. (chorégraphe). (2014). *NOUS* [Vidéo du spectacle de danse non publié]. Paris, Chapiteau Turbulent.

Vlassov, A. (chorégraphe). (2017). *Organes de l'amour* [Vidéo du spectacle de danse en création]. Paris, Point Éphémère. Récupéré de https://vimeo.com/204848313

Autres œuvres citées

Atwood, M. (1985). *The Handmaid's Tale*. New York : Random House.

Atwood, M. (2003). *Oryx and Crake*. New York : Nan A. Talese/Doubleday.

Baggs, A. (2007, 14 janvier). *In My Language* [Vidéo en ligne]. Récupéré de https://www.youtube.com/watch?v=JnylM1hI2jc&feature=emb_logo&ab_channel=silentmiaow

Bausch, P. (chorégraphe). (2017, 29 septembre). *Le sacre du printemps* [Spectacle de danse]. Ottawa, Centre national des arts. 1975.

Bel, J. (chorégraphe). (2012, 10 mai). *Disabled Theater* [Spectacle de danse]. Bruxelles, Les Halles de Schaerbeek.

Butler, O. (2000). *Parable of the Sower*. New York : Grand Central Publishing. 1993.

Cixous, H. (1979). *Vivre l'orange*. Paris : Éditions des Femmes.

De Keersmaeker, A. T. (chorégraphe) et De Mey, T. (réalisateur) (2002). *Fase : Four Movements to the Music of Steve Reich* [Film du spectacle de danse]. Bruxelles : Avila et Sophimages. 1982.

De Mey, M. A. et Grosjean, G. (chorégraphes). (2004). *12 easy waltzes* [Vidéo de la danse]. Récupéré de https://vimeo.com/14768904

El Saadawi, N. (2006). She Has No Place in Paradise. Dans D. Johnson-Davis (dir.), *The Anchor Book of Modern Arabic Fiction* (p. 364-371). New York : Anchor Books.

Forti, S. (chorégraphe). (1976). *Planet* [Photos de la performance]. Reggio Emilia : Pari e dispari. Récupéré de https://fineartmultiple.com/simone-forti-planet/

Fuller, L. (chorégraphe). (1897). *Serpentine Dance* [Vidéo de la danse, filmée par Les Frères lumières]. 1892. Récupéré de http://www.openculture.com/2019/11/watch-the-serpentine-dance-created-by-the-pioneering-dancer-loie-fuller-performed-in-an-1897-film-by-the-lumiere-brothers.html

Gaudet, C. (chorégraphe). (2018, 26 septembre). *L'affadissement du merveilleux* [Spectacle de danse]. Montréal, Agora de la danse.

Halprin, A. (chorégraphe). (s. d.). *Planetary Dance* [Vidéo documentaire de la danse]. 1981. Récupéré de https://planetarydance.org/

Hay, D. (1975). *Moving Through the Universe in Bare Feet : ten circle dances for everybody* [Livre-partition]. Chicago : Swallow Press.

Humphrey, D. (chorégraphe). (1924). *Hoop* [Photo de la danse]. New York : The New York Public Library. Récupéré de https://digitalcollections.nypl.org/items/8d2c5767-51f0-f6f5-e040-e00a18063932

Humphrey, D. (chorégraphe). (1984). *Two ecstatic themes* [Vidéo de spectacle, dansé par Z. Wolofsky]. 1931. Récupéré de https://www.youtube.com/watch?v=uov-Dc2sYzE&ab_channel=ZellaWolofsky

Huynh, E. (chorégraphe). (2010, 3 mars). *Cribles / Live* [Vidéo du spectacle de danse]. Angers, Théâtre Le Quai. 2009. Récupéré de https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/cribleslive?s

Juteau, A. (chorégraphe) (2015, janvier). *Sam affecte*. Montréal, studio piscine-théâtre de l'UQAM.

Kempinas, Ž. (2013, 20 juin). *Double O* [Installation]. Paris, Grand Palais de Paris. 2008.

Kjartansson, R. (2016). *The Visitors* [Installation vidéographique]. Montréal, Musée d'art contemporain. 2012.

Lavoie-Marcus, C. (chorégraphe). (2019, 9-10 janvier). *La Canopée* [Spectacle de danse]. Montréal, Musée d'art contemporain.

Lavoie-Marcus, C. (2020). *fil des jours* [Partition de danse, non publiée].

Le Guin, U. K. (1985). *Always Coming Home*. New York : Harper and Row.

Mayer, S. (chorégraphe). (2019, 10 avril). *Sons of Sissy* [Spectacle de danse]. Montréal, Usine C. 2015.

Mendes, S. (réalisateur) (1999). *American Beauty* [DVD]. Glendale : DreamWorks SKG.

Mernissi, F. (1986). *Women in Moslem Paradise*. New Delhi : Kali for Women.

Miller, S. G. (1979). *The Wanderground* : Stories of the Hill Women. Boston : Alyson Publications.

Müller, H. S. et Robinsong, E. (chorégraphes) (2020). *Polymorphic Microbe Bodies* [Spectacle de danse reporté, COVID]. Montréal, Tangente.

Parsipur, S. (2004). *Women Without Men : A Novel of Modern Iran* (K. Talatoff et J. Sharlet, trad.). New York : The Feminist Press. 1989.

Rizzo, C. (chorégraphe). (2014, 31 mai). *D'après une histoire vraie* [Spectacle de danse]. Montréal, Place des Arts. 2013.

Rizzo, M. (chorégraphe). 2018, 31 octobre). *Higher* [Spectacle de danse]. Montréal, Usine C. 2015.

Schad, I. et Ferré, N. (chorégraphes). (2017). *Turning solo* [Vidéo de la danse]. Récupéré de https://vimeo.com/230439787

Stamos, G. (chorégraphe). (2017). *Recurrent measures* [Vidéo de la danse]. Récupéré de https://www.youtube.com/watch?v=sU_Oki8VxMk&ab_channel=Agoradanse

Válastur, K. (chorégraphe). (2008). *Lang* [Page web de la création chorégraphique]. Récupéré de http://katvalastur.com/project/lang/

Válastur, K. (chorégraphe). (2014, 6 décembre). *Ah ! Oh ! A contemporary ritual* [Spectacle de danse]. Berlin, Hebbel Am Ufer – HAU.

Vlassov, A. (2012). *OASIS* [Vidéo de la danse]. Récupéré de https://vimeo.com/43173446

Victor, R. et Deligny, F. (réalisateurs). (1975). *Ce gamin là* [DVD]. Paris : Les films du Carrosse.

Wigman, M. (chorégraphe). (1926). *Tourbillon de la monotonie* [Texte sur cette danse]. Récupéré de http://www.artsalive.ca/fr/dan/meet/bios/artistDetail.asp?artistID=186

Winterson, J. (1985). *Oranges Are Not the Only Fruit*. New York : Grove Press.

Winterson, J. (2009). *The Stone Gods*. New York : Mariner Books.

Wittig, M. (1969). *Les Guérillères*. Paris : Éditions de Minuit.

Wolf, C. (1982). *No Place on Earth* (J. Van Heurck, trad.). New York : Farrar. 1979.

Wurtzel, D. (2011). *Pas de deux* [Vidéo de la danse]. Récupéré de https://www.youtube.com/watch?v=jP3fYcCtPRQ&ab_channel=DanielWurtzel

Ye, T. (chorégraphe). (2018, 25 mai). *6* [Spectacle de danse]. Montréal, FTA/Place des Arts. 2014