

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'EXPÉRIENCE D'UNE DANSEUSE IMPROVISATRICE : LE MOMENT DE BASCULE ENTRE LES
HABITUDES IMPROVISATIONNELLES ET L'INVENTION DANS PLAYLIST/A

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUE DES ARTS

PAR

ESTER FRANÇA MONTEIRO DE BARROS

LE 6 NOVEMBRE 2024

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.12-2023). 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 le Collectif Movasse pour son audace entrepreneuriale en danse au Brésil poussant chacun·e jusqu'à sa limite et de se nourrir de cette aventure qu'est la création artistique en Amérique du Sud. Avec vous, j'ai appris que nos différences sont plus petites que nos objectifs communs, mais que ces derniers peuvent changer avec le temps et que la distance peut s'imposer malgré l'envie et le plaisir de travailler ensemble. Bref, je vous remercie d'avoir consacré votre temps et votre énergie à bâtir le lien d'appartenance entre nous. Je remercie encore mes complices de danse de *PlaylistA* pour la confiance dans nos pouvoirs inventifs, le courage de s'exposer dans des situations pas toujours propices, la solidarité dans les bons et moins bons moments de nos carrières, la patience de cultiver nos *soi possibles* et de partager les savoirs existants.

Je remercie ma famille pour son soutien inconditionnel et sa motivation dans les moments décourageants. Je conserverai toujours en mémoire l'aide apportée par mon père jusqu'à son décès dans toutes mes démarches pour aller étudier à l'étranger. Je remercie ma fille d'avoir accepté de chambouler sa vie de façon exigeante en m'accompagnant dans cette aventure de vie au Québec. Je remercie ma mère et ma sœur pour l'acceptation de mon absence physique aux moments des feuilletons télévisés, des jours festifs de Noël et de la joie des anniversaires post-COVID.

Je remercie mes ami·e·s d'ici et de là-bas pour leur soutien en présence ou à distance. Je vous remercie d'avoir écouté mes pleurnicheries, les descriptions infinies et les détails pointus de ce long processus doctoral. Je vous remercie autant pour les blagues que pour les silences.

Je remercie Nicole Harbonnier, directrice de cette thèse, pour son écoute et son regard attentifs, ses efforts inlassables pour comprendre mes idées inachevées et mes phrases gauchement structurées. Je vous remercie pour votre diligence dans vos retours et pour votre patience devant l'observation du parcours de ma nouvelle vie en voie de reconstruction. Je remercie Robert pour sa lecture attentive et sa patience formidable dès le début afin de mieux connaître mon sujet et ma façon de construire un discours dans une langue non maîtrisée.

Je remercie Sami-François pour son apparition inattendue mais tellement appréciée dans ma vie. Je te remercie pour les longues conversations et le soutien patient devant mes incompréhensions quand le choc culturel parle plus fort que la réflexion. Je te remercie de m'accueillir avec ton calme et ta douceur en me présentant le Québec en mouvement avec ses sapins, ses neiges et ses lacs et, en même temps, te laissant emballer par mes histoires ensoleillées, tropicales et bruyantes. Je te remercie de partager la chaleur et la joie de ta famille, un terrain solide sur lequel mes pieds ont pu marcher pendant toutes les étapes d'un doctorat en arts dans un pays inconnu.

DÉDICACE

À mes professeur-e-s qui ont partagé avec moi non seulement leurs gestes mais également leur passion : Sylvia Calvo, Dudude Hermann, Betina Belomo et Khosro Adibi.

À ma fille Alice qui s'est vu soustraire du temps de loisir avec sa mère en m'accompagnant dans chaque étape qui m'a conduite jusqu'ici. Cette thèse est notre conquête et la preuve qu'ensemble nous sommes plus fortes.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
DÉDICACE	iv
LISTE DES FIGURES	ix
LISTE DES TABLEAUX	x
LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES.....	xi
RÉSUMÉ.....	xii
ABSTRACT.....	xiii
PRÉAMBULE	1
CHAPITRE 1 INTRODUCTION	4
1.1 La problématique en tant que tissu d'expérience sensible : le rôle du contexte dans la recherche	4
1.1.1 Ma relation avec la culture de la danse à Belo Horizonte : la toile entre histoire individuelle et collective.....	7
1.1.1.1 L'émergence de <i>Playlist</i> et les adversités économiques.....	9
1.1.1.2 La danse comme champ de savoir : de la maîtrise au doctorat, un parcours plus solitaire	11
1.1.1.3 L'émergence de <i>PlaylistA</i> et <i>PlaylistA feito em casa</i> [fait maison] : le défi de créer la différence.....	12
1.1.1.4 Une parenthèse : la relation entre fait et tendance dans l'interaction sujet-milieu de <i>Playlist/A</i>	13
1.1.1.5 D'autres fils à être remarqués dans le tissu d'expérience sensible à <i>Playlist/A</i>	16
1.1.2 L'absence de chorégraphie préétablie à <i>Playlist/A</i> : entre porosité et résistance	17
1.2 Le chemin conceptuel de l'habitude	18
1.2.1 L'encadrement de l'objet de recherche : les questions de recherche.....	20
1.2.2 Les limites et les risques de ma recherche :	21
CHAPITRE 2 REPÈRES THÉORIQUES.....	23
2.1 L'improvisation en danse devant public : une histoire à raconter, mais aussi à inventer	24
2.2 L'interaction sujet-milieu : le processus de l'individualisation dans la modernité	28
2.2.1 La « sociogenèse de l'individualité » : un bref recul sur l'historique de l'individualisation	30
2.2.2 Le processus d'individualisation et l'idéologie égocéphalocentrique dans l'improvisation en danse devant public (IDDP).....	33
2.3 En resituant le concept d'habitude dans cette recherche : l'improvisation en danse et les habitudes	34
2.3.1 La notion d'habitude par Kaufmann confrontée au concept d' <i>habitus</i> de Bourdieu	36
2.3.2 Entre fermeture et ouverture : les bribes de la réflexivité et l'unité de l'individu dans l'intériorisation et l'incorporation	39
2.3.3 La mémoire implicite dans le corps socialisé et dans les objets socialisés : la familiarité	42

2.4	La notion voisine à l'habitude : l'identité comme modalité opératoire de l'invention de soi	44
2.4.1	L'approche de Kaufmann autour de la notion d'identité par le processus d'individualisation	44
2.4.2	La révolution identitaire des années 60 et l'IDDP dans <i>Playlist/A</i>	47
2.4.3	Le rôle de la réflexivité dans l'invention de soi dans <i>Playlist/A</i>	49
2.4.4	La question de l'inventivité dans <i>Playlist/A</i> : la dynamique entre l'initiative individuelle et les déterminations sociales.....	50
2.5	L'ancrage profond dans la culture brésilienne : de l'hybridation en Amérique du Sud à l'anthropophagie au Brésil.....	53
2.5.1	L'identité musicale dans <i>Playlist/A</i> : la négociation dans l'hybridation	54
2.5.2	Le mouvement anthropophage dans les arts au Brésil et ses actualisations	55
2.5.3	L'anthropophagie au-delà d'un mouvement dans les arts : l'anthropophagie zombie dans le monde, au Brésil et dans <i>Playlist/A</i>	58
2.6	La place de la notion de vertige dans cette recherche : son rôle, sa texture et les conditions de manifestation	62
2.6.1	Le vertige comme stratégie procédurale.....	62
2.6.2	Encore quelques pas en arrière : le point de départ de la notion de vertige	64
2.6.3	L'appropriation du terme vertige dans une perspective phénoménologique : la peur du vide chorégraphique dans l'IDDP.....	68
CHAPITRE 3 MÉTHODOLOGIE.....		73
3.1	En reprenant les bases et le but de la recherche	74
3.2	Le type de recherche et des précisions méthodologiques.....	75
3.2.1	Le terrain de la pratique : les moments significatifs et les allers-retours entre micro et macro	77
3.2.1.1	Premier choix : les moments significatifs comme terrain de recherche.....	78
3.2.1.2	Deuxième choix : l'habitude comme outil d'interprétation et le vertige comme stratégie procédurale.....	79
3.2.2	Les outils méthodologiques impliqués dans la recherche	80
3.2.2.1	L'entretien d'explicitation et la phénoménologie : l'analyse du vécu	80
3.2.2.2	L'analyse du mouvement par l'OAM : le perçu après-coup.....	82
3.3	D'autres précisions sur la recherche : la quête du sens en tant que logique, la décomposition et la recomposition en tant que construction de sens.....	84
3.4	L'option épistémologique de cette recherche : le retour au phénomène et à l' époque	86
CHAPITRE 4 RÉSULTATS.....		89
4.1	La description initiale du premier moment significatif	89
4.1.1	Le vertige dans le premier moment significatif : les étapes qui ont déclenché le changement de perception.....	91
4.1.1.1	Le juste avant et le juste après le vertige	91
4.1.1.2	L'OAM du vertige et l'impression trompeuse : le bras qui ne tombe que dans l'imaginaire	92
4.1.1.3	L'autonomie en tant que première construction de sens	92
4.1.1.4	La maîtrise du sens du toucher et l'ouverture à d'autres sens.....	93
4.1.1.5	L'ouïe qui écoute et qui entend.....	94
4.1.2	Les instants d'inventivité dans le premier moment significatif : la table imaginaire et les apparitions du ballet classique	96
4.1.3	L'écart révélé par l'observation du mouvement : la visibilité du non perçu dans le vécu..	100

4.1.3.1	Le conflit qui perdure dans le geste et échappe à la conscience réfléchie.....	100
4.1.3.2	L'omniprésence du ballet classique en tant qu'expression de l'humour.....	101
4.1.4	Vers une construction de sens globale du premier moment significatif : l'interaction avec plusieurs repères et la vitalité partagée avec le milieu	102
4.2	La description initiale du deuxième moment significatif	104
4.2.1	Le vertige dans le deuxième moment significatif : la peur en tant que déconnexion et le risque de l'excès.....	105
4.2.2	Le décryptage du sens de mes actions mentales : la débutante expérimentée qui apprend-désapprend-réapprend.....	109
4.2.3	Entre la présence et l'absence du geste : le rapport entre le geste perçu et le geste attendu	111
4.3	La description initiale du troisième moment significatif.....	115
4.3.1	Répéter pour changer : entre la stratégie pour le changement et la peur du vide chorégraphique.....	116
4.3.2	Composer et respirer pour changer : en attendant un changement de perception ou peut-être un vertige	118
4.3.3	L'inventivité comme construction de sens : la connexion et la synchronicité.....	122
4.4	Le croisement entre les trois moments significatifs : l'analyse des multiples dynamiques.....	124
CHAPITRE 5 DISCUSSION		132
5.1	Les fils qui tissent le sensible et le social : les articulations fines entre le poids du social et les initiatives du sujet.....	133
5.1.1	Corps socialisé et objet socialisé dans l'interaction sujet milieu : le niveau de familiarité avec mes repères pour l'improvisation.....	134
5.1.2	De la mobilisation des sens à la composition de l'œuvre : saisir les tendances	136
5.1.2.1	Les activités privilégiées et les tendances remarquées	137
5.1.2.2	Le rôle du mouvement dansé et l'ouverture à d'autres perceptions	138
5.2	La reprise théorique des habitudes improvisationnelles : la relation entre habitude, vertige, inventivité et identité.....	141
5.2.1	Les origines et les cadres de transmission des habitudes dans les trois moments significatifs	147
5.2.2	Le rôle de la réflexivité et de l'identité dans les habitudes improvisationnelles dans les trois moments significatifs : la pression mentale.....	150
5.2.3	Vers une conceptualisation des habitudes improvisationnelles.....	154
5.3	Vers une synthèse sur mon expérience de <i>Playlist/A</i> : des termes analogues, des valeurs aperçues et l'invention de soi et d'un monde possible	157
5.3.1	Dernière couche de réflexion : l'hybridation dans les repères pour improviser et la joie d'invention	160
5.3.2	Les valeurs remarquées dans <i>Playlist/A</i>	162
CONCLUSION		165
ANNEXE A OAM du MS1.....		174
ANNEXE B OAM du MS2.....		180
ANNEXE C OAM du MS3.....		185

ANNEXE D Extrait Entretien d'explicitation MS1.....	187
ANNEXE E Extrait Entretien d'explicitation MS2	191
ANNEXE F Extrait Entretien d'explicitation MS3	194
APPENDICE A Photographies.....	198
RÉFÉRENCES	202

LISTE DES FIGURES

Figure 2.1.....	23
Figure 3.1.....	73
Figure 4.1.....	129
Figure 4.2.....	130
Figure 4.3.....	131

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 4.1 : Visualisation et comparaison entre les moments significatifs.....126

Tableau 5.1 : Dynamique entre habitude/vertige/inventivité/identité143

LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES

IDDP – Improvisation en danse devant public

BH – Belo Horizonte

Playlist/A – Playlist, PlaylistA et PlaylistA feito em casa

UFMG – Université Fédérale de Minas Gerais

DJ – Disc-jockey

SHS – Sciences de l’homme et de la société

Ede – Entretien d’explicitation

OAM – Observation et analyse du mouvement

MS – Moment significatif

MSs – Moments significatifs

MS1 – Premier moment significatif

MS2 – Deuxième moment significatif

MS3 – Troisième moment significatif

RÉSUMÉ

Mon rôle d'artiste chorégraphique, créatrice de *Playlist/A* de 2012 à 2021 au Brésil, m'a permis de participer à plusieurs transformations/évolutions de cette pratique d'improvisation en danse devant public (IDDP). L'improvisation en danse, comme le souligne Bardet (2014), repose sur un rapport direct avec la réalité, impliquant une écoute et une lecture du contexte. Ainsi, l'interaction sujet-milieu est au cœur de l'improvisation, toujours dans une dynamique alternant entre continuité et modification. Cependant, les transformations observées dans *Playlist/A*, sont complexifiées en raison de trois éléments qui fluctuent constamment : les contextes immédiat et médiateur où l'œuvre se déploie, la perspective collective de la création et l'absence de chorégraphie préétablie.

Étant donné la dimension culturelle de ma recherche et mon rôle d'observatrice participante, ce travail doctoral consiste en une analyse descriptive et réflexive de la pratique de terrain basée sur des données empiriques utilisant une méthodologie inspirée de l'ethnographie et de l'autoethnographie. Les outils méthodologiques tels que l'entretien d'explicitation (Ede) et l'observation de mouvement par l'observation-analyse du mouvement (OAM) m'ont permis de repérer les étapes de mon processus de recherche.

Dans cette thèse-recherche, je m'applique à réfléchir sur mes habitudes improvisationnelles dans trois moments significatifs, plus spécifiquement sur la dynamique de récurrence et/ou de redéfinition des « schémas d'origine sociale individuellement incorporés » (Kaufmann, 2001, p. 117). Les trois moments significatifs choisis sont marqués par la présence d'une bascule perceptive ressentie en tant que tremblement ou vitalité (vertige) et par l'émergence d'une nouveauté pour moi (invention).

Pour approfondir mes réflexions, je concentre mes analyses sur la relation et sur la dynamique entre habitude et invention. Je pars du pôle individuel de l'interaction sujet-milieu pour voir les qualités spécifiques des vertiges et mes initiatives particulières (le micro), et je le confronte avec l'analyse partant du pôle social, soit le contexte d'adversité et l'hybridation culturelle au Brésil par le modèle de l'anthropophagie (le macro). En définitive, le but de ma recherche est de tisser les liens entre les particularités de la pratique en question, mes impressions, mes gestes et le contexte socioculturel et politique que le travail a affleuré, c'est-à-dire de faire émerger le tissu d'expérience sensible (Rancière, 2011) de *Playlist/A*.

Mots clés : improvisation en danse, interaction sujet-milieu, habitude, vertige, invention.

ABSTRACT

My role as a choreographic artist, creator of *Playlist/A* from 2012 to 2021 in Brazil, has enabled me to participate in several transformations/evolutions of this dance improvisation practice in front of a live audience. Dance improvisation, as Bardet (2014) points out, is based on a direct relationship with reality, through attention and awareness to context. Thus, the individual-environment interaction is in the core of improvisation, in a relentless dynamic alternating between continuity and change. However, the transformations observed in *Playlist/A* are made more complex by three constantly fluctuating elements: the immediate and mediated contexts in which the work unfolds, the collective outlook on the creation and the absence of pre-established choreography.

Given the cultural dimension of my research and my role as a participant observer, this doctoral work consists of a descriptive and reflexive analysis of field practice based on empirical data using a methodology inspired by ethnography and autoethnography. Methodological tools such as the explication interview and movement observation through Observation-analysis of Movement (OAM) enabled me to identify the stages of my research process.

In this thesis-research, I reflect on my improvisational habits in three defining situations, more specifically on the dynamics of recurrence and/or redefinition of “personally integrated patterns of social origin” (Kaufmann, 2001, p. 117). The three key moments chosen are marked by the presence of a perceptual shift experienced as trembling or vitality (vertigo) and by the emergence of something new for me (invention).

To deepen my reflections, I focus my analyses on the relationship and dynamics between habit and invention. I start from the individual pole of individual-environment interaction to observe the specific qualities of vertigo and my particular initiatives (the micro level) and confront it with the analysis starting from the social pole, namely the context of adversity and cultural hybridization in Brazil through the model of anthropophagy (the macro level). Ultimately, the aim of my research is to weave the links between the characteristics of the practice in question, my impressions, my motions, and the socio-cultural and political context that the work has touched, i.e. to bring out the fabric of sentient experience (Rancière, 2011) of *Playlist/A*.

Keywords : dance improvisation, individual-environment interaction, habit, vertigo, invention.

PRÉAMBULE

À l'âge de 3 ans, quand j'accompagnais ma grande sœur au cours de danse, je demandais instamment à ma mère : « Maman, je veux faire de la danse ». Ma mère répondait : « Quand tu auras 4 ans, je t'inscrirai ». Le jour de mon anniversaire, quelques semaines avant la fin de l'année scolaire au Brésil, ma mère n'avait pas d'excuse. Elle m'a inscrit à la danse et ainsi la danse s'inscrit en moi depuis ce jour-là.

J'ai donc étudié le ballet classique dans des cours libres, de l'âge de 4 ans jusqu'à mes 20 ans. En même temps, dans les années 1980, j'adorais regarder Michael Jackson bouger à la télé, tout comme les défilés des écoles de samba au Carnaval de Rio de Janeiro. Je voulais danser aussi comme eux. Au début des années 1990, l'école où je dansais a offert un atelier d'été de *lambada*, danse sociale brésilienne très populaire à l'époque. J'ai bien aimé l'expérience et je suis demeurée dans le cours jusqu'à ce que la *lambada* devienne démodée. À ce moment-là, je ne pouvais pas mesurer les répercussions de ces expériences dans mon corps ou dans ma façon de penser. Parce que je ne voyais pas de relation entre le ballet classique que je connaissais et la danse de Michael Jackson ou même les danses brésiliennes. Chacune me fascinait différemment.

Quand les adolescent·e·s commencent à s'intéresser à leur vie sociale et que suivre un cours de danse perd du sens pour eux, moi, je suis tombée amoureuse des ballets de répertoire, des pointes et du développement technique que cela m'apportait. J'ai découvert qu'au lieu de juste regarder le mouvement et d'essayer de l'imiter, il fallait écouter attentivement ce que les professeur·e·s disaient. Les sensations du mouvement qu'ils décrivaient changeaient ma façon de percevoir et de faire les mouvements. J'éprouvais beaucoup de plaisir à me concentrer sur moi-même tout au long des cours, qui à cette époque étaient quotidiens. Cela me calmait. À l'âge de 16 ans, j'ai commencé à étudier avec des professeur·e·s qui ont été des « étoiles » au Ballet national de Cuba. Je n'ai jamais connu telle discipline, précision et force. Les exigences du répertoire classique défiaient mon envie de persévérer.

À l'âge de 20 ans, je ne considérais pas la danse comme profession. Je ne croyais pas que ce serait possible et je craignais mon futur si je choisissais la danse comme carrière, surtout au Brésil. Cependant, pendant mon baccalauréat en droit, j'ai vécu une expérience qui mérite une place dans ce préambule. Pendant les deux mois de vacances d'été (1996-1997), j'ai fréquenté une plage connue par sa tradition en

farró, le village d'*Itaúnas* dans l'état d'*Espírito Santo*. Tous les jours, pendant deux mois, de minuit à sept heures du matin, je dansais avec plusieurs personnes différentes cette danse sociale brésilienne plus traditionnelle que la *lambada*. Le *farró* permet aux danseur-euse-s une meilleure compréhension rythmique et des déplacements plus variés tandis que la *lambada* n'apporte pas trop de variation rythmique en mobilisant le bassin toujours de la même manière. Le contact intensif avec le *farró* et sa façon non hiérarchique de transmission a bouleversé toutes mes convictions pragmatiques d'être avocate et d'avoir « une vraie » profession.

En fait, je ne m'épanouissais pas à l'université, mais je savais que je ne serais jamais une danseuse classique dans mon pays. Cependant, je ne voulais ni laisser l'université ni la danse. Je n'étais pas réellement perdue, mais, en même temps, le chemin n'était pas clair. C'est dans une journée anodine de mai 1997, je me réchauffais dans un coin de la salle de danse. Mes collègues répétaient pour la « centième fois » l'entrée de *Paqueta* du chorégraphe Marius Petipa. À ce moment-là, j'ai eu un de mes premiers « vertiges ». Au milieu d'un grand plié en première position, j'ai perçu les articulations de mes genoux, mes talons et mon bassin sans lubrification, tandis que la musique m'ennuyait comme jamais. Un malaise très fort m'a interpellé et une pensée a traversé mon esprit avec une certitude très rare : « J'ai besoin de trouver une autre manière de faire cela, sinon je vais arrêter de danser ». Le chemin est devenu plus clair : il fallait chercher un cours de danse contemporaine. Six mois après, j'avais une bourse dans une importante école de danse contemporaine dans ma ville. À la fin de 1998, j'avais un stage payé dans une compagnie de danse professionnelle.

Pendant toute ma carrière professionnelle, un des travaux les plus marquants auquel j'ai participé et qui mérite une analyse plus approfondie est le spectacle d'improvisation devant public intitulé *Playlist*. Un travail qui s'est transformé pendant dix ans passant à *PlaylistA* puis *PlaylistA feito em casa* [fait maison]. M'apportant autonomie, liberté, rigueur et inventivité, ma participation à *Playlist* m'a permis d'intégrer toutes les connaissances accumulées depuis ma tendre enfance.

Après plus de 25 ans de danse professionnelle, c'est seulement maintenant que j'ai assez de recul pour mieux comprendre certains « fils du tissu de mon expérience sensible » de danser. Le croisement entre mes perceptions corporelles colorées par le plaisir et le malaise; le rôle du métissage dans la culture brésilienne, avec ses valeurs et sa façon sournoise de s'installer; la compréhension que les chemins ne sont pas donnés, mais plutôt inventés; les événements inattendus propres de ce qu'on appelle la vie, tous

ces éléments ont été la base de mes choix de vie et de mes choix artistiques, aboutissant dans la construction de sens décrite dans ce travail doctoral.

CHAPITRE 1

INTRODUCTION

En tant que chercheuse en art, je me reconnais d'abord comme praticienne de la danse. Je m'intéresse fortement à l'expérimentation du corps en mouvement et aux sensibilités générées par l'expérience de danser sans chorégraphie préétablie, plus spécifiquement à l'expérience d'improviser devant un public.

L'improvisation en danse devant public (l'IDDP), au-delà d'un spectacle de danse, est principalement une expérience de relations : la **relation avec soi** (à son mouvement, sa perception et sa capacité à improviser), la **relation à l'autre** (les autres danseurs, le public, l'espace-temps, les éléments qui composent la scène et aussi l'imaginaire des participants, soit danseurs ou public) ainsi que, en tant qu'œuvre, la **relation avec la culture de la danse** (l'histoire de la danse dans chaque contexte où elle se déploie et son lien institutionnel avec le milieu artistique). C'est pour cette raison que parler de ce sujet suggère l'invention d'une **poétique¹ de relations** dans laquelle le sujet, l'autre et la culture sont présents dans une dynamique perpétuelle d'échange, c'est-à-dire une constante **interaction sujet-milieu**.

1.1 La problématique en tant que tissu d'expérience sensible : le rôle du contexte dans la recherche

(...) a production comes alive through its interaction, through its audience, and through what is going on outside its own orbit. And around the production lies the theatre and around the theatre lies the city and around the city, as far as we can see, lies the whole world and even the sky and all its stars. The walls that link all these circles together are made of skin, they have pores, they breathe. This is sometimes forgotten. (Marianne Van Kerkhove)

Après mon arrivée à Montréal pour le doctorat à l'UQAM, j'ai eu l'opportunité de prendre du recul par rapport au contexte de ma formation en danse et de mon développement artistique. Dans mes premières réflexions sur la pratique d'IDDP à *Playlist* et à *PlaylistA*, j'ai remarqué le besoin redoublé

¹ J'utilise le mot *poétique* dans le sens employé par Laurence Louppe pour qui la poétique est ce qui nous touche dans une œuvre d'art en stimulant notre sensibilité et notre imaginaire (Louppe, 2012).

d'expliciter et de situer d'où je parle². Le contexte d'où je venais me semblait très impactant dans ma pratique d'improvisation, à la fois sur les décisions plus conscientes, ou celles moins réfléchies. Cela a mis en relief la constante interaction sujet-milieu où s'inscrivent toutes nos actions et aussi l'importance de réfléchir sur les conflits, les dialogues et les dynamiques présents dans cette interaction.

Ainsi, dans le cadre de cette thèse-recherche, mon objet de recherche traite de l'analyse d'une pratique d'improvisation en danse entreprise en 2012, dans la ville de *Belo Horizonte* (BH) au Brésil. Les œuvres analysées dans lesquelles je suis participante depuis leur création, *Playlist* (2012), *PlaylistA* (2018) et *PlaylistA : feito em casa* [Fait maison] (2020), réunies par le terme **Playlist/A**, consistent en une pratique collective d'IDDP en direct et puis en ligne pendant la période pandémique.

Il faut noter que l'écart entre les contextes de mon objet de recherche (Brésil) et de la réalisation de cette thèse (Québec-Canada), tout comme l'exercice constant de préciser d'où je parle m'ont fait comprendre que mon histoire individuelle n'est pas déconnectée d'une histoire collective et que je suis le produit d'une société, tel que défendu par le sociologue Norbert Elias (Kaufmann, 2001, p. 58). Cela est dû au fait que la complexité de la relation d'un sujet avec son milieu est autant physique, symbolique, sociale, économique que politique. Cependant ces dimensions ne sont pas toujours vécues de façon séparée, mais ressentie en tant qu'expérience d'être au monde.

Ainsi, le besoin récurrent d'explicitier d'où je parle a toujours été traversé de sentiments troubles, émergés des nombreuses comparaisons entre ces deux contextes et du refus de valoriser une position par rapport à l'autre. Malgré les étiquettes, qui portent en elles méconnaissances et simplifications, tel que « culture érudite », « culture populaire » et « culture de masse » ou même les paires organisatrices de conflits tel que « tradition-modernité », « Nord-Sud », « local-global » « centre-périphérie » et, etc.³,

² À mon avis cette posture est due à deux facteurs : (1) le fait que je suis étrangère au contexte de l'UQAM et au milieu de la danse de Montréal : ainsi, ni les professeur·e·s ni les artistes d'ici connaissent mon travail artistique ou pédagogique. (2) L'écart entre le contexte de mon objet de recherche et celui de la production de mes données empiriques et la rédaction de ma thèse : mon objet de recherche, l'improvisation en danse devant public (IDDP) à *Playlist/A*, est le produit d'un dialogue avec le contexte brésilien de la danse, d'une manière de concevoir l'improvisation qui a été cultivée dans ce contexte. Cependant, le lieu de réalisation de ma recherche est au Québec/Canada.

³ Canclini (2010) essaye de fuir de ces termes pour parler de la formation de la culture en Amérique du Sud, en affirmant que le terme hybridation demande une reformulation du champ d'étude et de l'utilisation de plusieurs termes.

toutes les cultures sont différentes et valides. Cependant, dans la sensibilité de la vie quotidienne, teintée par les incompréhensions d'une nouvelle langue et refroidie par les températures glaciales, il serait autant naïf que pervers de nier les conflits propres à l'altérité présente dans la rencontre des cultures et aussi en nous-mêmes.

De cette manière, l'appréhension des œuvres artistiques ici analysées était complexifiées par les particularités entre la culture en Amérique du Sud et la culture hégémonique occidentale. Malgré la filiation reconnue par le collectif d'artistes de *Playlist/A* à ce qu'on appelle « danse contemporaine » et ma formation basée dans la technique du ballet classique, ces deux éléments n'étaient pas suffisants pour expliquer le processus d'hybridation culturel particulier dans la pratique d'IDDP à *Playlist/A*. Selon Canclini (2010), l'hybridation dans le champ socioculturel en Amérique du Sud est constituée par des ambiguïtés de la modernisation, c'est-à-dire par des dialogues, des hésitations et des contradictions non résolues dans le champ du culte, du populaire et du *massif* (relatif aux cultures et moyens de communication de masse). L'hybridation implique une cartographie alternative⁴ de l'espace social dans un autre registre, multifocal et plus tolérant. Ce faisant, étant donné la dimension culturelle de ma recherche, la méthode de recherche qui me semblait la plus appropriée est l'approche **ethnographique** et **autoethnographique**. La méthode de recherche sera développée en profondeur dans le chapitre III de cette thèse.

Il faut noter que la toile qui lie sujet-œuvre-milieu est toujours très particulière et variable, plus encore, elle doit être maniée avec soin et critère. Afin d'éviter généralisations rapides, mais sans esquiver l'approfondissement de mes démarches réflexives⁵, je propose de pincer certains **fils de mon histoire individuelle** avec celle du **collectif d'artistes** que je fréquentais. Plus encore, je propose de mettre en relief certains **événements du contexte brésilien** qui me semblait incontournables pour la compréhension de mon objet de recherche. Réfléchir sur une œuvre d'art sans considérer son contexte d'émergence et son lien institutionnel avec le milieu artistique serait comme penser le sensible de la danse de façon isolée de sa culture et du processus historique : une figure sans fond. Cette situation est impensable, comme

⁴ La cartographie alternative dont parle Canclini fait référence à des relations plus complexes que la simple dichotomie centre-périphérie.

⁵ Ginot défend l'importance d'inventer un discours et un texte somatique non performatif, mais avant tout descriptif et réflexif en admettant que le discours *invente* la sensation (Ginot *et al.*, 1998).

défendu par Merleau-Ponty : « les objets ne se mettent pas en relief par leur signification, parce que **tout objet est une figure sur fond** » (Andrieu, 2012, p. 111).

1.1.1 Ma relation avec la culture de la danse à Belo Horizonte : la toile entre histoire individuelle et collective

Le début de ma carrière professionnelle s'est passé à la fin des années 1990, dans la ville de Belo Horizonte (BH) à Minas Gerais/Brésil⁶. À cette époque le pays vivait un moment de stabilisation économique et politique. Un résultat de ce moment était la création de lois d'incitation culturelle comme la *Lei Rouanet* [Loi Rouanet] de 1991 qui permettait aux trios artistes-État-entreprises d'élaborer et/ou de participer par l'entremise des subventions dans des appels publics d'ordre culturel.

Dans cette période, la ville de BH comptait plusieurs groupements professionnels de danse contemporaine. Au début de ma carrière, les groupes les plus stables⁷ étaient la *Companhia de dança do Palácio das Artes*, le *Grupo Corpo*⁸ et le *Grupo de Dança Primeiro Ato*. Les groupes professionnels moins stables étaient la *Benvinda Cia de Dança (de Dudude Herrmann)*, le *Grupo Camaleão*, *Meia Ponta* et *Mario Nascimento*. Malgré les imperfections et les inégalités propres à la politique culturelle dans les instances de la fédération, des états ou des villes, pendant les années 1990 et 2000, les artistes avaient certains moyens, bien qu'insuffisants, pour travailler dans une perspective professionnelle. Un scénario très différent des décennies antérieures comme dans la dictature militaire (1964 à 1985) et au début de la nouvelle république (1985). Cela a permis le développement de connaissances dans le milieu artistique existant et dans le milieu académique émergent; l'augmentation de la production en danse; ainsi qu'un timide processus de diffusion des œuvres et des artistes. Bref, un moment fécond dans l'histoire de la danse contemporaine brésilienne.

⁶ BH est localisée dans la région la plus industrialisée du pays (le sud-est). Sa région métropolitaine compte 5.127.694 d'habitants, selon le recensement démographique de 2022 (« Região Metropolitana de Belo Horizonte », 2024).

⁷ J'appelle stable les groupes qui avaient des parrainages constants pour les projets annuels de base en garantissant leur continuité. Les moins stables travaillaient par petits projets et les parraineurs variaient beaucoup.

⁸ Le *Grupo Corpo* est une des compagnies de danse les plus célèbres du Brésil. Dans les années 80 et 90, ils ont construit une réputation basée sur des succès publics et critiques en voyageant annuellement en Amérique du Nord et Europe.

Selon Cassia Navas⁹, le Minas Gerais est inscrit dans la tradition moderne de Klaus Vianna¹⁰ depuis 1959 (Navas, 2024). Ce qui a permis à des groupes professionnels de travailler dans des formats très particuliers. Mon premier travail professionnel stable a été au *Grupo de Dança Primeiro Ato* [Groupe de danse premier acte] en 1999. Dans ce groupe d'environ douze interprète·créateur·trice·s, le·a chorégraphe proposait des stimuli pour la création, puis les danseur·euse·s inventaient leurs propres mouvements et scènes. La routine consistait à six heures de travail par jour, 5 jours par semaine. Après un cours quotidien de ballet classique, on improvisait dans le cours de danse contemporaine comme un mode de sensibilisation et d'investigation corporelle. Pendant les longs processus de création d'œuvres, l'improvisation servait à générer du matériel chorégraphique. La routine de répétitions des œuvres déjà existantes sous la direction particulière de Suely Machado; la coexistence avec des artistes beaucoup plus expérimenté·e·s que moi; la responsabilité de la création en danse dans les processus des créations collaboratives; et les longues tournées au Brésil et à l'étranger; tout cela était nouveau pour moi. Sachant que ma formation était plutôt comme interprète et basée sur la technique du ballet classique, devenir une interprète·créatrice en danse contemporaine me semblait un moment autant riche et stimulant, que difficile et inaccessible. Cette période de défis et de reformulation de ma sensibilité par rapport à la danse a créé une fissure entre la formation reçue depuis mon enfance et mon parcours professionnel.

Cependant, la vie d'une compagnie de danse n'est pas déconnectée de la vie du pays. En 2005, après la révélation d'un grand scandale de corruption (le *Mensalão*), le *Primeiro Ato* perd son parraineur principal, la banque *Rural*, accusée d'y participer. Un an plus tard, quand les désirs de changer d'air ont rejoint le déclin de la structure institutionnelle du *Primeiro Ato*, les danseur·euse·s Andréa Anhaia, Carlos Arão et Fábio Dornas et moi, avons quitté le groupe et créé le *Coletivo Movasse*¹¹ [collectif Movasse]. Au-delà des cours de danse contemporaine à toute sorte de public, nous avons réalisé plusieurs spectacles en formats divers. Nous avons créé des projets basés sur l'improvisation comme fin ou moyen; sur le mouvement dans l'espace architectural et virtuel (sur YouTube et Facebook); sur la signature personnelle

⁹ Navas est professeure dans l'*UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas)* et professeure invitée de la maîtrise en danse à Université Paris 8.

¹⁰ Klaus Vianna (1928-1992) est un artiste de la danse célèbre issu de l'état de Minas Gerais. Inspiré par le modernisme au Brésil, il cherchait à comprendre à travers le corps ce que serait une danse brésilienne. Il a apporté des études anatomiques dans la salle de danse en développant sa propre technique d'éducation somatique. Sa femme, Angel Vianna, a continué son travail en créant la Faculté Angel Vianna à Rio de Janeiro en 2001.

¹¹ Le terme inventé Movasse est un jeu de mots du verbe *mover-se* [bouger] accordé à l'impératif *move-se* [bouge-toi].

de chaque danseur·euse comme thème; sur notre inspiration esthétique de l'œuvre du cinéaste Tim Burton; tout comme sur notre processus de vieillissement en tant qu'argument de création. Il y avait des œuvres plus dansées et plus performatives, chorégraphiées et improvisées, en vidéo et en direct. Nous n'avons jamais eu de chorégraphe¹², dramaturge ou metteur·e en scène¹³. Nous nous sommes organisés de façon horizontale et sans hiérarchie pour créer ensemble et pour gérer le côté bureaucratique du collectif, même si cette nouvelle tâche n'était pas du tout familière pour nous. Les apprentissages ont compris l'allumage d'un ordinateur, à la proposition et gestion de plusieurs types de subvention, tout comme la tenue de réunions efficaces et pacifiques. De surcroît, la maternité, en 2007 pour moi et en 2009 et 2017 pour Andréa, a transféré aux femmes du collectif plus de responsabilités dans une routine très exigeante. Même si ces événements concernaient les femmes du Movasse, leurs impacts ont été collectifs.

1.1.1.1 L'émergence de *Playlist* et les adversités économiques

Les années 2010 au Brésil sont marquées par des crises économiques et une instabilité démocratique qui perdurent jusqu'à aujourd'hui. Je note que le déclin économique de cette époque a impacté profondément le milieu des arts moins favorisés par le champ du *massif* (relatif aux cultures et moyens de communication de masse) (Canclini, 2010) et l'économie de marché. À mon avis, le domaine des arts plus expérimentaux est toujours très vulnérable pendant les périodes de crise étant donné son statut marginal du point de vue de la politique (qui cherche plutôt une homogénéité afin d'élargir l'accès aux biens culturels) et des relations conflictuelles avec le capitalisme exploratoire à l'Amérique du Sud¹⁴.

Partant de ce fait, la danse contemporaine au Brésil et ses œuvres plus expérimentales exigent des artistes une adaptation continue : qu'ils réinventent des nouveaux travaux plus flexibles et moins coûteux; qu'ils acceptent certaines stratégies pour attirer l'attention du grand public; qu'ils abandonnent certaines étapes de recherches « moins productives »; qu'ils accumulent plusieurs rôles (professeur,

¹² Je remarque une résistance du collectif devant la tradition hiérarchique de la danse où on travaille sous le joug d'un chorégraphe, et ce bien que sa conduite puisse être plus stimulante que de simplement définir les pas, les postures et les directions spatiales.

¹³ Dans ces deux rôles moins communs dans la tradition chorégraphique, plutôt qu'une résistance à travailler avec ce type de professionnel, je note un manque d'aide financière pour soutenir leur travail. Une situation qui découle de la faible valeur des subventions et aussi un manque d'artistes spécialisés dans ce domaine au Brésil.

¹⁴ Selon Canclini (2010), en Amérique du Sud, il y a eu un modernisme riche, mais une modernisation déficiente parce qu'elle n'a concerné qu'une petite minorité.

directeur, producteur, diffuseur, technicien, etc.); qu'ils réinventent des modes de vie (s'abstenir d'avoir des enfants, vivre en communauté, déménager dans des petites villes, se consacrer aux projets sociaux et communautaires au détriment des projets essentiellement artistiques). Bref, qu'ils se réinventent sans cesse. Du point de vue individuel, ce processus peut être très stimulant et riche par les alliances qui en émergent, mais aussi très fatigant et frustrant parce que cela nuit à l'approfondissement et la continuité des langages artistiques. Cette ambivalence est aussi remarquée par Canclini (2010) au niveau social, lorsqu'il parle de l'hybridation culturelle. Celle-ci ne fait pas référence à une fusion, mais plutôt à la **confrontation** et au **dialogue**. Elle peut apporter autant le renouvellement des sensibilités, à travers les processus de dialogue et de négociation, que le développement des inégalités dans l'appropriation des biens symboliques et dans l'accès à l'innovation culturelle. Cependant, l'hybridation culturelle vise, par un **travail démocratique des divergences**, à éviter la ségrégation en transformant la multiculturalité en interculturalité.

En 2012, quand les subventions eurent beaucoup diminué, le collectif *Movasse* a été invité à occuper une salle de spectacle alternative de jeudi à dimanche. Le spectacle à présenter devait être inédit. Cependant, le cachet était très insuffisant pour payer la recherche, la création, les répétitions et les présentations du groupe. *Playlist* apparaît dans ce contexte : des danseur·euse·s créateur·rice·s expérimenté·e·s qui se disposent à créer ensemble, devant le public, en occupant l'*Espaço Ambiente - Meia Ponta* [Espace environnement – demi-point]¹⁵. Nous avons décidé d'improviser inspiré·e·s par une idée qui a émergé dans une tournée en voiture du *Movasse* : des listes de chansons qui portaient chacune un *mood* particulier. Voilà, *Playlist* ! L'œuvre que nous allons visiter dans cette thèse, qui est autant une façon de s'adapter pour continuer à produire dans un milieu défavorisé, qu'une façon de continuer à développer notre sensibilité en créant devant l'audience. Un processus de réinvention qui nous a permis de mettre davantage l'accent sur les aspects stimulants, c'est-à-dire le côté positif, que sur les aspects ennuyants, ou le côté négatif, de l'adaptation.

Les règles de *Playlist* sont très simples : avant le début de la présentation, le public choisit une des huit listes offertes et la composition du début et de la fin. Après l'annonce du thème, devant le public, les danseur·euse·s mettent le costume correspondant à la liste élue. Le *DJ (disc-jockey)* joue de huit à dix chansons de la liste qui contient environ trente chansons. Il-elle devait être attentif·ve aux événements

¹⁵ Malheureusement, cette espace n'existe plus à cause du manque de subvention.

et au rythme de la scène en jouant avec les possibilités de chaque liste. Deux chansons avant de finir la présentation, le *DJ* laisse le silence s'installer en faisant une longue pause musicale. Dans la majorité des présentations, nous invitons un.e danseur.euse hors du collectif à participer, sans répétition et sans préparation antérieure parce que le risque que cela « ne fonctionne pas » était le carburant du travail.

Malgré les limitations budgétaires en 2012, l'expérience d'improviser devant public de jeudi à dimanche a été surprenante pour nous. Plus encore, le public est venu dans les soirées suivantes pour choisir un autre thème et voir le « nouveau spectacle¹⁶ ». De 2012 à 2017, *Playlist* a été présenté plus de 50 fois partout au Brésil, sous l'invitation de festivals de danse, à l'aide de subventions publiques ou sans aucun support financier, sur la scène, dans une salle alternative, ou même dans la rue. La capacité inventive des invités et du Collectif Movasse, en tant que force collective, alliée à la simplicité de la proposition de l'œuvre, ont été le grand moteur d'une investigation qui était autant individuelle que collective. Plus que le résultat de chaque présentation, **être ensemble** pour créer devant le public en promouvant le travail était la valeur la plus importante pour notre continuation. Bref, cela créait un vrai lien d'appartenance entre les membres du collectif et les participant·e·s invité·e·s.

1.1.1.2 La danse comme champ de savoir : de la maîtrise au doctorat, un parcours plus solitaire

En 2014, les subventions étaient encore plus rares qu'en 2012¹⁷ et j'ai vu une ouverture pour reprendre mes études, moment rêvé depuis mon départ du *Primeiro Ato*. La maîtrise à l'UFMG (Université Fédérale de Minas Gerais) commencée en 2015 et complétée en 2017 a été mon premier travail académique après le baccalauréat en droit (1999) et une carrière artistique professionnelle de presque vingt ans. Vivre la danse par les lectures et l'écriture m'a apporté une nouvelle perspective de l'art et de mon rôle en tant qu'artiste et professeur. Après le défi solitaire d'écrire un mémoire, ma pratique est devenue plus stimulante et ouverte, accompagnée d'un discours plus pertinent et réfléchi, ainsi qu'individuel.

J'ai fini cette maîtrise avec une grande envie de continuer à lire et à écrire, mais aussi à danser et à enseigner. Un doctorat dans un autre pays, dans une autre langue serait l'approfondissement de mes

¹⁶ Comme la résistance au rôle de chorégraphe chez *Movasse*, je préfère nommer les présentations de *Playlist* autrement que spectacle; ainsi, dans ma recherche, je choisis d'utiliser les mots performance, œuvre, travail ou présentation.

¹⁷ Les immenses manifestations de 2013 et le début du processus d'impeachment de la présidente Dilma Rousseff sont l'arrière-plan de ce moment.

démarches réflexives en m'obligeant à interagir avec mon milieu autrement. Donc, cela serait une possibilité de reformulation de mes réflexions dans une profonde expérience d'altérité. Cependant, ce processus de déterritorialisation se révèle aussi comme une expérience plus individualisante et aut centrée. Ces nouvelles interactions se manifestent en forme de distinctions et continuités spécifiques choisies plus ou moins consciemment.

Aujourd'hui, après quatre années plongée dans une nouvelle culture, j'observe les différences et les petites ruptures. Il est possible de reconnaître certaines **habitudes** autant dans mes actions quotidiennes les plus anodines que mes façons de penser. Il est possible de les questionner par les réfléchissements suscités en ouvrant une petite fissure pour le changement. Loin d'être confortable et pacifique, je m'ouvre à l'expérience, « agissant et souffrant » (Strauss, 2004, p. 41) Je me reconnais donc, en tant que « corporéité », c'est-à-dire comme le « réseau d'un jeu chiasmatisque instable de forces intensives ou de vecteurs hétérogènes » (Bernard, 2002, p. 527).

1.1.1.3 L'émergence de *PlaylistA* et *PlaylistA feito em casa* [fait maison] : le défi de créer la différence

PlaylistA et *PlaylistA feito em casa* [fait maison] est la reformulation de *Playlist* vers un travail encore plus adaptable au contexte brésilien progressivement précaire : *PlaylistA*, coordonné exclusivement par des femmes, pouvait être présenté sans ou avec éclairage ou cachet, dans des espaces très petits, avec juste deux danseuses ou dans la rue, en tant qu'installation. L'idée de *PlaylistA* était de reformuler les thèmes de *Playlist* dans un univers féminin, ajustant nos rencontres de préparation au budget de chaque projet, s'il y en avait.

PlaylistA est entouré de crises internes et externes au collectif. L'arrière-plan interne de l'émergence de *Playlist/A* est marqué par une forte déstabilisation dans le collectif *Movasse* par le départ difficile de Fábio Dornas, en 2017. Le résultat du conflit inattendu pour les autres membres du *Movasse* nous a fait perdre les droits d'auteur de la majorité de nos œuvres chorégraphiques. Nous laissant juste les œuvres basées sur l'improvisation où la chorégraphie est toujours nouvelle. Ainsi, Andréa Anhaia et moi, en tant que membre du collectif et en dialogue avec Carlos Arão, décidons de reformuler *Playlist* en invitant d'autres femmes artistes à participer à cette redéfinition¹⁸. Nous avons invité huit femmes que nous admirions par leur parcours dans la danse et/ou à l'université. Quatre femmes ont accepté, trois ont

¹⁸ La voyelle « a » en majuscule à la fin du mot *PlaylistA* renvoi au poids du genre féminin dans la reformulation de l'œuvre de référence, vu que la majorité des mots finissant en « a », en portugais, sont féminins.

refusé compte tenu d'une surcharge de travail lié à l'université et une, la seule non brésilienne, n'a jamais répondu à notre invitation. Cibele Maia, Márcia Neves, Joelma Barros et Marise Dinis ont participé au travail collaboratif et horizontal de revisiter *Playlist*. Les deux dernières ont participé à quelques présentations de celui-ci. La transformation de *Playlist* à *PlaylistA* a été graduelle au fur et à mesure de chaque présentation.

PlaylistA feito em casa [fait maison] émerge à l'époque de la pandémie de Covid 19, entre 2020 à 2022, quand nous étions confinées dans nos pays de résidence respectif. L'idée était d'improviser ensemble, dans une rencontre zoom, sans thème préétabli. Au contraire de *Playlist*, *PlaylistA* n'a pas été présenté de multiples fois, ni obtenu de subventions publiques. Il a été présenté lors d'opportunités ponctuelles. *PlaylistA feito em casa*, à son tour, est soumis à quelques appels publics issus d'aides d'urgence au milieu culturel à l'époque de la Covid 19. Ce qui nous a permis de développer un peu plus la proposition. Autrement dit, la circulation et la diffusion de ces deux œuvres, c'est-à-dire leur développement, ont été conditionnées par les politiques culturelles sporadiques et ponctuelles, depuis 2018. Cela permet de supposer que la production artistique se passe dans le croisement des multiples lignes de force : les désirs individuels ou collectifs des artistes; des événements personnels inattendus et les enjeux de la politique culturelle établie pour un pays, une province ou une ville. Ces éléments héritent des manières de penser et de faire de ces institutions. Ils ne suivent pas une linéarité prévisible, mais leurs transformations se donnent par des avancées et des reculs, des continuations et des ruptures. Bref, l'œuvre d'art émerge en tant que résultat de la constante interaction sujet-œuvre-milieu.

1.1.1.4 Une parenthèse : la relation entre fait et tendance dans l'interaction sujet-milieu de *Playlist/A*

Avant d'avancer dans d'autres particularités du tissu d'expérience sensible¹⁹ de *Playlist/A*, il faut distinguer deux éléments importants dans la compréhension du déroulement d'un processus historique : le **fait** et la **tendance** (Kaufmann, 2001, p. 36). Le scandale de corruption qui a nui aux conditions de travail du *Grupo de dança Primeiro Ato* [Groupe de danse premier acte] est un *fait* dans mon histoire avec la danse à BH. Le fait résulte du croisement aléatoire d'une infinité de coïncidences, influences et interactions du moment historique spécifique. Il s'agit d'un événement imprévisible et particulier, dont les

¹⁹ Selon Perrin (2015), le philosophe Jacques Rancière évoque dans son livre *Aisthesis* certaines idées concernant la dimension politique du sentir. Plusieurs danseur·euse·s utilisent la philosophie de Rancière qui propose de penser le tissu d'expérience sensible. Plus encore, il défend que l'efficacité de l'art consiste dans la disposition de corps et dans le découpage d'espace et de temps qui établissent des manières d'être ensemble (ou séparé), proche (ou loin), dedans (ou dehors) (p. 7).

réverbérations sont aussi imprédictibles. Cependant, les *faits* s'inscrivent dans un ordre logique, une *tendance*, qui se manifeste par l'accumulation des plusieurs *faits*. À l'inverse du *fait*, la *tendance*, en tant que courant, direction générale, inclination, peut être schématisée de façon parfaitement cohérente et limpide. C'est-à-dire que le *fait* spécifique de perte du parraineur de *Primeiro Ato* dû au *Mensalão* s'inscrit dans la *tendance* d'instabilité politique et économique au Brésil, depuis les années 2010. La *tendance* est pur modèle et ne doit pas être prise pour la réalité. Pourtant il serait une erreur encore plus perverse, au nom des *faits* et de leur diversité, d'ignorer la *tendance* qui s'impose dans le processus historique et qui, par conséquent, influence la transformation des sensibilités des sujets. La *tendance* révèle des dynamiques importantes à considérer dans les interactions sujet-œuvre-milieu d'une époque, parce qu'elles restituent la complexité de l'expérience.

En observant certains *faits* de l'**histoire**²⁰ brésilienne, nous remarquons que la démocratie a été menacée plusieurs fois à la suite des récurrentes crises politiques et économiques (la *tendance*). Depuis son indépendance par rapport au Portugal en 1822, le Brésil a vécu 9 coups d'État parmi lesquels le dernier réussi a été la dictature militaire de 1964 à 1985 (« Quantos golpes de Estado houve no Brasil desde a independência? », 2024). De 2010 jusqu'à 2023, le Brésil a vécu l'aggravation de la crise économique. En juin 2013, d'immenses manifestations populaires ont eu lieu dans plus de 500 villes (Ribeiro *et al.*, 2013). En 2016, eut lieu la mise en accusation de la présidente Dilma Rousseff²¹. En 2018, Jair Bolsonaro²², candidat de l'extrême droite, est élu. En 2019, le ministère de la Culture est dissout²³ impactant directement le milieu culturel. Également, de 2020 à 2022, plus de 600.000 personnes décèdent dans le cadre de la crise sanitaire de la Covid 19, un taux de décès plus élevé que des pays aux populations semblables. Tous ces *faits* sont inscrits dans une *tendance* qui atteint son paroxysme avec les invasions des bâtiments publics à Brasília, le 8 janvier 2023 par des partisans de Bolsonaro mécontents du résultat de l'élection. Les sièges

²⁰ Comme Kaufmann, j'utilise le mot histoire pour parler du mouvement et de la rupture propres des processus historiques qui malheureusement sont méprisés par une mode de pensée plus cognitiviste, caractéristique du XX^e siècle, dans laquelle les individus sont considérés « comme des entités abstraites comparables quelle que soit leur époque » au lieu des produits de leur société (Elias, cité par Kaufmann, 2001, p. 58).

²¹ Dilma Rousseff, la première présidente femme du Brésil, est une économiste membre du PT (Parti des travailleurs). Elle a participé de la lutte armée pendant la dictature militaire au Brésil (1964-1985), où elle a été emprisonnée et torturée (« Dilma Rousseff », 2024).

²² Jair Bolsonaro est un ex-militaire fréquemment comparé à l'ex-président américain Donald Trump. Il défend la torture, est anti-autochtone, nie le changement climatique et il a méprisé la crise sanitaire de la Covid 19 (Deglise, 2023); (Deglise, 2021) ; (Phillips, 2019).

²³ La dissolution de ce ministère qui est la base des politiques culturels du pays a été mené par un acte unilatéral du président sans approbation du Congrès (*Medida Provisória n° 870, de 1° de janeiro de 2019*, 2019).

des trois pouvoirs ont été vandalisés dans une tentative de coup d'État²⁴ par des manifestants disposant du support de parties de la police et de l'armée. Ce qui constituait une attaque directe à la démocratie brésilienne après les élections démocratiques du candidat de gauche, Luis Inácio Lula da Silva (Lula).

Afin de ne pas trop m'éloigner de mon sujet de recherche, mais attentive aux tendances qui caractérisent la complexité de notre époque, j'observe que l'instabilité démocratique n'est pas un sujet particulier au Brésil. Partout dans le monde, nous observons des menaces à la démocratie. Même là où le gouvernement est élu de façon démocratique, elle se détériore au cœur même des institutions²⁵ favorisant l'occurrence des guerres et l'intensification des conflits. S'ajoute la crise climatique, qui nous hante chaque jour davantage. Depuis des années, l'humanité évolue au bord du précipice, où les tensions sociales, politiques et environnementales ne cessent de croître, donnant l'impression que l'accalmie tant attendue est loin d'être à portée de main.

La tendance au dépérissement politique et économique brésilien, avec ses faits variés, colore la production culturelle. À travers des ouvrages politiquement plus ou moins superficiels, l'art et aussi la danse travaillent dans le domaine de l'invention de nouveaux mondes par l'émergence et le renouvellement du sensible. Cependant, l'art ne règle pas le monde. Mais avec ses « pouvoirs » d'invention de discours et activation de la perception, l'art favorise les fissures dans la construction symbolique de ces mondes. Elle favorise la prise de conscience de notre moment actuel. D'où l'importance de mieux comprendre ses mécanismes, ses limites et ses forces. Rancière, dans son parallèle entre les utopies esthétiques et l'action politique, affirme que la révolution esthétique se passe avant toutes les révolutions : « La révolution sociale est fille de la révolution esthétique » (Rancière, 2011, p. 17). « La révolution technique vient après la révolution esthétique » (Rancière, 2007). Selon Rancière, cela survient parce que « la révolution esthétique se développe comme une interminable rupture avec le modèle hiérarchique du corps, de l'histoire et de l'action » (Rancière, 2011, p. 15).

En remontant à 2020, au moment où *PlaylistA feito em casa* a eu accès à certains appels publics liés aux mesures d'urgence pandémique, nous voyons un *fait* qui est inscrit dans la réaction à la *tendance*.

²⁴ Les invasions du Congrès national, de la présidence et de la Cour suprême fédérale du Brésil sont comparées à l'assaut du Capitole Américain, le 6 janvier 2021, à Washington à la fin du gouvernement de Trump (*Attaque de Brasília : Peut-on comparer cet assaut à l'attaque du Capitole américain ?*, 2023).

²⁵ Cette discussion fait partie de plusieurs œuvres actuelles comme *How democracies die* de Steven Levitsky et Daniel Ziblatt (Levitsky et Ziblatt, 2018).

C'est-à-dire qu'il s'inscrit dans la contre-tendance. *Playlist/A* a fréquemment été perturbé par la tendance au dépérissement politique et économique brésilien. Mais il bénéficie alors d'un soutien ponctuel. Ainsi, en considérant la distinction entre *fait* et *tendance*, les artistes possèdent une autonomie toujours conditionnée au système culturel d'un pays qui délivre la « légitimité culturelle » d'une œuvre (Canclini, 2010, p. 55-88). Selon Canclini (2010), « l'artiste est conditionné, plus que par une structure globale de la société, par le système des relations établies par les agents relié à la production et à la circulation des œuvres » (p. 60).

1.1.1.5 D'autres fils à être remarqués dans le tissu d'expérience sensible à *Playlist/A*

Comme nous avons vu, *Playlist* et *PlaylistA* répondent au besoin de s'adapter à un contexte de plus en plus précaire. Cependant, *Playlist* n'émerge pas d'une envie particulière d'improviser, mais plutôt d'une réponse à une limite budgétaire. *PlaylistA* et *PlaylistA feito em casa* [fait maison], à leur tour, se manifestent plutôt comme l'envie de continuer à créer collectivement et à se présenter par le moyen de l'improvisation, malgré les contraintes budgétaires encore plus importantes.

Cependant, *Playlist*, *PlaylistA* et *PlaylistA feito em casa* ont en commun la **perspective collective (donc horizontale) de la création**, qui est guidée par la valeur commune d'être ensemble. Plus encore, créer ensemble de façon horizontale suppose toujours un rapport à la dynamique entre corporéité, altérité et intercorporéité. La corporéité traite de l'expérience corporelle, or elle est basée sur la relation entre perception, action, signification et sens, tout en tenant compte de la dimension temporelle. Le fait qu'il n'y ait pas une personne qui détermine hiérarchiquement quel sens doit être atteint ou quel type d'action doit être privilégiée dans l'improvisation, nous permet d'expérimenter et de trouver ensemble une direction.

De surcroît, *PlaylistA* et *PlaylistA feito em casa* coïncident avec le **vieillessement des danseuses**, c'est-à-dire une transformation importante par rapport à l'expérience corporelle de ces participant·e·s qui impacte profondément la création artistique. Les danseur·euse·s qui avaient entre 30 et 40 ans à la création de *Playlist*, ont entre 40 à 50 ans lors de la création de *PlaylistA*. À mon avis, l'improvisation nous permet d'imaginer et d'expérimenter d'autres manières de bouger. Une façon de danser peut-être plus ajustée à un corps mature et parfois blessé par une longue carrière, mais pas moins sensible ou créatif. Vu sous cet angle, l'IDDP peut nous aider à voir la création artistique au-delà de gestes exubérants et athlétiques, mais dans la simplicité d'être présent, attentif et active au jeu entre les participant·e·s.

Ajoutons à cela que *PlaylistA* a renforcé l'**utilisation de la parole et de l'image**. Cependant, ces éléments intensifient la couche liée à la signification et au sens, sans que cela se caractérise par un engagement moins sensible du corps ou un produit qui n'appartient pas à la danse²⁶. *PlaylistA* et *PlaylistA feito em casa*, dans leur exercice d'adaptation au contexte précaire brésilien, valorisent l'ouverture et l'échange entre les langages artistiques, afin d'élargir leur propre langage de départ, c'est-à-dire la danse.

1.1.2 L'absence de chorégraphie préétablie à *Playlist/A* : entre porosité et résistance

Selon Formis, la perception de tout phénomène, soit à la 1^{re} ou à la 3^e personne, dans le monde ordinaire ou sur la scène, « demande la traversée d'un système plus ou moins complexe d'incorporation, d'apparition, d'expérience et de mise en scène » (Formis, 2010, p. 143). De cette manière, les transformations aperçues dans le tissu d'expérience sensible de *Playlist/A* sont complexifiées par la caractéristique changeante de trois éléments spécifiques : 1) le **contexte**²⁷ immédiat et médiat où se déploie *Playlist/A*, constitué par des faits et des tendances, sujet abordé dans les sections 1.1.1.1 à 1.1.1.4; 2) la **perspective collective de la création**, sujet abordé dans les sections 1.1.1.5 et finalement 3) l'**absence de chorégraphie préétablie**, élément propre de l'IDDP à *Playlist/A*.

Étant donné que développer l'improvisation devient un but à partir de *PlaylistA* et *PlaylistA feito em casa*, il est nécessaire de remarquer certaines spécificités de l'improvisation à *Playlist/A*. Il est un fait que le champ primordial de l'improvisation est l'absence de chorégraphie préétablie. Ce qui radicalise et problématise l'émergence du geste. Selon Godard et Varela (1993), le geste est la visibilité de l'enchaînement entre action et expérience. Donc il est le lieu d'inscription de l'expérience particulière de danser. Cependant, le geste dans l'IDDP à *Playlist/A* est moins réfléchi et moins planifié que dans les autres travaux chorégraphiques du collectif. Autrement dit, le geste n'est pas déterminé d'avance comme dans plusieurs chorégraphies, les danseur-euse-s ne font pas de préaccords par rapport aux mouvements. C'est-

²⁶ Malgré que la danse contemporaine soit considérée comme un exemple d'intégration et d'expression de la conscience actuelle (Louppe, 2012, p. 19), elle est encore basée dans le paradigme des corps jeunes, forts et prêts à tout faire pour saisir les désirs parfois excentriques d'un chorégraphe (Silva, 2010, p. 42-43). Cet écart fait partie des multiples contradictions présentes dans les transformations de la danse contemporaine, qui est encore communément comprise comme un style de danse.

²⁷ Paul Ardenne oppose l'art traditionnel à l'art contextuel par l'ensemble des circonstances dans lesquelles un fait est inséré. Ainsi, « un art dit 'contextuel' opte donc pour la mise en rapport directe de l'œuvre d'art et de la réalité, sans intermédiaire. L'œuvre est insertion dans le tissu du monde concret, confrontation avec les conditions matérielles » (Ardenne, cité par Bardet, 2014, p. 29).

à-dire que la chorégraphie/composition qui se présente dans chaque performance de *Playlist/A* compte majoritairement des gestes déjà incorporés par les danseur-euse-s. Il s'agit de gestes qui font partie de leurs expériences dansées particulières et qui sont organisés dans des logiques de compositions en temps réel. Ces logiques, à leur tour, ne sont pas inventées à chaque performance. Elles font partie des expériences dansées antérieures à la présentation. Mais, comme le geste, les logiques peuvent être reformulées selon les événements/accidents/surprises qui émergent dans chaque présentation.

1.2 Le chemin conceptuel de l'habitude

Pendant la scolarité de la maîtrise et du doctorat, en lisant plusieurs textes sur le corps, j'ai pu entrevoir la complexité de ce sujet et la multiplicité de points de vue pour s'en approcher. Chaque auteur décrit son approche et son argumentation. Ils choisissent des termes et, parfois, ils inventent des mots pour parler du corps et de l'expérience d'être vivant en constant échange avec son environnement. À partir de cette dimension théorique, je voulais mieux comprendre certains mécanismes de l'interaction sujet-milieu. C'est-à-dire de voir « comment l'individu est concrètement produit par son histoire, tout en la produisant » (Kaufmann, 2004, p. 45). Dans le même sens, le scientifique chilien Francisco Varela invente le terme *énaction* pour traiter du même sujet. Selon lui, dans l'énaction, « l'organisme donne forme à son environnement en même temps qu'il est façonné par lui²⁸ » (Varela *et al.*, 1993, p. 236).

C'était avec l'ouvrage de Jean-Claude Kaufmann, *Ego – pour une sociologie de l'individu*, que le mécanisme contradictoire de cette interaction s'est révélé plus accessible pour moi. À travers un dialogue entre ses recherches de terrain et ses recherches théoriques, le sociologue reformule **le concept d'habitude**²⁹ en utilisant des exemples de l'histoire de l'humanité et d'individus particuliers. Il s'agit d'un constant dialogue entre pensée théorique et empirique, tout comme entre macro et micro. Varela et Kaufmann parlent de l'interaction sujet-milieu, mais le premier a comme point de départ le sujet (l'organisme) et le second, le milieu (l'histoire). De plus, Varela invente un mot, tandis que Kaufman renouvelle un concept. C'est-à-dire que les deux parlent à leur manière de la même condition, mais chacun à partir de son domaine de connaissance et à travers ses méthodes.

²⁸ L'énaction est une référence très utilisée dans les recherches en danse, cependant j'observe qu'après plusieurs lectures de Varela, le sujet était encore un peu flou pour moi.

²⁹ L'habitude est un sujet traité depuis la philosophie d'Aristote, jusqu'à la sociologie contemporaine de Bourdieu.

La danse en tant que champ de savoir a aussi ses manières de faire, autant dans sa dimension théorique que dans sa dimension expérientielle. Dans l'IDDP, cette dernière est marquée par l'action du-de la danseur-euse en interaction avec le contexte immédiat de la présentation. Ce, sans pour autant oublier que les grilles perceptives de chaque participant-e sont formées par les expériences dansées vécues depuis leur formation. Car l'IDDP ne peut pas être considérée seulement comme nouveauté, comme le résultat exclusif et isolé d'une interaction dans l'ici-maintenant. En scène, je porte toujours une histoire en moi. Mon action était guidée autant par l'ici-maintenant que par mes habitudes dans l'improvisation, c'est-à-dire mes **habitudes improvisationnelles**. Celles-ci traitent de l'ensemble incorporé de gestes et de logiques d'action qui sont récurrentes parce que les habitudes improvisationnelles font référence à un passé. Cependant, elles sont susceptibles de transformations par la rencontre avec des imprévus de toute sorte au cours de chaque performance, c'est-à-dire dans l'ici maintenant, dans le présent. À travers les habitudes improvisationnelles les participant-e-s de *Playlist/A*, chacun-e avec son histoire personnelle, peuvent interagir entre eux dans l'improvisation vers la construction d'un sens commun, vers un futur, en d'autres mots, vers la construction d'une future histoire collective³⁰.

Autant dans ma formation que dans les processus de création, j'ai toujours entendu le besoin de « sortir de nos habitudes ». Ce qui était en même temps conflictuel et nécessaire, parce que les pratiques en danse contemporaine sont marquées autant par la répétition des mouvements (l'incorporation), que par la quête de nouvelles sensations ou de nouveaux mouvements et qualités (l'exploration de nos sensibilités). Cela m'amène à réfléchir sur un sujet très délicat dans la danse : les nuances entre une signature artistique personnelle et la répétition (plus au moins consciente) d'un même style confortable à danser. Ce sujet est traversé par des manières d'apercevoir très ancrées dans la culture et soumis aux rapports de pouvoir divers, tel que les traditions des écoles de danse, les jurys des conseils d'art ou les institutions qui subventionnent les productions de danse. Pour ces raisons, l'ouvrage de Kaufmann (2001) m'a aidé à penser en complexité les dimensions théoriques, expérientielles et culturelles de ma recherche.

À la lumière de ce qui précède, je m'occupe dans cette thèse-recherche à réfléchir sur mes habitudes improvisationnelles dans les performances de *Playlist/A* de 2012 à 2021, plus spécifiquement sur la dynamique de récurrence et/ou de redéfinition dans certains moments significatifs. En effet, les habitudes se manifestent dans le tissu d'expérience sensible de *Playlist/A*, c'est-à-dire dans une

³⁰ Encore comme Kaufmann, j'utilise le terme histoire dans le sens de mouvement et de rupture, de processus.

perspective autant micro, par la bascule de perception du sujet, que dans une perspective macro, par les dynamiques entre **continuité** et **transformation** de l'œuvre. De ce fait, le bricolage méthodologique de cette recherche, inspirée de l'ethnographie et de l'autoethnographie, m'a permis d'analyser de façon approfondie le mécanisme des habitudes sur le terrain de l'IDDP, afin de voir la partie visible de ma pratique, mais aussi sa partie invisible, comme mes intuitions et mes pensées, mes valeurs et mes émotions. Par surcroît, j'ai aussi été capable de décortiquer certains moments qui me semblaient significatifs, par la présence de la bascule perceptive³¹.

1.2.1 L'encadrement de l'objet de recherche : les questions de recherche

Les défis et les découvertes vécus ensemble, en scène et en dehors, pendant ces dix ans d'improvisation, ont nourri plusieurs questions, d'où mon envie d'avoir la pratique de l'IDDP à *Playlist/A* comme sujet de recherche. Afin de pouvoir faire des aller-retours entre micro et macro, dans une perspective théorique, expérientielle et culturelle, j'ai sélectionné trois moments significatifs au cours de dix ans de pratique de *Playlist/A*. Moments où j'observe un rapport entre une bascule de perception, c'est-à-dire un **vertige** et l'émergence d'une nouveauté pour moi, c'est-à-dire une **invention**. Pour ce faire, il me faudra, dans un premier temps, identifier mes habitudes improvisationnelles afin de repérer les micro transformations qui témoignent de ces moments de vertige/invention lors de différentes phases de ma pratique.

Afin d'observer la relation entre habitude et invention dans la pratique d'IDDP à *Playlist/A*, je propose les questions de recherche suivantes: quelles sont les dynamiques émergentes dans le rapport entre habitude et invention dans les trois moments significatifs de ma pratique d'improvisation en danse devant public? Qu'est-ce qui caractérise mon vécu des moments de bascule entre mes habitudes improvisationnelles et mon inventivité? Quelles sont les composantes du mouvement qui me permettent de repérer les moments de bascule entre mes habitudes et mon inventivité?

J'utilise ici les habitudes improvisationnelles comme un instrument d'intelligibilité³² afin d'identifier et d'analyser les moments de vertige/invention provoqués par la bascule de ma perception.

³¹ La bascule perceptive désigne un changement soudain de perception, où un individu en vient brusquement à voir ou interpréter une situation ou un événement sous un angle nouveau.

³² Selon Kaufmann (2001), « les données recueillies ne sont jamais réductibles à un matériau descriptif sans dynamique intellectuelle. Au contraire, elles renferment une intense réflexivité interne au sens commun, multiforme,

Cependant, comme le point de départ pour analyser les habitudes improvisationnelles à *Playlist/A* est celui du sujet (individu), il me semble essentiel d'avancer aussi vers la dimension sociale de l'interaction sujet-milieu. Ainsi, après l'exploration de la dimension individuelle de plusieurs types de bascules de perception vécus lors des différents moments significatifs, j'envisagerai les dynamiques entre ces bascules de perception et la relation avec l'ensemble de la pratique dans son contexte d'émergence. Il s'agit donc d'une analyse descriptive et réflexive de la pratique de terrain basée sur des données empiriques (issues de mes perceptions), qui doit aboutir dans l'identification des dynamiques entre habitude et invention de l'ensemble de cette pratique.

Les deux principales couches d'analyse, concentrées respectivement dans les chapitres IV (résultats) et V (discussion) de cette thèse, sont : (1) Analyser le micro, c'est à dire les qualités spécifiques des bascules de perceptions, mes initiatives particulières en interaction avec le contexte de l'improvisation ; (2) confronter les résultats de cette première analyse du micro au contexte d'adversité brésilien (macro) afin de comprendre quelles dynamiques en émergent. En d'autres mots, je propose de recomposer l'ensemble du tissu d'expérience sensible de la pratique de l'IDDP *Playlist/A* à travers ma manière de lire ces dynamiques.

Ce mouvement de va et vient, entre micro et macro, ou sujet et milieu, fait partie de l'invention d'une **poétique de relations** à travers un discours à la fois descriptif et réflexif. Cet exercice permet de supporter mes réflexions autant pour les mécanismes des reformulations des habitudes improvisationnelles, que pour les découvertes de nouvelles sensibilités et pour la reformulation de mes perceptions sur l'IDDP.

1.2.2 Les limites et les risques de ma recherche :

La reformulation des habitudes improvisationnelles, tout comme les instants d'inventivité, se passent dans la rencontre entre mes initiatives particulières à la recherche de nouveaux chemins et la détermination du contexte qui perturbe l'improvisation. Donc, il faut être attentive à ne pas mettre

contradictoire » (p. 13). Ce faisant, plus le chercheur accumule avec sérieux les données, « plus s'ouvre sous ses pieds le gouffre d'une réflexivité non contrôlée entravant l'avancée théorique » (p. 13). L'essentiel, selon Kaufmann, se joue à l'intérieur du modèle d'interprétation où le chercheur doit progressivement « imposer la rupture avec les sens commun en reformulant l'architecture des catégories assemblées. Il doit apprendre à hiérarchiser, en privilégiant les concepts qui lui semblent avoir le potentiel le plus intéressant » (p. 13).

l'accent dans ma capacité individuelle d'inventer de nouvelles possibilités, ni dans la capacité perturbatrice du contexte sur l'improvisation qui en exige une reformulation. La première posture, celle de mettre en relief les initiatives du sujet, renforce une vision égocentrée et très ancrée dans un individualisme qui oublie le rôle du social sur l'individu, qui pense l'individu comme entité substantielle séparée de la société, et non comme un processus. Par contre, en mettant l'accent sur les déterminations du contexte qui perturbent l'improvisation, je risque de faire un éloge à la précarité du contexte adverse brésilien. Cette posture est autant perverse que la première parce qu'elle déresponsabilise le rôle de l'État et de la politique culturelle destituant les sujets de leurs droits.

Selon Kaufmann (2004),

Autant il est préjudiciable d'ignorer le rôle de l'infra conscient social, autant ceci ne doit pas conduire à une négation dès l'autorégulation subjective. Surtout si l'on considère que cette dernière devient de plus en plus importante dans le cadre de l'individualisation moderne. **Il faut au contraire saisir les articulations entre les deux processus.** Et décrire les modalités précises de la subjectivité dans l'action, hors de tout idéalisme (p. 177).

De plus, ma posture d'observatrice-participante – à la fois chercheuse et sujet/objet de la recherche – présente autant de défis que d'atouts. La principale limite réside dans la nécessité de redoubler d'efforts pour être la plus transparente possible dans mes raisonnements et pour les présenter de manière logique et accessible à des lecteur·rice·s non spécialisé·e·s. Le danger inhérent à cette approche en première personne est de produire un texte qui pourrait devenir lourd et saturé d'explications redondantes. En outre, plus on réfléchit sur un sujet lié à nos actions en situation, plus on se confronte à des décisions implicites, souvent non conscientes, mais sous-jacentes à notre conscience. Une part de nos décisions-actions se déroule donc en dessous de notre conscience, échappant ainsi à une pleine révélation.

En revanche, je suis une source d'information privilégiée pour cette étude, car j'accumule l'expérience de l'IDDP de *Playlist/A* en moi, ce qui simplifie l'obtention des descriptions. Ainsi, le cœur de cette thèse, capable de faire face aux limites de ma posture d'observatrice-participante, réside dans la manière dont je décris mon action et articule mes descriptions avec le cadre conceptuel de la recherche. Il s'agit pour moi d'observer l'interaction entre le pôle sujet/individu et le pôle milieu/social, dans une quête visant à promouvoir la collaboration entre ces deux dimensions, plutôt que la compétition, la simple adaptation ou la soumission de l'une à l'autre.

CHAPITRE 2 REPÈRES THÉORIQUES

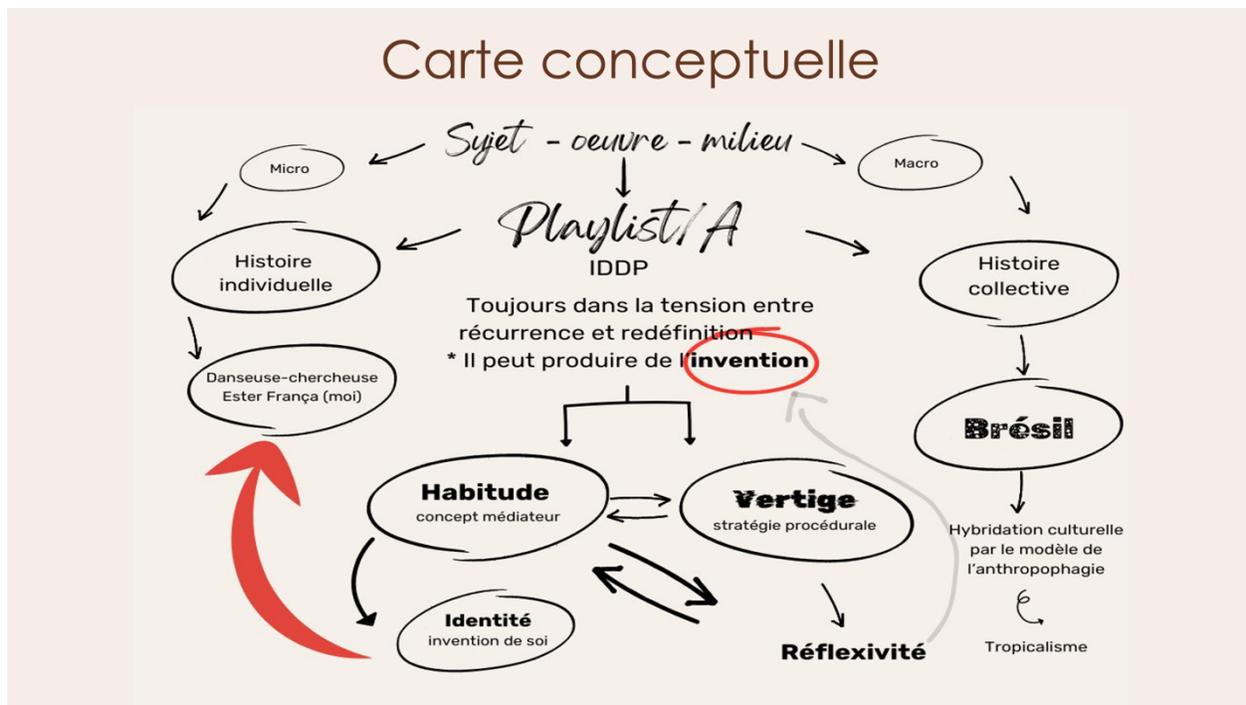


Figure 2.1

Dans ce chapitre, je présente la toile conceptuelle qui m'aide à penser mes questions de recherche : quelles sont les dynamiques émergentes dans le rapport entre habitude et invention dans les trois moments significatifs de ma pratique d'improvisation en danse devant public? Qu'est-ce qui caractérise mon vécu des moments de bascule entre mes habitudes improvisationnelles et mon inventivité? Quelles sont les composantes du mouvement qui me permettent de repérer les moments de bascule entre mes habitudes et mon inventivité? Pour ce faire, j'aborde le sujet de l'improvisation devant public par ses antécédents historiques et le sujet du processus d'individualisation dans la modernité. Afin de mieux comprendre la relation entre certains mécanismes de l'interaction sujet-milieu dans l'IDDP, j'aborde le concept médiateur de l'habitude, l'idée de vertige à travers la phénoménologie et la dimension opérationnelle de l'époque. À la suite, dans une perspective qui part plutôt du social, je traite la notion d'identité comme notion voisine au concept d'habitude et les processus d'hybridation culturelle au Brésil par le modèle de l'anthropophagie.

2.1 L'improvisation en danse devant public : une histoire à raconter, mais aussi à inventer

L'idée d'improviser devant public a ces racines dans les expérimentations artistiques à la célèbre église du Greenwich Village à New York dans les années 60 : la *Judson Memorial Church*. Il est possible de repérer deux filiations de danseur·euse·s qui font partie de ce mouvement : (1) quelques danseur·euse·s diplômé·e·s de l'école de Merce Cunningham (surtout ceux qui ont participé aux *workshops* de composition de Robert Dunn) sur la côte Est des États-Unis (Stuart *et al.*, 1998) et (2) d'autres issus des *workshops* d'Anna Halprin sur la côte Ouest (Ross *et al.*, 2003). Les premiers voulaient libérer la chorégraphie du psychologisme et mettre en question ce qu'était la danse (Bogart *et al.*, 2005 ; Stuart *et al.*, 1998). Les deuxièmes travaillaient l'improvisation en tant que « *way of being in the world* » (Ross *et al.*, 2003, p. 48) étudiaient anatomie et kinésiologie en explorant la philosophie de la présence dans l'ici et maintenant.

À cette époque, le contexte mondial avait subi de grandes transformations : les États-Unis sont intervenus au Vietnam et en même temps, ils ressentaient encore les répercussions de la Seconde Guerre mondiale, la tragédie d'Hiroshima et de Nagasaki. En 1961, la Révolution cubaine a eu lieu avec l'élection de Fidel Castro, et Youri Gagarine, un cosmonaute soviétique, a tourné en orbite autour de la terre. Ce sont des années où coexistaient des voyages spatiaux, *beatwriters*, mouvement hippie et mobilisations pour les droits des Noirs (Stuart *et al.*, 1998, p. 196). L'ensemble de ce contexte était un terreau fertile pour l'émergence d'un mouvement artistique déterminant pour la danse contemporaine d'aujourd'hui : le *Judson Dance Theatre* (1962 à 1964). Le mouvement comprenait plusieurs artistes, danseur·euse·s ou non, qui se réunissaient chaque semaine dans des ateliers à l'église *Judson* pour présenter et réfléchir, ensemble, sur leur travail. Dans une perspective collective non hiérarchique, ils voulaient trouver tous les types de corporéité possibles (p. 196).

Selon Bardet, plusieurs démarches s'entrecroisent autour de l'improvisation : le contact improvisation, la composition en temps réel, la composition instantanée³³, etc., au cours desquels les gestes et les déplacements ne sont pas pré-écrits (Bardet, 2014, p. 30). L'improvisation, en tant que champ de savoir, est nourrie par l'histoire de ses ouvrages et pratiques à travers les discours de certains théoriciens de la danse et de ses pratiquant·e·s, dont les représentant·e·s reconnu·e·s sont Américain·ne·s ou Européen·ne·s. D'après Sally Banes, l'improvisation dans la danse post-moderne a eu plusieurs fonctions et significations depuis les années 1960 : « *spontaneity, self-expression, spiritual expression,*

³³ Benoît parle de composition instantanée et improvisation en spectacle (Benoît, 1997, p. 6).

freedom, accessibility, choice, community, authenticity, the natural, presence, resourcefulness, risk, political subversion, a sense of the connectedness of playfulness, child's play, leisure, and sports ». (Banes et al., 2003, p. 77)

Ces principes étaient enracinés dans l'improvisation dans les années 70, mais la pratique a été touchée par la crise économique des États-Unis à l'époque. Le Grand Union³⁴ était un exemple de travail peu coûteux à produire, mais qui comptait sur les artistes expérimentés des années 1960 : « *They carried forward into the seventies an oppositional sixties attitude toward bodily, imaginative, and political liberation* » (p. 81). Banes note que, dans les années 1980, les danseur·euse·s noir·e·s sont apparus.es sur la scène avant-garde de l'improvisation comme l'*Urban Bush Women* qui a importé les traditions d'improvisations des Américain·ne·s africain·ne·s (p. 82) : « *those traditions include an interweaving of music and dance and a view of the relationship of the individual to the collectivity as not a political, but also a spiritual value* » (p. 82). Banes remarque aussi une différence dans l'approche de l'improvisation sur les côtes Est et Ouest des États-Unis dans les années 1990 : dans la première, ses pratiquant·e·s recherchaient plutôt des extrêmes, des risques physiques, en oppositions à ceux des années 1970 qui cherchaient harmonie et santé. Sur la côte Ouest, où Anne Halprin enseignait, l'approche était plutôt holistique, dans un mode thérapeutique ou théâtral qui partageait ce qui était personnel et local (p. 83). Le *DanceAbility*, qui a été créé à partir du Contact Improvisation de Steve Paxton, poursuit la promesse de la première génération d'improvisateurs en regroupant « *able-bodies and disabled dancers in movement exploration [...] it implies not just accessibility, but empowerment, because disabled dancers lead and teach able-bodies dancers, as well as vice-versa* » (p. 83).

En ce que concerne l'idée d'improviser, selon Bardet, l'improvisation en danse prévoit un rapport direct avec la réalité, elle est un phénomène constamment changeant qui demande un **état de perception** et de **présence constante** (Benoît, 1997, p. 6-8).

³⁴ Le Grand Union (1970-1976) a utilisé certaines expériences d'Yvonne Rainer dans son travail *Continuous Project – Altered Daily* pour improviser uniquement devant le public (Banes et al., 2003, p. 79). Ses participants, Steve Paxton, Yvonne Rainer, David Gordon, Trisha Brown, Douglas Dunn, Barbara Dilley, Lincoln Scott et Nancy Lewis, ne se rencontraient qu'en scène pour improviser. « *The group explored movement interaction and social intercourse in various 'keys' of reality: fictional, dramatic, metatheatrical, and everyday [...] everything was commented upon, analyzed mock-ritualized, and transformed in an ironic mode that made the group's antics resemble a surrealist vaudeville* » (p. 79-80).

L'improvisation serait une certaine manière de faire, plutôt qu'un style en particulier, **le pari d'écouter et de lire le contexte**, et d'en proposer une lecture aux spectateurs. Ou peut-être, plutôt que d'en proposer une lecture, de le mettre sur le point de faire l'expérience de l'écoute/lecture de ce contexte (Bardet, 2014, p. 36).

L'absence de chorégraphie préétablie dans l'improvisation ouvre un espace pour que le contexte immédiat se manifeste fortement. Cependant, l'action de lire et d'écouter le contexte ne part jamais de zéro, mais d'une perception déjà établie chez le sujet à partir de ces expériences antérieures. En outre, dans une improvisation réalisée par un collectif d'artistes, comme dans le cas de *Playlist/A*, cette perception est autant partagée entre les participant·e·s que cultivée par eux. Il n'y a pas un *leader* qui dicte une façon de faire. La perception de chaque sujet n'est pas statique. Parce que, par sa présence constante et attentive aux événements durant l'improvisation, sa perception est toujours susceptible de basculer, c'est-à-dire, de se transformer. Selon Daniel Lepkoff, au-delà des activités de lire et d'écouter, il y a une autre notion très importante dans l'improvisation : l'inhibition. « Il y a beaucoup plus de choses que je décide de ne pas faire, que de choses que je décide de faire dans mon corps » (Lepkoff, cité par Bardet, 2014, p. 35). Ce qui revient à dire que dans l'improvisation le·a danseur·euse est toujours dans l'acceptation ou dans le refus (plus au moins conscient) de certaines actions.

Au fond, les trois éléments changeants présents dans la pratique d'IDDP dans *Playlist/A* que nous avons vus dans l'introduction de cette thèse, soit l'absence de chorégraphie préétablie, le contexte et la perspective collective de la création, opèrent sous une logique de résistance ou de porosité³⁵, de réaffirmation ou de différenciation. Ils perturbent la pratique d'improvisation, en permettant des situations « récurrentes » et/ou « nouvelles ». À mon avis, cette tension entre récurrence et redéfinition, ou porosité et résistance, inscrite dans la chorégraphie/composition qui émerge de chaque présentation est le noyau de l'improvisation. En tant que manière de faire, l'improvisation privilégie l'interaction sujet-milieu. Toujours dans la tension entre récurrence et redéfinition, réaffirmation et différenciation, résistance et porosité, l'improvisation **peut** produire de la nouveauté, autrement dit, de l'invention.

L'idée d'improviser en tant qu'écoute et lecture du contexte alliée au bref parcours historique de l'improvisation aux États-Unis nous montre comment l'improvisation est sensible au contexte socio-culturel-économique et la multiplicité des rôles qu'elle peut jouer. S'il y a des modèles d'IDDP dans

³⁵ Terme utilisé dans le livre collectif « À la rencontre de la danse contemporaine : porosités et résistances » (Gioffredi, 2009).

l'histoire qui émerge d'une littérature spécifique plus saillante que d'autres, cela ne veut pas dire qu'il y a une façon correcte d'improviser, parce que dans l'improvisation, selon Anne Halprin, « *you aren't right or wrong, you just are* » (Ross *et al.*, 2003, p. 44). Les approches et éthiques développées renforcent l'idée que l'improvisation est toujours passible d'être inventée, même si son histoire consignée se concentre principalement aux États-Unis.

Dans *Playlist/A*, je reconnais une filiation indirecte à un nom reconnu de l'improvisation américaine : Katie Duck³⁶, une californienne qui a étudié la danse moderne à l'Université d'Utah aux États-Unis³⁷ dans les années 1970 et qui habite à Amsterdam. Duck a fait plusieurs partenariats avec l'artiste de la danse Dudude Herrmann³⁸, la principale influence dans la formation en danse contemporaine pour mes collègues de *Playlist* et moi, au sein du *Grupo de dança Primeiro Ato* [Groupe de danse premier acte], et une importante référence en improvisation à Belo Horizonte. Même si je ne connais pas Katie Duck personnellement, ni son travail d'improvisation de façon exhaustive, je la considère comme le lien le plus proche avec la tradition américaine en ce qui concerne ma pratique de l'improvisation.

Cependant, cette influence est conditionnée par un certain isolement linguistique, géographique et économique du Brésil qui rend difficile l'accessibilité aux formations spécialisées tout comme une contamination moins formelle par les échanges avec les initiateurs de l'improvisation en danse. À mon avis, cet isolement joue un double rôle dans les pratiques artistiques : il empêche un contact profond avec la source, en même temps qu'il laisse l'espace pour l'**invention**³⁹. Ne pas avoir des maîtres expérimentés américain·ne·s ou européen·ne·s exige que nous canalisons nos envies artistiques pour inventer notre propre façon de travailler le matériel sensible, de jouer avec les rares références que nous avons. Cependant, il faut noter que le terme *notre façon* n'est pas synonyme d'authenticité ou d'originalité, parce

³⁶ Duck c'est un nom parmi les danseur·euse·s interviewé·e·s dans l'ouvrage *Nouvelles de Danse : On the edge/ créateurs de l'imprévu* (1997) qui réunit le témoignage d'artistes qui étaient à l'origine du mouvement dans le courant de la new dance aux États-Unis et puis, de la danse contemporaine en Europe (Benoît, 1997, p. 10-12).

³⁷ <http://kateduck.com> (Duck, s. d.) consulté le 29 juillet 2021.

³⁸ Dudude Herrmann a été professeure de danse contemporaine pendant toute ma période au *Grupo de Dança Primeiro Ato* [Groupe de danse premier acte] où elle parlait beaucoup de Katie Duck dans ses cours. <http://coisasdedudude.blogspot.com> consulté le 12 juin 2023.

³⁹ Je dis invention pour ne pas dire création. Le sujet de l'inventivité sera abordé par la suite.

que l'isolement n'est pas absolu, il est contingent, il est le contexte socio-culturel et économique que nous ne pouvons pas changer, mais avec lequel on peut juste jouer.

Comme nous avons vu plus haut, l'IDDP de *Playlist/A* se passe dans un contexte historique, socio-culturel et économique différent de celui des États-Unis. Le Brésil, troisième plus grand pays des Amériques, ne possède ni la puissance économique ni l'hégémonie culturelle des États-Unis. Malgré la force de la culture « originelle⁴⁰ » brésilienne répandue par sa dense population, elle demeure restreinte au pays même ou aux lusophones. Les contingences historiques des années 2010 à Belo Horizonte sont aussi très différentes de celles des années 1960 et 1970 aux États-Unis, comme nous le verrons plus loin. Autre facteur à considérer, l'enseignement de la danse au niveau universitaire dans plusieurs grandes villes du pays et la pratique de la danse dans le cadre d'une réflexion théorique plus approfondie, sont encore naissants. Toutefois, nous ne pouvons pas réfléchir sur une pratique en utilisant exclusivement les logiques américaines ou européennes. Il faut relativiser l'analyse, c'est-à-dire faire émerger d'autres logiques pour comprendre « le tissu d'expérience sensible » propre à la pratique d'IDDP de *Playlist/A*. Plutôt que de renforcer le rapport de pouvoir entre dominateurs et dominés, comme celle de la violence symbolique de Bourdieu (Jourdain *et al.*, 2011), mon idée consiste davantage à cerner nos responsabilités (et ses limites) par rapport au développement de la pratique. Alors, nous ne pouvons pas ignorer le poids des déterminations sociales, issues tant du contexte hégémonique américain dans l'improvisation que du contexte bouleversé socioculturel et politique du Brésil. Selon Kaufmann (2004), « la liberté de l'acteur n'est pas inversement proportionnelle au poids des déterminations. Il s'agit des deux processus, qui s'entrecroisent sans cesse et très finement » (p. 49). L'improvisation en danse, comme celle dans *Playlist/A*, en tant qu'action moins structurée qu'une chorégraphie préétablie est au cœur de ces deux processus, la constante interaction sujet et milieu. En conséquence, les concepts qui suivent visent à créer des outils d'analyse de ces articulations fines qui émergent de la relation habitude et invention dans l'IDDP de *Playlist/A*.

2.2 L'interaction sujet-milieu : le processus de l'individualisation dans la modernité

La période d'effervescence et d'innovation qu'a connue la danse postmoderne dans les années 60 et 70 coïncide avec celle d'autres grandes transformations sociales. Selon Kaufmann, le processus de l'individualisation de la société fait partie d'une « donnée explicative majeure du changement social » dans

⁴⁰ Selon Laplantine (2005), le mouvement Anthropophage dans l'art, sujet que nous verrons à la suite, a contribué à la naissance d'une société pleinement originale au Brésil (p. 215).

la modernité (Kaufmann, 2001, p. 90) et les décennies mentionnées sont le point tournant de ce processus. Alors, il me semble essentiel d'aborder le sujet de l'individualisation vu que son impact dans la compréhension de l'interaction sujet-milieu est la clé de compréhension de l'homme moderne : « l'individualisation de la société [...], ne résulte pas des volontés particulières, mais d'un processus social encore mal connu » (p. 77). Parce que « la vie collective n'est pas née de la vie individuelle, mais c'est, au contraire, la seconde qui est née de la première » (Durkheim, cité par Kaufmann, 2001, p. 77).

L'affirmation de Durkheim par Kaufmann ne veut pas dire que ce dernier s'intègre dans le courant du déterminisme social. Au contraire, Kaufmann, comme plusieurs autres théoriciens, essaie de créer une voie moyenne. Dans son livre *Ego : Pour une sociologie de l'individu*, il répond à un appel réitéré de Norbert Elias : celui de rejeter la représentation d'un individu comme une entité substantielle séparée de la société, et de l'analyser comme un processus. Selon Elias, « l'homme est un processus intimement défini par la société de son époque. Il n'est pas le centre de l'univers, mais l'artisan du système complexe qui le produit » (p. 87) Cela implique alors, une révolution profonde de nos cadres de pensée habituels (p. 17), autrement dit, dépasser l'idéologie de notre époque. L'idéologie égocéphalocentrique, après Descartes, est marquée par « l'opinion qu'il existerait un centre de commandement de l'individu » (p. 219). Il faut noter que notre perception confirme cette opinion, vu que nous avons toujours l'impression d'avoir une pensée claire, cohérente et constante. La conséquence de ces circonstances génère des situations dans lesquelles l'individu croit être progressivement émancipé des contraintes collectives, ce qui lui permet de façonner davantage à sa façon les schèmes incorporés, structurant progressivement une modalité spécifique (p. 151).

Nous sommes alors accoutumés à voir la pensée et le corps personnel comme la réalité propre de l'individu. Bien que cette affirmation ne soit pas fausse, la dynamique continue des deux grands flux contraires, d'extériorisation et d'intériorisation, qui sont la base des actions humaines, nous semble secondaire. Kaufmann croit que la vérité se donne dans l'articulation entre individu et société, dans les mécanismes de cette production croisée, comme l'habitude et l'identité. Il faut donc se pencher sur ces procédures d'extériorisation et d'intériorisation ainsi que sur leur étrange croisement dans la production des schèmes incorporés individuels (p. 17). Cependant, avant d'aborder ces mécanismes spécifiques, il est fondamental de faire un bref recul historique sur l'individualisation de la société afin de la voir comme un produit social de la modernité et non comme un processus autonome et strictement rationnel.

2.2.1 La « sociogenèse de l'individualité⁴¹ » : un bref recul sur l'histoire de l'individualisation

L'individualisation commence avec le biologique, cependant « l'individualisation sociale n'est pas la suite de l'individualisation biologique » (Kaufmann, 2001, p. 78). Même si la nature n'est pas opposée à la culture, leurs lois suivent des logiques différentes. Le terme « individu » apparaît au Moyen Âge pour désigner une entité indécomposable et non pas une personne. Cependant, l'individualisation se manifeste avant que les personnes soient regardées comme des individus. À la Renaissance, la spécificité individuelle était la base d'une identité distinctive : « la valeur de l'être unique » (p. 79). De surcroît, l'argent et la propriété privée sont des facteurs participants au processus d'individualisation dont le produit est l'individu moderne sous les phénomènes de l'individualisme possessif et du souci de soi (p. 79-80).

Les Lumières, en tant que fondements de la modernité, voulaient régénérer le holisme⁴² défailant à travers la science et l'universalisme de la raison comme l'idée de totalité de l'autre (p. 80). En développant un nouveau type de pensée de caractère réflexif, critique et analytique, les Lumières rompent avec le passé marqué par la pensée religieuse. La Raison est ainsi imposée en tant que pensée scientifique et principe de régulation sociale tout comme d'ordre cosmique (p. 81-82). L'individu apparaît d'abord comme une déclinaison de la rationalité. Selon Foucault, « l'individualisation et la totalisation, indissolublement liées, ce sont des effets inévitables de la rationalité politique » (p. 81-82), et donc les fondements d'une société rationnelle. Paradoxalement, le projet holistique des Lumières, en mettant au premier plan le concept de raison, précipite la crise de l'holisme et accélère l'individualisation du social (p. 82). Ce processus déboucha sur la notion d'un sujet ponctuel désengagé, l'individu moderne en tant que produit de la science. Ainsi, la fiction du **moi abstrait**, devient un concept universel, la valeur ultime de la personnalité, qui commence à s'incarner comme le support de la croyance propre de la modernité (p. 84)

Cependant, « la conscience d'un 'moi' est le résultat d'un processus historique » (Durkheim, cité par Kaufmann, 2001, p. 84) dans le mélange de deux ordres de phénomènes liés entre eux, mais très

⁴¹ La sociogenèse de l'individualité consiste dans l'émergence de l'individualité en tant que processus social, c'est-à-dire le processus d'individualisation.

⁴² Le holisme est un modèle basé dans l'idée de totalité significative comme principe organisateur de l'ensemble des comportements, l'instrument essentiel de l'organisation sociale, à l'image du biologique. Cette idée est survalorisée autant dans les représentations que dans la transmission. Cependant, la totalité ne parvient pas à organiser tous les comportements parce que les progrès technologiques et d'autres événements impliquent la reformulation des catégories. Ainsi, la société, et après l'individu, doivent continuer à travailler sur eux-mêmes afin d'adhérer au *nomos* holistique (p. 44 et 45).

différents : l'**individualisation concrète** et la **représentation de soi**⁴³ (p. 84). En d'autres termes, la catégorie philosophique du moi abstrait qui est inscrite au cœur du nouveau mode de construction sociale de la réalité, est, en même temps, construite par les significations communément partagées (p. 86). L'individualisme se montre donc comme un concept flottant qui maintient sa situation de flottaison et qui fonctionne comme un instrument efficace d'analyse des mouvements de la modernité (p. 90) : « Quand nous croyons être la première génération non soumise à l'idée du sacré, la première à avoir des rapports interpersonnels véritables en tant qu'individus, et donc la première à atteindre une conscience de soi intégrale, il s'agit là, incontestablement, d'une **représentation collective** » (Douglas, cité par Kaufmann, 2001, p. 90-91).

Le processus historique de l'individualisation s'est déroulé par vagues. La modernité dite « organisée », selon Peter Wagner (Kaufmann, 2001, p. 92), serait passée par plusieurs moments, au nombre desquels : l'éclosion politique de l'individualisme et la généralisation des disciplines collectives au début du XIX^e siècle (la « société disciplinaire » de Foucault) ; la réforme sociale liée à la formation des monopoles économiques et des partis de masse à la fin du XIX^e siècle, tout comme les dérives violentes et radicales de l'entre-deux-guerres qui ont freiné l'individualisme. C'est-à-dire que même si la *tendance* allait vers l'augmentation de l'individualisation, il y a eu, selon Wagner et Kaufmann, des contre vagues, comme celles explicitées en haut.

Cependant, les années 1960, d'où émerge la danse postmoderne américaine, sont marquées par une rupture profonde et une accélération du processus d'individualisation comparable à celles des Lumières. Il s'agit d'une conjonction de facteurs divers qui donne la clé de compréhension des évolutions sociales : les femmes qui tentent de sortir d'un rôle social définissant leur identité, la prolongation de la scolarité allongeant la jeunesse et, finalement, l'avancée décisive de la pensée réflexive et critique dans le monde quotidien de la vie privée (p. 92- 94). À leur tour, les années 1970 sont marqués par l'annonce de la post-modernité avec de belles et diverses variantes déconstructionnistes (p. 65). Cela a généré un relativisme généralisé et une mise en cause de l'autorité de la science : « nous enfonçons dans une

⁴³ Kaufmann fait référence à la conscience d'un « moi » en tant que résultat d'un processus historique. Il note que ce type d'analyse sur les processus de longue durée est très rare laissant les études comparatives plus difficiles dans le plan méthodologique. Alors, les deux phénomènes différents qu'il mentionne, or l'individualisation concrète et la représentation de soi, sont analogues à l'idée de fait et de tendance respectivement (section 1.1.1.4). De cette manière, l'évolution n'est jamais linéaire, mais remplies de mutations, des ruptures et des déviations (Kaufmann, 2001, p. 84).

rationalité sans raison » (Mills, cité par Kaufmann, 2001, p. 68); « la société se sait dans son détail sans se comprendre dans son ensemble » [...] « nous avons perdu la maîtrise intellectuelle du social » [...] « une vertigineuse déperdition d'intelligibilité » (Gauchet, cité par (Kaufmann, 2001, p. 68). Kaufmann remarque l'engrenage pervers présent dans la fragmentation de la société et dans l'abandon de la maîtrise intellectuelle du mouvement historique vu que les individus s'enferment de façon autistique (p. 68). Mais plus le savoir s'accumule en se spécialisant, moins des idées aussi fondamentales sont générées (p. 73). « Notre société aveugle structure un nouveau type de personnalité, la figure du **citoyen autonome et responsable** s'effaçant au profit d'un **individu porteur de droits, le citoyen-victime** » (Kaufmann, 2001, p. 68).

Ainsi, la rupture individualiste des années 1960 et 1970 a eu comme caractère principal l'apparition d'un mode particulier d'ouverture, de souplesse et de légèreté des cadres de définition de l'identité, notion que nous allons voir à posteriori. Cependant cette rupture n'est vraie qu'en tendance :

Le moi (en apparence) libre de toute attache, est comme livré à lui-même. [...] La valeur dominante est désormais 'l'accomplissement personnel', qui bouleverse l'ancienne 'socialisation disciplinaire' en s'élargissant aux mœurs et au quotidien. [...] **Chacun veut désormais suivre la ligne de ses désirs et accomplir ses choix** (p. 93, nous soulignons).

Selon Kaufmann, il s'agit d'un élargissement du spectre de la démocratie, qui maintenant envahit l'univers privé et se transforme dans une **démocratie du quotidien** : « le citoyen choisit librement ses représentants ; l'individu définit lui-même son avenir, ses liens sociaux, sa morale, sa vérité, son identité » (p. 94). Mais, « y a-t-il véritablement démocratie du quotidien, construction de la réalité à partir des choix individuels ? » (p. 96). Il faut se rappeler que l'**individu autonome**, maître de ses choix, est avant tout un modèle et comme tel, il est associé à une simplification-trahison de la diversité du réel, il n'est vrai qu'en tendance (p. 96). Il est plus qu'un instrument pour l'observateur, il structure la mentalité et l'action des individus.

En refusant d'occuper un rôle social prédéfini, l'individu veut inventer l'avenir à sa manière. Cependant, l'invention des individus se limite souvent à un travail de bricolage personnalisé sur ses schémas incorporés, matière sociale incontournable (p.97). Bien que les résultats soient décevants, ils ne sont pas un simple retour aux modalités anciennes. Le modèle de l'individu démocratique est donc au cœur d'une grande contradiction, il porte en soit un paradoxe. Il devient un instrument d'analyse incomparable et simple d'utilisation pour révéler les mouvements de la modernité. Ainsi, **l'individu**

démocratique est fiction et réalité en même temps, vu qu'il est utilisé par les individus pour renforcer l'individualisation.

L'individu contemporain a l'impression qu'il est créateur de son propre monde. Effectivement il développe des idées, prend des décisions, opère des arbitrages. Il déploie sa réflexivité et approfondit son monde intérieur. Mais de la même manière qu'il puise dans son stock de schémas incorporés pour inventer l'avenir, il attrape dans l'offre intellectuelle du temps les éléments lui permettant de bricoler ses projets. Le centre de la réflexivité innovatrice n'est plus tout à fait en haut comme à l'époque des Lumières, ni tout à fait en bas. [...] **L'innovation se situe plutôt dans un entre deux multiple et insaisissable** (la dynamique de l'innovation sociale), alliant médias, collectifs et réseaux plus ou moins formalisés, où circulent les idées dans l'air du temps (p. 97).

Plus les décisions semblent immédiates et intuitives, purement personnelles, plus il y a de chances qu'elles soient socialisées (p. 98), comme lorsque le comportement à adopter n'est pas codifié. À mon avis, les décisions prises dans l'IDDP ont exactement ces caractères : elles sont immédiates, intuitives, personnelles et non codifiées, autrement dit, elles font partie d'une sorte de laboratoire de cette « démocratie du quotidien » dont parle Kaufmann. Dans l'IDDP, nous puisons dans le « stock des schémas incorporés pour inventer l'avenir », tout comme nous attrapons « les idées qui circulent dans l'air du temps » dans un grand jeu de bricolage dont l'invention se passe entre ces deux postures.

2.2.2 Le processus d'individualisation et l'idéologie égocéphalocentrique dans l'improvisation en danse devant public (IDDP)

Ce détour par la dimension sociale afin de comprendre comment nous intégrons, à notre insu, la notion d'un individu autonome et abstrait, m'aide à aborder mon analyse de manière plus sereine et réaliste. À mon avis, certaines valeurs liées à l'IDDP ne sont pas non plus un hasard, mais elles s'inscrivent dans l'idéologie égocéphalocentrique tout comme dans le processus d'individualisation décrit ci-dessus. Cela permet de supposer que l'idée de liberté, de souplesse et de légèreté prévues par l'improvisation avec l'absence de chorégraphie préétablie opèrent aussi dans les cadres de définitions des identités des participant-e-s de *Playlist/A*. Sachant que chaque danseur-euse est le produit social de son époque, mais aussi un produit spécifique, le rôle de ma réflexion dans les analyses de chaque moment significatif est défini par le résultat de mon interaction avec mon milieu capable de suivre à la fois des tendances et d'être imprévisible.

Vu sous cet angle, le spectre de la démocratie a aussi envahi l'IDDP avec l'idée de la démocratie du quotidien dont la quête de l'horizontalité entre les participant-e-s et les éléments qui font partie de la

scène ne sont pas vraiment un choix, mais une condition d'existence de l'improvisation. La nature de ces relations porte une complexité et une ambiguïté qui peuvent être remarquées dans une analyse détaillée des trois moments significatifs de *Playlist/A*. Ainsi, l'IDDP ne se construit pas uniquement à partir des choix individuels des improvisateur·trice·s mais surtout d'autres composantes d'origine sociale qui font partie de cette opération.

Comme nous l'avons vu ci-dessus, les décisions immédiates et intuitives, celles qui semblent être purement personnelles, ont plus de chances d'être socialisées parce que le comportement à adopter n'est pas codifié. On peut donc déduire que *Playlist/A* ne résulte pas exclusivement des volontés particulières mais d'un processus social mal connu. Cela est dû au fait que tout se joue dans l'articulation individu-société, autrement dit, dans l'interaction sujet-milieu, plus spécifiquement dans les mécanismes de cette production croisée. Analyser ces mécanismes et les rouages de ce processus peuvent nous aider à comprendre autant les spécificités de *Playlist/A*, c'est-à-dire les **faits** concrets qui se sont manifestés pendant les dix ans de la pratique, que certaines **tendances** propres au champ de l'IDDP ou même de la danse en tant que champ de savoir.

En conséquence, les prochaines sections porteront sur les mécanismes des infinis croisements sujet-milieu afin de révéler la dynamique relationnelle qui s'en dégage. Le concept d'habitude et la notion d'identité sont des sujets incontournables pour mieux comprendre ces mécanismes d'extériorisation et d'intériorisation tout comme leur fin croisement en produisant les schèmes incorporés individuels. Nous commençons avec le concept d'habitude vu qu'il est le cœur de ce mécanisme et, à la suite, on abordera la notion d'identité en tant que notion voisine au concept d'habitude.

2.3 En resituant le concept d'habitude dans cette recherche : l'improvisation en danse et les habitudes

Selon Perrin, le vocabulaire de Rancière, tel que le « tissu d'expérience sensible », nous invite à trouver « les conditions matérielles », les « modes de perception », les « régimes d'émotion » et les « schèmes de pensée ». Ces éléments président à l'acte artistique (Perrin, 2015, p. 7) et ils possèdent une relation avec l'idée d'habitude parce qu'ils parlent d'une sorte de continuité. Cependant, les *conditions, modes, régimes et schèmes* opèrent toujours sous une logique de **récurrence** et **redéfinition**. Selon Barbier, l'habitude traite de la « stabilisation provisoire chez un sujet [...] dans une situation récurrente, investie et transformée par l'exercice même de l'activité » (Barbier, 2017, p. 73) . Construite dans l'activité, l'habitude se distingue de la répétition, parce qu'« elle est le point de départ d'une reconstruction » (p.73). Ainsi, le

fait de comprendre la logique sous laquelle les habitudes opèrent renforce encore mon envie d'analyser de façon approfondie ses mécanismes contradictoires sur le terrain de l'IDDP afin de voir comment cette dynamique se manifeste dans *Playlist/A*.

Comme nous l'avons vu plus haut, l'un des principes les plus importants dans l'improvisation en danse est l'absence de chorégraphie préétablie. Autrement dit, l'improvisation n'est pas un style, donc il n'y a pas une logique de pas et de déplacements établis à l'avance comme dans la transmission d'une technique corporelle telle que le ballet classique, le jazz, la danse moderne de Graham ou Cunningham, ou même dans les danses brésiliennes⁴⁴ *Caboclinho Sete Flechas*⁴⁵ ou le *Forró Pé de Serra*⁴⁶. En tant que techniques plus ou moins établies dans le monde, il est possible de prévoir quelles sortes de mouvements sont présents dans chacune d'elles. Ainsi, l'improvisation, dans le domaine de la danse contemporaine, consiste en une ouverture à la perception par un sujet, en la lecture-écoute du contexte (Bardet, 2014) par un individu et/ou par un collectif. Cependant, toute cette ouverture ne signifie pas que l'improvisation est une pratique complètement libre ni déconnectée des techniques corporelles qui font partie de l'histoire de la danse. Du point de vue de la pratique, l'improvisation articule des activités de différents degrés de conscience. Elle n'est donc ni complètement délibérée de la part du sujet, ni complètement captive de ses schémas incorporés. Vu sous cet angle, le but de l'improvisation est d'ouvrir l'espace pour que le geste puisse se manifester. Ce geste est le produit parfois délibéré, parfois captif de l'interaction sujet-milieu. Ainsi, étant donné que les habitudes régulent l'action, l'improvisation en danse comme toutes les autres actions humaines est aussi traversée par des habitudes.

Comme nous l'avons dit ci-dessus, la perception de chaque sujet n'est pas statique, elle est toujours susceptible de basculer, de se transformer. Et c'est justement dans cet **instant de bascule**, c'est-à-dire dans le moment de **vertige**, qu'on est capable de voir la composante de transformation déjà présente dans les habitudes improvisationnelles. Le vertige est donc le cœur de l'habitude improvisationnelle dans cette

⁴⁴ Les danses brésiliennes font partie de la culture populaire. Elles peuvent être trouvées dans la version folklorique (sur scène avec des costumes et des danseur·euse·s, professionnel·le·s) ou in situ, c'est-à-dire dans les communautés qui nourrissent cette culture qui est à la fois expression artistique, événement social et coexistence.

⁴⁵ In situ : <https://youtu.be/gBC9bvRNpHk>

⁴⁶ In situ : <https://youtu.be/jyEXocZYOsU> et à Montréal : <https://youtu.be/o7Vv3q4zqls>

recherche. Elle est le point névralgique du processus « microscopique », permettant de voir les initiatives particulières du sujet en interaction.

L'analyse de mes habitudes improvisationnelles dans l'IDDP de *Playlist/A* à travers de ce que j'ai vécu et ce que je perçois de mon action a posteriori me permet de voir mon rapport au monde, dont je ne suis ni totalement conditionnée ni constamment consciente. Dans ce tissage sujet-milieu, la danse est le dispositif qui me permet de prendre conscience de moi-même et du monde, au fur et à mesure que j'interagis avec lui. Pour rendre compte à la fois de la dimension visible de ma pratique et de ses aspects invisibles, tels que mes intuitions, pensées, valeurs et émotions, j'utilise deux outils d'analyse d'action⁴⁷ basés dans des processus d'introspection : l'entretien d'explicitation et l'observation de mouvement par l'OAM⁴⁸. Les outils méthodologiques choisis m'ont permis de découvrir le pas-à-pas de mon processus de recherche, c'est-à-dire, l'analyse des données empiriques et les discussions qui en émergent en suivant le bricolage méthodologique de cette recherche qui est inspirée de l'ethnographie et de l'autoethnographie.

2.3.1 La notion d'habitude par Kaufmann confrontée au concept d'*habitus* de Bourdieu

J'ai trouvé dans l'ouvrage de Jean-Claude Kaufmann, *Ego – pour une sociologie de l'individu*, une sorte de guide capable de nourrir ma curiosité théorique et d'enrichir mes analyses des moments significatifs de *Playlist/A*. En articulant pratique et théorie, tout comme micro et macro, *Ego* m'a aidée à décortiquer certains moments qui me semblaient significatifs par la bascule perceptive présente, et en même temps, à remarquer le rapport de mes habitudes avec le champ symbolique et le processus historique dans lesquels elles se manifestent. Il faut noter que Kaufmann part du concept d'*habitus* de Bourdieu pour renouveler la notion d'habitude. Il travaille **avec** et **contre** ce dernier afin de soulever des lacunes dans les travaux de Bourdieu, mais sans perdre son importante collaboration dans la construction du concept au sein des Sciences de l'homme et de la société (SHS).

En plongeant dans l'œuvre de Bourdieu, Kaufmann remarque que l'un des objectifs du sociologue français avec le concept d'*habitus* abordé dans ses livres était de se dégager de l'emprise du sens commun

⁴⁷ Les outils méthodologiques seront analysés plus profondément dans la méthodologie de cette thèse (chapitre III). Ils prennent en charge la subjectivité de l'individu pour qu'elle soit traitée de façon objective.

⁴⁸ Système d'analyse de mouvement créé par Nicole Harbonnier et Geneviève Dussault (UQAM) qui vise à rendre compte de l'objectivation de l'observation qualitative (perspective spatio-dynamique) et l'objectivation de l'observation des processus perceptivo-moteurs mis en jeu (perspective fonctionnelle) (Cours DAN8030 Théorie et observation du mouvement, automne 2020, UQAM).

du mot « habitude ». C'est-à-dire une catégorie des gestes particuliers minoritaires, caractérisés par leur répétitivité et sous une perception négative (p. 157). Il croyait que le mot habitude est trop usé « pour dire cette liaison passionnée de notre corps qui n'oublie pas à la maison inoubliable » (Bourdieu, cité par Kaufmann, 2001, p. 145). Bourdieu refuse la « vision réflexive et autosuffisante du sujet », autrement dit « l'idéologie individualiste » et la « religion du moi abstrait » pour un travail qui se montre essentiel pour les SHS et qui justifie son « mode de pensée relationnel » (p. 132). Kaufmann, tout comme Bourdieu, essaie d'échapper à l'idéologie égocéphalocentrique⁴⁹, les différentes approches de ce dernier sur l'*habitus* ne permettant pas d'expliquer la **dynamique individuelle** (Kaufmann, 2001, p. 144).

Dans le chapitre IV, nous allons voir l'analyse des entretiens d'explicitation de chaque moment significatif où j'essaie de comprendre la relation entre habitude et vertige dans ma pratique d'improvisation de ce jour-là. Centrée sur mes impressions de ce que j'ai vécu au moment de l'improvisation, je vise à formuler des explications relatives à ma dynamique individuelle par rapport à ce qui est récurrent et à ce qui est différent dans mon vécu. Si dans les entretiens d'explicitation j'analyse mes impressions relatives à l'interaction sujet-milieu par le biais de la relation habitude/vertige, dans les analyses de l'OAM, je serai capable d'analyser les traces que cette interaction laisse dans mes gestes, c'est-à-dire les transformations de ma dynamique corporelle.

Les lacunes soulevées par Kaufmann dans les théories de Bourdieu l'ont amené à l'idée que le concept d'habitude affleure afin d'expliquer les relations entre « **schèmes individuellement incorporés**⁵⁰ et **schèmes socialement objectivés** » (p. 151). Ainsi, en partant du pôle individuel, la dynamique des habitudes est associée à la **réflexivité** et donc, « **le véritable moteur de l'individualisation** » (p. 151). De cette manière, « le pôle social ne sera évoqué que rapidement, uniquement dans la mesure où il intéresse la construction individuelle »⁵¹. Comme nous l'avons vu dans la section 2.2 avec le processus historique de l'individualisation, il ne s'agit pas du chaos social, mais de l'émergence d'un « nouveau pivot de réorganisation holistique » (p. 152). Ainsi, dans le modèle social holistique, comme la Kabylie analysée par

⁴⁹ Terme utilisé par le sociologue Jean-Claude Kaufmann, qui fait référence à une manière de penser centrée sur l'individu et sa perception du monde, où l'ego occupe une place centrale dans la construction des réalités personnelles.

⁵⁰ Il faut noter que l'incorporation individuelle des dispositions est encore un processus social (p. 151).

⁵¹ L'*habitus* dans le pôle social est pour Kaufmann un chantier annexe de caractère approximatif et partiel parce qu'il veut se concentrer sur l'individu (p. 151). Dans ses observations actuelles, il note « comment la non-coïncidence entre schèmes incorporés et schèmes de socialisation fabrique aujourd'hui de l'individualité » (p. 151-152).

Bourdieu, on passe des « structures socialement structurées structurant l'individu » à des « **structures individuellement restructurées structurant l'individu et le social** » (p. 153) dans les sociétés contemporaines. La stabilité de l'*habitus* de Bourdieu s'oppose au mouvement permanent des habitudes, proposé par Kaufmann, autrement dit, la divergence entre *habitus* et habitude.

Selon Kaufmann, « une des spécificités les plus importantes des habitudes est d'être continuellement confrontée à la réflexivité pour **fabriquer la cohérence**, à l'intérieur de la dynamique identitaire » (p. 153). Cependant, un autre défi est ajouté : il serait erroné de conclure que le moteur du changement entre schème incorporé et réflexivité pourrait être l'individu lui-même qui, « par la seule force de sa pensée, serait parvenu à agir sur les dispositions intériorisées » (p. 153), en d'autres mots, l'idéologie égocéphalocentrique. Vu que l'individu n'était pas directement à l'origine de la réflexivité sociale, mais que c'est la réflexivité sociale qui a produit l'individu, il est possible de dire que :

L'individu est le produit de la pensée réflexive-scientifique ; l'individu est le produit de la divergence *habitus*-habitude. [...] **L'individu est à la fois le produit de la science et de la divergence *habitus*-habitude.** Pour la simple raison qu'il s'agit de deux faces d'un même processus dialectique. [...] Les contradictions (sociales) sont nées de la faillite du projet hégémonique de la formule génératrice et de la divergence croissante *habitus*-habitudes qui en a procédé. En spécifiant le pôle individuel constitué de schèmes plus ouverts soumis à la nécessité de se recombinaison pour former une cohérence identitaire, la divergence accentue encore la réflexivité, qui augmente à son tour l'écart avec l'*habitus* fixé de plus en plus au pôle social, etc. : **réflexivité et divergence *habitus*-habitudes s'alimentent mutuellement.** Elles s'intègrent dans un même processus, et constituent par leur lien dialectique le **facteur central de l'individualisation** (p. 153).

En somme, l'« *habitus* et habitude s'intègrent dans la catégorie plus générale des schèmes enregistrant la **mémoire sociale infraconsciente** » (p. 156-157). Cependant l'*habitus* ne permet pas d'expliquer tous les schémas enregistrant cette mémoire implicite (p. 156), parce que comme bien montré par Kaufmann, le trésor philosophique sur l'habitude a privilégié l'*ethos* au détriment de l'*hexis*, c'est-à-dire « les schémas commutatoires les plus généraux et/ou fixés au pôle social » (p. 156). Ainsi, il fallait une reformulation conceptuelle du terme habitude afin d'englober les **schémas opératoires incorporés au pôle individuel** et s'éloigner du sens commun. Car l'habitude est à la fois « un schème enregistrant la mémoire sociale, inscrit dans des processus infiniment larges, puissants et mobiles, et un schème incorporé, inscrit sous une forme pouvant s'exprimer en gestes, concrets, observables par l'enquêteur » (p. 157). Les habitudes régulent l'action et elles ne se réduisent pas à la répétitivité, parce qu'elles enregistrent aussi le nouveau, dans une dynamique ouverte et confrontée à la réflexivité. Ainsi, les

habitudes conservent le passé, comme l'*habitus*, et reformulent activement le présent (p. 158). « L'homme n'a pas des habitudes, il est fait d'habitudes » (p. 158). **L'habitude établit un rapport au monde « tiraillé entre déterminisme et initiative du sujet »** (p. 159) **autrement dit, ni une constante lucidité, ni un total conditionnement.** Donc, « avoir des habitudes définit une éthique de vie » (p. 159).

Dans cette recherche, les habitudes improvisationnelles en tant que **schémas d'origine sociale individuellement incorporés** (Kaufmann, 2001, p. 117) articulent dans la corporéité des danseur·euse·s, de façon consciente ou non, l'histoire de leurs vécus (leurs expériences dansées) avec les situations imprévisibles qui peuvent survenir pendant l'IDDP. Les habitudes improvisationnelles dans *Playlist/A*, en articulant danseur·euse·s et contexte à travers l'improvisation en danse, relie passé, présent et avenir des expériences dansées de ces participant·e·s dans une expérience de continuité et/ou d'imprévisibilité.

Ainsi, le concept d'habitude improvisationnelle émerge comme un **concept médiateur** qui vise à articuler une voie moyenne capable de sonder les structures sociales qui pèsent sur les individus, tout comme les représentations et visions du monde, propres aux individus. Cette posture demande un constant mouvement d'aller-retour pour que je puisse approfondir mes démarches analytiques de la pratique d'IDDP de *Playlist/A*, avec ses subtilités et ses spécificités. Ce, sans sacrifier les danseur·euse·s, les agents, ni renoncer à prendre en compte les effets que le contexte et la pratique exercent sur nous et à travers nous.

2.3.2 Entre fermeture et ouverture : les bribes de la réflexivité et l'unité de l'individu dans l'intériorisation et l'incorporation

Ni une constante lucidité, ni un total conditionnement : l'essentiel dans les habitudes se donne dans l'entre-deux en articulant des segments aux différents niveaux d'incorporation (Leroi-Gourhan, cité par Kaufmann, 2001, p. 159). Afin d'éviter une interprétation simpliste, il faut noter que la réflexivité ou **la conscience lucide émerge souvent malgré soi.** Elle se manifeste en fonction de ruptures d'ordres divers comme un événement inattendu, un changement de cadre de définition de la situation, une pensée soudaine, etc. (p. 160). Donc, **les chaînes opératoires s'ouvrent et se ferment continuellement à la conscience.** De même, elles ne se déroulent pas dans un vide mental, mais **la pensée accompagne l'action.** La fermeture renforce l'incorporation et augmente la capacité d'action, et l'ouverture importe un « double commandement schème incorporé-cognition qui ne pose pas problème tant qu'il est relativement

cohérent » (p. 160). Plus encore, **la réflexivité n'est pas constante**, claire et totale, au contraire, **elle émerge par bribes**, embrumée et changeante (p. 162).

Dans l'IDDP, l'action des danseur-euse-s est marquée justement par cette ouverture et fermeture des chaînes opératoires et par l'émergence des bribes de conscience, de réflexivité. La perception des danseur-euse-s est toujours perturbée par un événement inattendu sur scène, que ce soit une chanson, des obstacles physiques, l'action ou comportement d'un-e partenaire, etc. « Plus la dissonance entre schèmes est grande », autrement dit, plus la perception de l'artiste sur scène est perturbée, « plus leurs niveaux d'incorporation sont proches, plus l'individu doit entrer en travail sur lui-même pour tenter de se réunifier, baisser la pression mentale et remettre le corps en mouvement fluide » (p. 163). L'absence de chorégraphie préétablie dans l'IDDP défie constamment ce processus de réunification de l'individu parce que les danseur-euse-s peuvent à chaque instant modifier leurs actions.

Du point de vue de l'individu, ce dernier travaille continuellement à son unité (p. 168), c'est-à-dire qu'il y a toujours une exigence identitaire. Cependant, du point de vue des schèmes **intériorisés** et **incorporés**, plus on élargit la sphère de schèmes pris en compte, plus la multiplicité intériorisée est grande (p. 168). Ce faisant, il s'agit d'une opposition dialectique où il y a simultanément **unicité** et **pluralité** : plus la pluralité est grande (contexte), plus elle demande un important travail d'unification (individu) (p. 168). Le sujet travaille à la reformulation de son **architecture identitaire**⁵² et de sa **grille de perception**, par contre, un schème incorporé ne disparaît pas facilement (p. 169). Ainsi, c'est en fabriquant son unité que l'individu, paradoxalement, produit lui-même la pluralité intériorisée, dont unité et pluralité sont les deux faces d'un unique processus contradictoire (p. 169). En conséquence, l'habitude est essentiellement contradictoire : l'humain est à la fois « un processus **ouvert** en reformulation continue et une **mémoire** de sauvegarde extraordinairement lourde et longue, sédimentée dans l'infraconscient. **Changement** et **permanence de soi** ne peuvent être définis (et encore moins comptabilisés) comme deux entités séparées » (p. 169).

L'homme est pluriel et singulier en même temps. Il est pluriel au niveau des schèmes superficiellement intériorisés. « Il a même en lui presque toute la société de son époque » (p. 169).

⁵² L'architecture identitaire est un concept sociologique qui fait référence à la manière dont une personne construit et structure son identité personnelle à travers des choix, des expériences, et des interactions sociales. Ainsi, l'identité n'est pas un élément fixe ou inné, mais plutôt un processus dynamique et en constante évolution, influencé par de multiples facteurs, tels que la culture, les relations, les valeurs personnelles, et les contextes sociaux.

Cependant, l'humain est aussi singulier en fonction de son architecture intérieure très particulière qui assemble les schèmes intériorisés, résultat de son histoire (p. 169). Ainsi, dans l'IDDP de *Playlist/A*, les architectures intérieures et les grilles de perception des danseur·euse·s sont en constante reformulation par leur interaction avec le milieu. En même temps, il·elle·s portent en eux·elles, de façon plus au moins consciente, l'« histoire » de la danse par eux incorporée avec ses ruptures et processus.

Il faut noter qu'il y a une différence entre intériorisation et incorporation. Selon Kaufmann, l'intériorisation est un stade préalable à l'incorporation. L'intériorisation est un processus long et incertain, dont le schème ne s'installe dans les pensées qu'après que l'individu ait hésité. Ainsi, il peut finir par disparaître de la mémoire ou, s'il n'est pas incorporé, il peut rester trop conscient, vu qu'il est enregistré sous forme cognitive (p. 165). Dans l'intériorisation, la réflexivité ressemble à un travail d'auto-persuasion, comme si le corps était désobéissant. L'incorporation, au contraire, finit avec ce travail intellectuel parce que le schème est « enregistré dans la mémoire cachée comme un cadre inquestionnable pour l'action future » (p.166). Le sentiment est que le corps est devenu obéissant et que la volonté commande tout. De cette façon, **les habitudes sont des schèmes opératoires tendant à l'incorporation** (cela inclut les schèmes intériorisés encore non incorporés) (p. 172). En observant ma relation avec le ballet classique, je constate que certains cadres, comme des gestes amples avec les membres supérieurs et inférieurs dans des directions précises dans l'espace, ont été incorporés par moi, dû à ma longue exposition à cette technique depuis mon enfance. En d'autres termes, mon architecture identitaire et mes grilles de perception sont constituées par les principes du ballet classique. Mon corps obéit à cette logique quand le mouvement ne m'exige pas le contraire et j'ai l'impression que mes gestes suivent ma volonté.

L'analyse des habitudes improvisationnelles dans mon expérience d'IDDP peut me permettre de voir les conflits que j'ai vécus et qui sont au fond des contradictions sociales à plusieurs niveaux. En outre, l'analyse de mon vécu et de mes gestes dans trois moments significatifs peut révéler des particularités de mon processus d'unification, donc de mon travail identitaire. Autrement dit, les outils méthodologiques peuvent révéler des stratégies de reformulation de mon architecture identitaire et de ma grille de perception. Plus encore, l'analyse des habitudes dans ma recherche me permet de voir comment je porte en moi presque toute la société de mon époque et à la fois le résultat singulier de mon histoire dans mon architecture intérieure particulière, dans ce que Rancière appelle le « tissu d'expérience sensible ».

2.3.3 La mémoire implicite dans le corps socialisé et dans les objets socialisés : la familiarité

Selon Kaufmann, les habitudes ne sont pas dans le corps strictement biologique, celui de chair et de sang, mais dans un corps qui s'inscrit dans l'univers social. Il propose le terme **corps socialisé** pour désigner notre « ancrage dans un monde » (Merleau-Ponty, cité par Kaufmann, 2001, p. 174) où les habitudes sont incorporées (p. 174). Bernard Andrieu (2016), à son tour, parle de l'« usage social du corps biologique » dans le cadre du cerveau-corps-environnement. Il utilise un terme analogue à celui de Kaufmann proposé par Nick Crossley⁵³ : **corps social**. Le corps social est constitué d'habitudes et il participe des interactions avec l'environnement (incorporation) au point de modifier son schéma corporel⁵⁴, en l'orientant selon les exigences socioculturelles (p. 114).

Comme le corps, les objets et l'espace ont un rôle central en tant que repères pour l'action : ils sont aussi incorporés en participant à la construction d'une « extension de la synthèse corporelle » (Merleau-Ponty, cité par Kaufmann, 2001, p. 174), autrement dit le schéma corporel. Si les schèmes incorporés sont dans le **corps socialisé** de Kaufmann (ou dans le **corps social** d'Andrieu), le même phénomène a lieu avec les objets : la mémoire implicite est enregistrée dans l'**objet socialisé** et non dans sa matérialité. Selon Latour, il est encore difficile de percevoir « comment l'objet fait le sujet » (Latour, cité par Kaufmann, 2001, p. 176). Kaufmann croit que cette difficulté est due à l'idéologie égocéphalocentrique de notre époque. L'idée que l'homme et sa rationalité triomphante sont au centre de tout, un moi abstrait et désengagé du monde. De cette façon, « corps socialisé et objet socialisé ne renvoient pas à deux mondes séparés. Ils constituent un seul et même univers » (p. 178), ils interagissent dans une « géométrie variable » (Bessy, Chateauraynaud, cité par Kaufmann, 2001, p. 174).

Les êtres humains, dotés d'intelligence, de parole et de sentiments, s'engagent à une reformulation, à un travail identitaire (p. 181), ce qui est passionnant et fatigant à la fois. À l'inverse, les objets et l'espace ont une capacité sans fin d'enregistrement passif et de fixation, ce qui est monotone et reposant à la fois. Toutefois, l'objet socialisé n'est pas inférieur au corps socialisé, mais « corps socialisé et

⁵³ Crossley soutient que la perception est une technique corporelle (Crossley, cité par Andrieu, 2016, p. 114). Selon son origine et son intensité, le sujet peut consciemment ou non s'approprier de l'information proprioceptive (représentations corporelles) : « les attitudes émotionnelles, les circuits neuronaux, les incorporations culturelles sont autant des expériences corporelles non conscientes » (p. 114-115).

⁵⁴ « *Body schema can be defined as a system of preconscious, subpersonal processes that play a dynamic role in governing posture and movement* ». [Le schéma corporel peut être défini comme un système de processus préconscients et subpersonnels qui jouent un rôle dynamique dans la gouvernance de la posture et du mouvement] (Head, cité par Gallagher et Cole, 1995, p. 369)

objet socialisé ne font qu'un » (p 182). Vu ainsi, « les habitudes se structurent dans **l'espace de l'action familière**, qui fusionne mouvement corporel et repères matériels » (p.182). Ainsi l'expression la plus exacte pour définir les habitudes serait **schèmes opératoires incorporés-objectivés**. Donc, il serait erroné de penser que la vraie intériorité est restreinte à la dimension cognitive, la réflexivité, l'imagination, et la subjectivité. L'individu n'est rien sans son corps⁵⁵, il n'est rien sans actions, « sans les profondeurs implicites qui cristallisent une infinité d'évidences, un patrimoine d'habitudes, fondateur de son identité » (p. 182). Ce patrimoine est dans l'environnement le plus proche et le plus intime, dans l'espace continuellement travaillé de la **familiarité**⁵⁶ (p. 183).

Selon Roquet (2019), les cultures, les danses et les pratiques sont des manières **d'être-avec en mouvement** (p. 288) en nous permettant de penser en complexité. Ainsi, quand je danse, je ne danse pas seulement avec mon corps strictement biologique, mais avec mon corps socialisé (Kaufmann) ou mon corps social (Andrieu) ou ma corporéité (Bernard, 2002). Quand je danse avec les chansons de *Playlist/A*, je ne danse pas seulement avec la matérialité de la chanson, les notes et accords qui la composent, mais avec un élément scénique qui est aussi un objet socialisé, c'est-à-dire un objet porteur d'une mémoire sociale implicite. De plus, quand je danse avec mes partenaires, j'interagis avec des gens dotés d'intelligence, de paroles et de sentiments, qui me poussent à une reformulation, à un travail identitaire. Cependant, il faut noter que ces trois éléments, mon corps, les chansons et mes partenaires sont capables d'intégrer la mémoire sociale infraconsciente et ainsi s'élargir dans l'espace (continuellement travaillé) de la familiarité de la pratique d'IDDP de *Playlist/A*. Donc, l'un n'est pas plus important que l'autre, mais, à mon avis, ils interagissent de façon horizontale. Aussi, il me semble intéressant d'observer comment les chansons, l'espace et les autres danseur·euse·s (éléments qui sont extérieurs à mon corps strictement biologique) me constituent en tant que sujet, ou autrement dit, comment notre interaction établit un patrimoine d'habitudes et en même temps, mon identité en tant qu'improvisatrice de *Playlist/A*. Afin

⁵⁵ D'où le besoin de Michel Bernard, théoricien de la danse, de trouver un nouveau terme tel que corporéité pour désigner ce « réseau d'un jeu chiasmatique instable de forces intensives ou de vecteurs hétérogènes » (Bernard, 2002, p. 527). Cependant, selon Kaufmann, l'invention de termes pour se distinguer du commun morcelle le champ scientifique en accentuant les difficultés du débat. Dans le cas de corps/corporéité, le terme utilisé par Bernard reste restrictif au domaine des arts et une vision essentialiste du corps demeure en cours dans d'autres champs de savoir.

⁵⁶ La familiarité désigne un sentiment de connaissance ou de reconnaissance envers une personne, un objet, un lieu ou une situation, souvent associé à une certaine aisance ou confort. Il s'agit d'un état psychologique qui émerge lorsqu'on se sent en terrain connu, qu'il s'agisse de personnes, d'endroits, de souvenirs ou de concepts. Elle favorise souvent un sentiment de sécurité et de confort, car elle réduit l'incertitude.

d'aborder ces sujets, je choisis de partir d'une notion qui est voisine de la notion d'habitude : l'identité. À la suite, j'aborderai un sujet à mon avis incontournable dans cette recherche, vu que le contexte de réalisation de la thèse est différent du contexte de la pratique : l'ancrage dans la culture brésilienne, plus spécifiquement, les processus d'hybridation par le modèle de l'anthropophagie.

2.4 La notion voisine à l'habitude : l'identité comme modalité opératoire de l'invention de soi

Selon Kaufmann et Lahire, « en dessous de ses capacités imaginatives et réflexives, l'homme s'est construit basiquement comme un être d'habitudes » (Kaufmann, 2004, p. 175). Cependant nous ne pouvons pas interpréter toutes les actions par l'idée d'habitude. Comme nous avons vu plus haut, avec le développement de l'individualisation, le patrimoine des schèmes incorporés s'est beaucoup complexifié parce qu'ils sont devenus plus nombreux et contradictoires. Ainsi, la notion d'identité, en tant que notion voisine, nous aide à mieux expliquer le système opératoire régulant l'action. Selon Kaufmann, les habitudes restent la base, mais leur réajustement continu impose le recours à l'identité parce que **processus identitaire** et **schèmes incorporés** se mélangent intimement pour déclencher l'action (p. 176).

Selon Barbier, l'identité peut être comprise par la « représentation/image globale liant les représentations/images que construisent les sujets autour d'eux-mêmes dans les différents espaces et champs d'activité dans lesquels ils se trouvent présents » (Barbier, 2017, p. 75) L'identité, en tant que processus continu serait donc le résultat de démarches d'identification, autrement dit, des constructions représentationnelles, discursives ou communicationnelles associées à des affects. Si l'habitude touche les schèmes tendant à l'incorporation, l'identité régule l'action par la représentation, par l'image ou par la sensation. Cependant, l'identité n'est pas séparée de la socialisation, elle a des origines sociales et elle est le produit des socialisations successives. Comme l'habitude, elle réorganise les expériences dans la contradiction parce que les deux ont un caractère interactif et processuel. Selon Kaufmann, « l'identité régule de façon annexe un système d'habitudes relativement stabilisé » (Kaufmann, 2004, p. 183). Les identités « peuvent être définies comme des représentations attributives de ce qui ferait l'unité ou la continuité d'un sujet à travers ses activités » (Barbier, 2017, p. 75).

2.4.1 L'approche de Kaufmann autour de la notion d'identité par le processus d'individualisation

À la suite de son livre *Ego : pour une sociologie de l'individu* où Kaufmann traite la notion d'habitude, il écrit *L'invention de soi : une théorie de l'identité* comme produit d'un long chemin intellectuel. Pendant ce chemin, il affirme que la construction sociale de l'individu se donne selon deux modalités très

différentes. Dans un mouvement constant et non linéaire, il s'agit d'une « double hélice » chacune héritière d'un pan historique spécifique : la première serait la socialisation pure, sans interventions de la pensée réflexive en tant qu'héritage des sociétés holistes⁵⁷. Dans cette modalité, le destin social conférerait le sens de la vie. La deuxième serait basée sur la subjectivité, c'est-à-dire la mise en images ou en pensées des orientations possibles et, à la suite, une décision plus ou moins consciente sur le cours de l'existence. Ainsi, Kaufmann propose de penser l'identité comme un **opérateur de l'action issu d'une évidence socialement nécessaire** au lieu d'un concept très défini.

Dans l'effort d'inscrire précisément le phénomène identitaire dans l'histoire, Kaufmann affirme que « l'identité est un processus intrinsèquement lié à l'individualisation et à la modernité » (Kaufmann, 2004, p. 90), processus analysé dans la section 2.2 de cette thèse. L'identité joue un rôle très important dans l'articulation individu et société. **L'identité n'est qu'un mode d'entrée dans l'analyse de l'individu**, mais identité et individu ne sont pas la même chose. Il faut noter qu'individu et société sont des catégories « diffuses et interpénétrées » (p. 49) et la socialisation est très importante dans l'analyse de l'individu⁵⁸ :

L'individu est lui-même la matière sociale, un fragment de la société de son époque, quotidiennement fabriqué par le contexte auquel il participe, y compris dans ses plis les plus personnels, y compris de l'intérieur. (...) **La liberté de l'acteur n'est pas inversement proportionnelle au poids des déterminations.** Il s'agit de deux processus, qui s'entrecroisent sans cesse et très finement. L'identité joue justement un rôle précis dans cette articulation (p. 49, mis en gras par moi).

C'était par la négative dans les analyses de l'identité dans les cultures non blanches occidentales⁵⁹ qu'il a été possible de mieux comprendre la notion : « Chacun est ce qu'il est, où il est » (p. 58). Il n'y a pas de sens à parler d'identité dans ce type de société, parce qu'il y a de l'identification. Alors, l'identité devient importante dans les sociétés démocratiques modernes, justement avec « l'incertitude radicale sur la continuité et la consistance de soi » (Gauchet, cité par Kaufmann, 2004, p. 58). Kaufmann affirme qu'au début de la modernité, l'émergence de l'individu est issue de l'accentuation du contrôle social par l'État

⁵⁷ Les sociétés holistes, comme la Kabylie analysée par Bourdieu ou la société indienne traditionnelle analysée par Louis Dumond, ont une vision holiste de la société. C'est-à-dire qu'à travers des castes et des structures hiérarchiques rigides ces sociétés sont perçues comme une entité intégrée, unifiée.

⁵⁸ L'idéologie égocéphalocentrique dans laquelle nous sommes inscrits ne prend pas en compte « l'individu et son autonomisation comme produit de l'histoire sociale » (Kaufmann, 2004, p. 53), sujet abordé au début de ce chapitre dans les processus d'individualisation dans la modernité.

⁵⁹ Kaufmann explique certaines crises vécues par SHS en fonction d'une hiérarchisation des cultures lorsque les cultures non blanches occidentales ont été qualifiées de sociétés primitives ou exotiques.

et par l'usage du droit. La culture du sensible et le romantisme sont la preuve de ce processus de « multiples sensations de soi » propre aux bourgeois du XIX^e siècle. De surcroît, l'École avec son programme institutionnel basé sur la raison, héritière des Lumières, contribue à la destruction de l'ancien régime de la vie quotidienne (p. 60-63) : « l'institution lui inculque un *habitus* et une identité conformes aux exigences de la vie sociale (...). Les identités individuelles se spécifient tout en étant socialement fabriquées et octroyées par l'immense et cohérente machinerie étatique » (p. 63).

Cependant, c'est dans la « modernité organisée » que les questionnements ontologiques gagnent de l'ampleur. La multiplication et l'assouplissement des rôles qui s'y décrochent du programme institutionnel du début de la modernité, alliés « au brassage des cultures » (Vinsonneau, cité par Kaufmann, 2004, p. 74) contraignent les individus à se construire et à se redéfinir d'une façon nouvelle. Cela autonomise l'individu et lui permet de s'approfondir dans sa subjectivité. L'individu est capable de prendre une distance critique avec les cadres de socialisation et de s'engager dans une « expérience » (p. 64). **L'identité passe de reflet de la structure (par les exigences de la vie sociale) à une réflexion profondément personnelle : la réflexion sur soi.** Voilà la révolution identitaire : « quand le simple reflet (sous l'effet de la complexification structurelle) s'est transformé en réflexion » (p. 65-74).

Kaufmann défend que le principal mécanisme qui précipite la quête identitaire présent dans la révolution de l'identité est le dédoublement des schémas d'action. Il explique que « l'**image** de soi est la matière première de la construction identitaire » (p. 69), un moment bref qui crée l'illusion de tout dire par son instantanéité totalisante. Cependant, le sujet peut créer des styles variés et donner divers sens à ses actions, pour un même rôle socialement prescrit de façon générale. Mais il le fait sous le regard d'autrui (qui va sanctionner ou confirmer) et ce processus est perçu de façon **émotionnelle**. Plus encore, le sujet favorise une identité qui lui procure des satisfactions. Le sujet a par ailleurs accumulé d'autres expériences de prise de rôles qui hiérarchisent les identités et qui guident les futurs processus de choix identitaires (p. 74). Il s'agit de self-schémas qui sont, à la fois, des **grilles de filtrage de l'information** et de **guidage de l'action**. Ils sont multiples et contrastés, régulant le comportement grâce aux émotions associées⁶⁰ (p. 75). Ce faisant, les self-schémas intériorisés (les *soi possibles* dans l'infraconscient) et les injonctions sociales du contexte dirigent l'action dans une combinaison extrêmement complexe.

⁶⁰ Le neurologue António Damasio dans son livre *L'erreur de Descartes* traite du concept de « marqueur somatique » pour expliquer le rôle des émotions dans les processus de raisonnement (Damasio et Blanc, 1995).

Plus tard, dans la deuxième moitié de la modernité « la subjectivité est devenue une question collective » (Ehrenberg, cité par Kaufmann, 2004, p. 79), même si la mémoire sociale infraconsciente⁶¹ conserve encore sa puissance. L'identité vise alors à répondre à la cacophonie de ce processus en singularisant et unifiant l'individu dans un système symbolique intégré à un moment et contexte donnés. En tant que processus lié à l'émergence du sujet autour de la **fabrication de sens**, l'identité assure la continuité dans la durée biographique. Autrement dit, l'identité construite par la valorisation de certaines thématiques « **l'estime de soi** qui est l'énergie nécessaire à **l'action** » (p. 79).

2.4.2 La révolution identitaire des années 60 et l'IDDP dans *Playlist/A*

Le déclin du programme institutionnel dans les années 60, époque du mouvement artistique des danseurs à la *Judson Church* à New York, coïncide avec la révolution identitaire et le renversement qu'elle provoque : l'action qui était guidée par la prescription de rôles (le sens qui vient d'en haut) passe à être guidée par les grilles identitaires (le sens qui vient d'en bas, c'est-à-dire de soi) (p. 76). L'individu revient donc au centre prioritaire de régulation de sa propre action. Les self-schémas intériorisés ou les *soi possibles* sont ainsi l'histoire de la personne, c'est-à-dire « le reflet d'expérience de confrontations dans divers contextes enregistrés sous forme des cadres de détermination des actions futures » (p. 77). Le sujet ne fait qu'arbitrer entre des options définies par son propre passé et, en même temps, les *soi possibles* permettent au sujet de se dégager des déterminations fabriquées par lui-même. L'ère des identités est marquée par un renversement de la chaîne de socialisation et un bouleversement de la société (p. 79). Ainsi, à la *Judson Church* dans les années 60, les artistes ont été capables de prendre une distance critique avec les cadres de socialisation de la danse à l'époque (très centrée sur les chorégraphes modernes) et de s'engager dans l'expérience d'improviser ensemble en se guidant par leurs subjectivités. La façon collective et non hiérarchique de travailler, inaugurée par le mouvement artistique en question, a trouvé dans le renversement de la chaîne de socialisation provoqué par la révolution identitaire des années 60 les conditions parfaites pour se manifester.

Comme nous l'avons vu dans l'introduction de cette thèse, la perspective collective et horizontale de création, par son caractère changeant, est un élément qui colore l'IDDP dans *Playlist/A*. Les danseur-euse-s de *Playlist/A* sont des êtres humains, dotés d'intelligence, de parole et de sentiments, s'engageant toujours dans un processus identitaire. Le type de collectivité et d'horizontalité perçu dans

⁶¹ La mémoire sociale infraconsciente est un cadre de références culturelles et sociales, largement inconscient, qui structure nos comportements sans que nous en ayons une perception claire.

Playlist/A est, à mon avis, analogue à ceux du mouvement artistique à la *Judson Memorial Church*, bien qu'adapté au contexte brésilien dans un moment historique précis. Les manières de faire et de penser des artistes américains seraient donc, « l'univers invisible des déterminations sociales individuellement incorporées » (Kaufmann, 2004, p. 53) réinventé par les danseur-euse-s de *Playlist/A*, quoique de façon non délibérée.

De cette manière, la notion d'identité est pertinente dans cette recherche parce que l'action dans l'IDDP dans *Playlist/A* est guidée plutôt par l'« expérience » que par les déterminations d'une chorégraphie préétablie par un seul chorégraphe. Cependant, cette « expérience » n'est pas juste issue de la pensée des participant-e-s, mais d'un processus de socialisation porté par un système symbolique lié à la danse en tant que culture et intégré à un moment et contexte donné. Ce système symbolique spécifique à *Playlist/A* porte en soi une mémoire sociale infraconsciente de la danse dont les dimensions sont difficiles à préciser, mais elles comprennent des manières de faire, des rôles préétablis et aussi des gestes spécifiques.

Plus encore, étant donné que la manière d'accéder à mes actions dans l'analyse de chaque moment significatif est traversée par le discours et que l'identité possède un rapport fondamental avec ce dernier, il faut relativiser la portée descriptive de l'analyse de ma pratique. Selon Barbier, « l'identification d'un sujet passe souvent par des énoncés eux-mêmes liés à des représentations » (Barbier, 2017, p. 75).

Toute activité de communication, qu'elle ait directement trait ou non à la définition de soi, comporte un enjeu de présentation ou de représentation de soi donnée à autrui. Cet enjeu est direct dans les discours sur soi, les récits de soi, les histoires et les biographies, mais il est aussi présent dans les discours que tiennent les sujets sur leurs activités (Barbier, 2017, p. 75).

Ainsi, l'entretien d'explicitation et l'observation du mouvement comportent cet enjeu de présentation dont parle Barbier : il s'agit de la construction d'un discours sur mes actions partagé avec autrui et toujours traversé par mes dynamiques identitaires, c'est-à-dire le mouvement par lequel je reformule davantage la substance sociale qui me constitue (Kaufmann, 2004, p. 90). En plus, ces deux outils peuvent révéler des éléments autant de ma subjectivité narrative (liée à ma façon de construire le discours) que de ma subjectivité réflexive (liée au mouvement historique des dominations du social) (p. 153).

2.4.3 Le rôle de la réflexivité dans l'invention de soi dans *Playlist/A*

L'individu moderne a l'obligation de construire et de reconstruire sans cesse sa cohérence autour d'un axe, c'est-à-dire, son identité, mais cela exige effort et prise de risques, sous peine de voir son existence perdre sens. C'est la **réflexivité** qui s'inscrit dans la quête identitaire, dans une logique d'ouverture, brisant les certitudes et remettant en cause ce qui est tenu pour acquis (Kaufmann, 2004, p. 80-82). Cependant, « la réflexivité ne s'exprime que par séquences relativement brèves et très strictement contextualisée », ne pouvant pas se développer sans retenue (p. 110)⁶². L'identité est une idée, une image ou une sensation de soi, elle est la perception d'un enveloppement qui peut être physiquement ressenti (p. 113), un système de clôture et d'intégration du sens, ne cristallisant ce dernier que de façon provisoire et précaire⁶³.

L'identité est donc un processus de fermeture et de fixation qui s'oppose à la logique d'ouverture et de mouvement de la réflexivité. Elle fabrique continuellement un système unifié de valeurs, qui fonctionne sous forme de **grille de perception du monde**, donnant le sens de la pensée et de l'action (Kaufmann, 2004, p. 110, mis en gras par moi).

Cela étant, identité et réflexivité s'associent de façon complexe dans l'exercice concret de la subjectivité (Kaufmann, 2004, p. 111). Le processus de reformulation des identités tout comme des habitudes se mélange intimement pour déclencher l'**action** vu que les identités sont des modalités opératoires du processus d'**invention de soi** (Kaufmann, 2004, p. 176-178). Selon Lahire, l'invention de soi est la préoccupation identitaire essentielle, vu que les acteurs ne passent pas leur temps à se préoccuper de leur définition ou de leur identité. L'identité n'est qu'un « épiphénomène » et l'invention de soi, en tant que rêveries ordinaires, prépare le futur, plus précisément le futur immédiat (p. 178).

L'identité est un processus, historiquement nouveau, consistant à sortir de soi (par l'image ou l'émotion) pour s'inventer différent. À sortir du soi habituel, du soi des habitudes, des

⁶² Comme on a vu dans la section 2.3 sur l'habitude, Kaufmann défend que la réflexivité se manifeste lors d'une grande dissonance entre les schémas incorporés. Plus les niveaux d'incorporation sont proches, plus l'individu doit entrer en travail sur lui-même, c'est-à-dire plus de pression mentale, d'où l'individu doit essayer de se réunifier et de reprendre son action fluide (Kaufmann, 2001, p. 163). Plus encore, « l'individu est renforcé dans son autonomie par la réflexivité d'origine sociale. » (Kaufmann, 2001, p. 162). Cela ne veut pas dire que la réflexivité de chaque personne est passive, secondaire ou sans importance. Le problème c'est que l'idéologie égocéphalocentrique a la tendance à voir la réflexivité comme une opération constante, claire et totale.

⁶³ Il faut noter que l'objet de l'identité n'est pas « le vrai » mais « le sens ». Ainsi, l'identité peut apparaître comme une trace de l'ancienne société, héritière du holisme religieux fragmenté en « une infinité des petits cercles individuels producteurs de sens » (Kaufmann, 2004, p. 82).

schèmes incorporés, mémoire sociale personnalisée et stockée dans l'infraconscient, qui canalise le futur sous forme d'un destin imposé. Jouer des affichages identitaires est une tentative pour changer de chemin. Plus ego parvient, par le dédoublement mental, à provoquer un décalage avec les déterminations qu'il porte en lui-même, plus l'inventivité devient forte [...]. Car il ne se contente pas de changer de chemin : il s'engage sur des pistes moins tracées à l'avance (Kaufmann, 2004, p. 257).

Du point de vue de l'individu, pendant le bref moment de bascule de perception (le vertige), les danseur·euse·s de *Playlist/A* peuvent créer des styles variés et donner divers sens à leurs actions. En d'autres mots, le jeu des affichages identitaires associé aux brefs moments de la réflexivité (la prise de conscience) peut prendre des pistes moins bien tracées et faire émerger de l'inventivité. Cependant, dans l'IDDP, cette bascule se donne devant public, c'est-à-dire sous le regard d'autrui. En plus, le vertige est toujours vécu de façon émotionnelle sur scène. Ainsi, l'idée d'une intention consciente et constante qui guide l'action dans l'IDDP est fautive. C'est plutôt les bribes de réflexivité provoquées par le jeu des affichages identitaire et aussi le renouvellement des habitudes qui nourrit le chemin pour l'inventivité. Donc, habitude improvisationnelle et vertige s'articulent avec la quête identitaire dans l'IDDP de *Playlist/A*, afin de donner sens à l'expérience de danser devant l'audience.

Ainsi, les dix ans de *Playlist/A* ont autant forgé que renouvelé les grilles de perception et le guidage d'action de ceux qui y participent. Ce faisant, *Playlist/A* en tant qu'expérience esthétique porteuse d'un système symbolique lié à la danse et intégré à un moment historique et à un contexte donné est capable de **fabriquer du sens** et **d'assurer la durée biographique de ses danseur·euse·s** pour qu'il·elle·s puissent avoir l'estime d'eux-mêmes en tant qu'énergie nécessaire à leurs actions sur scène. L'action des danseur·euse·s en tant que résultat d'une interaction particulière avec le milieu, dans une logique de continuité ou de différence, guide les prochaines actions. Comme bien remarqué par mon cher professeur de danse contemporaine brésilien, Tuca Pinheiro : « *o que me move não é nem a razão nem a emoção, mas a ação* » [ce qui me fait bouger, ce n'est ni la raison ni l'émotion, mais l'action]. Et aujourd'hui, j'ajouterai : ce qui me fait bouger, ce n'est ni la raison ni l'émotion, mais l'action et le sens qui en émergent.

2.4.4 La question de l'inventivité dans *Playlist/A* : la dynamique entre l'initiative individuelle et les déterminations sociales

Dans l'IDDP de *Playlist/A*, les habitudes et les identités sont les éléments constitutifs de l'action dont l'invention émerge sans mon contrôle par l'exercice constant de reformulation de mes schèmes incorporés, c'est-à-dire de ma mémoire sociale personnelle et infraconsciente. Plus encore, moi, en tant

que sujet de l'improvisation, toujours en interaction avec le contexte, je réoriente le sens de l'action en arbitrant quels schèmes infraconscients seront activés. En tant que notion voisine au concept d'habitude, « l'identité, se présente comme une sorte de nouveau principe moteur de l'action, se surajoutant aux schèmes incorporés et réorganisant ces derniers » (Kaufmann, 2004, p. 257). Il s'ensuit que pendant l'analyse entre invention et habitude dans les trois moments significatifs, il faut saisir les articulations entre le rôle de **l'infraconscient social** et **l'autorégulation subjective** afin de décrire les modalités précises de la subjectivité dans l'action (p. 177) et de saisir les dynamiques et tendances vécues dans *Playlist/A*.

Cependant, comprendre les logiques qui guident une pratique n'est pas une activité évidente. L'idée d'habitude peut s'étendre aussi à notre façon quotidienne de penser et de réfléchir. Mon expérience de lecture dans trois langues et ma réflexion sur la recherche doctorale dans un autre contexte, ouvrent des perspectives nouvelles et différentes par rapport à mon contexte d'origine. Le département de danse de l'UQAM jouit d'une proximité géographique avec les États-Unis, tout comme d'une proximité linguistique et culturelle avec la France, pays central dans le champ du savoir de la danse. Les discussions académiques sur la danse que j'ai eues au Brésil ne convergent pas fréquemment avec les discussions d'ici⁶⁴. Heureusement, le champ est étendu et une variété de réflexions est toujours bienvenue parce que le monde est trop vaste pour que nous ne pensions que d'une seule façon. Il faut disposer d'espace pour tous et l'art est un outil privilégié pour y accéder afin que des nouvelles logiques puissent émerger.

Penser l'inventivité par le moyen de l'invention⁶⁵ dans la pratique d'IDDP de *Playlist/A* implique dans une compréhension de l'art qui vise principalement à travailler sur la « culture de soi »⁶⁶ en tant que vecteur de la subjectivité ouvert à l'altérité et dans une dynamique ininterrompue d'invention des problèmes, des méthodes, et, évidemment, des pistes de solutions (Machado, 2009). Ce faisant, le travail

⁶⁴ La danse en tant que champ de savoir au Brésil est relativement jeune et peu répandue sur tout le territoire. La première école de danse de niveau universitaire au Brésil était à Salvador à l'Université Fédérale de Bahia (UFBA) en 1956 (<http://www.danca.ufba.br/en>, consulté le 30 juillet 2021). L'école de danse à l'Unicamp, à Campinas a été créée en 1985 (<https://portalmud.com.br/portal/ler/curso-de-danca-da-unicamp-comemora-35-anos-de-historia>, consulté le 30 juillet 2021) et à Belo Horizonte, où je suis née et ai grandi, à l'Université Fédérale du Minas Gerais (UFMG) en 2011. À noter que j'ai enseigné dans cette école pendant dix mois en 2018.

⁶⁵ J'opte pour le mot invention à la place d'inventivité afin de m'éloigner de l'idée de performance, de contrôle et d'évolution que le mot inventivité peut dégager. L'invention devient un terme plus circonscrit pour représenter quelque chose qui émerge en tant qu'une découverte dans un contexte et moment spécifiques.

⁶⁶ Je dirais une culture de soi qui vient d'un nous; elle a ses racines dans la socialisation, dans la relation avec l'autre.

de la psychologue brésilienne Virginia Kastrup⁶⁷ sur le problème de l'invention dans des processus cognitifs liés à un courant non-représentatif fait écho à mes expériences artistiques tout en conservant le rôle social dans ces processus. Kastrup établit des différences entre l'invention et ce que la psychologie a nommé la créativité. La créativité ferait partie, selon cette auteure, d'une perspective instrumentale. Elle est donc une habileté et une performance au service de la résolution de problèmes déjà posés par la société (des facteurs de variabilité et de flexibilité, par exemple) et non pas la création de problèmes qui puissent diverger des intérêts de la société (Kastrup, 2007, p. 19-21). En revanche, le sens étymologique du mot *invenire* qui signifie rencontrer des reliques et des restes archéologiques (Stengers citée par Kastrup, 2007, p. 27) s'éloigne de l'idée d'une invention ex-nihilo. Même si l'invention se fait passer pour une illumination soudaine, il ne s'agit que de sa visibilité, sa manière d'être aperçu. En fait, **l'invention consiste en un travail avec les restes qui s'inscrit dans une durée** (p. 27). Cette pratique de tâtonnement et d'expérimentation donne des résultats imprévisibles, parce qu'elle relève des expériences de problématisations, autrement dit, du fait de douter de certains préceptes et de remettre en question certaines attitudes. L'invention partage la même racine que le mot inventaire, ce qui suggère un travail avec la mémoire dans une perspective incessante de composition et recomposition. Elle se manifeste dans un fond archéologique ou temporel en empêchant la distinction a priori entre sujet et objet (p. 28). Bien que les termes utilisés par Kastrup ne soient pas les mêmes que ceux de Kaufmann, sa conception d'invention est cohérente avec la dynamique des renouvellements des habitudes et des identités évoquées par le sociologue dans les sections antérieures.

À mon avis, l'isolement linguistique, géographique et économique du Brésil nous permet de jouer avec « les restes » de références que nous possédons de l'improvisation américaine/européenne : nous inventons une perception de et pour l'improvisation en récupérant nos mémoires lacunaires et en apprenant de façon inventive avec nos performances, en direct ou en ligne, afin de trouver/développer un langage inventif d'IDDP. Cependant d'autres mémoires sociales agissent sur ce processus dans le cas de *Playlist/A*. Il s'agit de certaines mémoires sociales cultivées au Brésil qui génèrent un régime de

⁶⁷ Kastrup s'intéresse aux processus de création, à la subjectivité et à la cognition. Elle pense l'enseignement de d'art comme un outil pour partager des expériences ou soutenir un champ de problématisation. Elle a vécu l'expérience de l'atelier (*Escolinha de Artes do Brasil* [Petite école d'art du Brésil] et *Ateliê de adultos* [Atelier des adultes]) où elle a eu contact avec un art lié à la recherche et moins circonscrit au dessin et à la peinture. (Machado, 2009) <https://www.youtube.com/watch?v=Sz7-clDgsVik>, consulté le 31 juillet 2021.

subjectivation propre de cette société en apportant les particularités du « fond » d'où la « figure » de *Playlist/A* a pu émerger.

2.5 L'ancrage profond dans la culture brésilienne : de l'hybridation en Amérique du Sud à l'anthropophagie au Brésil.

Le sociologue argentin Nestor Canclini analyse la formation et le développement de la culture en Amérique du Sud tout comme les processus d'hybridation dans le champ socio-culturel. Selon lui, l'hybridation, terme analogue à celui du métissage de Laplantine et Nous, ne fait pas référence à une fusion, mais plutôt à la confrontation et au dialogue. L'hybridation a une longue histoire dans les cultures d'Amérique latine. Dès les formes syncrétiques créées par les matrices espagnole et portugaise avec la figuration indigène, en passant par les projets d'Indépendance du développement national. Canclini discute le lien et les désaccords entre **modernité**, **modernisation** et **modernisme** en Amérique du Sud. Penser l'hybridation dans ce contexte exige une reformulation du champ d'études parce qu'elle modifie la manière de parler d'identité, culture, différence, inégalité, multiculturalisme et des paires organisatrices de conflits comme tradition-modernité, Nord-Sud, local-global.

En Amérique du Sud, il y a eu un modernisme riche avec une modernisation déficiente parce qu'elle a concerné une petite minorité. Au Brésil, dans les années 1920, 75 % de la population était encore analphabète. Cependant, il est erroné de considérer seulement les inadéquations entre modernisme culturel et modernisation sociale. Selon Canclini, il faut analyser les conflits internes de la société latine et les obstacles rencontrés par les artistes pour communiquer avec leurs publics. Pour comprendre la modernité sinueuse de l'Amérique latine, on doit repenser le modernisme en tant que tentative d'intervenir dans le croisement d'un ordre dominant semi-oligarchique, une économie capitaliste semi-industrialisée et des mouvements sociaux semi-transformateurs. Dans les années 1990, la modernisation et la démocratisation de la culture ont été réalisées par les industries culturelles (entreprises privées). Donc, il y a toujours des inégalités dans l'appropriation des biens symboliques et dans l'accès à l'innovation culturelle, cependant cette inégalité n'a plus la forme polarisée simple (dominateurs X dominés). Ces hésitations et contradictions non résolues dans le champ de l'érudit, du populaire et du *massif* révèlent les ambiguïtés de la modernisation : la coexistence de diverses traditions culturelles et l'appropriation inégale du patrimoine révélant une société « pluraliste » (Canclini, 2010, p. 169). Ces processus démontrent la nécessité d'une cartographie alternative de l'espace social, basée sur les notions de circuit et frontière et non de communauté comme cohésion abstraite, ni l'opposition centre-périphérie.

2.5.1 L'identité musicale dans *Playlist/A* : la négociation dans l'hybridation

Comme nous l'avons vu dans l'introduction de cette thèse, l'inspiration pour la création de *Playlist* en 2012 a d'abord été l'environnement affectif provoqué par des chansons et des musiques choisies collectivement et qui composent l'identité musicale de *Playlist*. Basé sur huit thèmes musicaux différents, l'identité musicale de *Playlist* est multiculturelle, mais la culture musicale brésilienne colore la majorité des thèmes de *Playlist*. D'ailleurs, l'un des huit thèmes porte exclusivement sur elle : *Verde, amarelo, cuícas e água de colônia* [Vert, jaune, cuícas⁶⁸ et eau de cologne⁶⁹]. Même si *Playlist* n'est pas centré sur la culture brésilienne, celle-ci le traverse tout le temps. Ce faisant, *Playlist/A* fait partie de ces processus d'hybridation dont parle Canclini où les frontières entre le champ de l'érudit, du populaire et du *massif* ne sont ni clairs ni sans conflits.

Alice Boccara (2018), chercheuse en ethnomusicologie en France confirme que la musique brésilienne est en soi hybride et métissée parce qu'elle est née de la rencontre (pas nécessairement pacifique) entre Africains, Autochtones et Européens (Boccara, 2018). Le métissage dans la musique brésilienne consiste en la compréhension de ce qui permet ou non à un groupe de « débattre ou négocier sur les termes de [son] identité, sur ce qui la fonde comme problème » (Amselle, cité par Boccara, 2018). Ainsi, Boccara partage une vision du métissage dans la musique brésilienne analogue à la vision d'hybridation culturelle de Canclini :

l'hybridation, le métissage et la question des transferts culturels doivent aussi s'étudier sous l'angle de la *négociation*, car ces phénomènes provoquent un changement des délimitations : le phénomène de la négociation abolit des ruptures en créant des liens. En Amérique de manière générale et, dans notre cas, au Brésil, ces processus posent la question de l'existence d'une identité commune à plusieurs ensembles multiculturels⁷⁰ (Boccara, 2018).

Boccara lie l'idée d'hybridation et de métissage en tant que fondements de l'authenticité de la culture brésilienne avec la notion d'« anthropophagie ». Celle-ci n'est pas étrangère à la danse non plus, au contraire, celle-ci est répandue dans tous les arts comme une caractéristique du modernisme brésilien.

⁶⁸ Il s'agit d'un instrument musical de percussion, une sorte de tambour à friction utilisé dans la samba.

⁶⁹ Il s'agit d'un parfum très léger créé en Allemagne, imité et répandu par tout le monde. Grâce à son effet rafraîchissant, le parfum fonctionne bien dans les pays tropicaux comme le Brésil.

⁷⁰ Dans le domaine musical, il est facile de voir cette identité commune dont parle Boccara. Dans les spectacles de plusieurs musiciens brésiliens auxquels j'ai assisté au Brésil, mais aussi au Québec, il est étonnant la capacité du public de chanter la majorité des chansons au complet. Le répertoire commun est énorme, très varié, complexe et touche un public autant divers.

Mônica Dantas, professeure de l'Université Fédérale do Rio Grande do Sul (UFRGS) a réalisé une thèse à l'UQAM basée sur des représentations des « *brésilités*⁷¹ » liées à l'« anthropophagie » en tant que métaphore (Dantas, 2008). Dantas a étudié les travaux de la chorégraphe Lia Rodrigues et de l'artiste/chercheuse Sheila Ribeiro⁷² et l'idée de corps dansant en tant que corps anthropophage. Selon Dantas, « les méthodes de création, les ressources techniques et interprétatives, ainsi que les costumes, le décor et les musiques proviennent de répertoires, de traditions, et de styles multiples. Ces éléments hétéroclites sont décomposés, recombinaés, synthétisés selon les logiques des créations de chaque pièce » (p. 370).

Les chorégraphes étudiées sont conscientes d'être colonisées dans des rapports de pouvoirs intrinsèques à la production artistique contemporaine, et leurs travaux représentent une possibilité de résistance culturelle (p. 370). L'irrévérence de ces œuvres issues de mélanges faits pendant la création renvoie Dantas au principe de l'anthropophagie, mouvement artistique développé à partir des années 1920 au Brésil et qui a été réactualisée dans la démarche de chaque chorégraphe.

2.5.2 Le mouvement anthropophage dans les arts au Brésil et ses actualisations

L'« anthropophagie » émerge comme une sorte de dédoublement de la Semaine d'art Moderne de 1922 à São Paulo. Cette exposition visait à rompre avec l'académisme qui dominait la production artistique du pays et de faire coïncider une certaine modernité avec une certaine *brésilité* (Dantas, 2008, p. 84). Oswald de Andrade, en partenariat avec Mário de Andrade et d'autres artistes, développe les méthodes et la portée idéologique de l'anthropophagie dans le *Manifeste anthropophage* qui a été publié en 1928 (Boccaro, 2018). Le manifeste défend l'idée d'une reprise du cannibalisme rituel pratiqué par des amérindiens brésiliens afin de dévorer la culture étrangère, de la digérer et de l'assimiler de façon sélective et, finalement, de restaurer son propre patrimoine culturel (Dantas, 2008, p. 86).

le mouvement anthropophage reprend les stéréotypes sur le Nouveau Monde en général, et sur le Brésil en particulier – l'exotisme, la barbarie, le cannibalisme - pour les assumer avec beaucoup d'ironie et de sarcasme. Le fait d'assumer ses stéréotypes est aussi une façon d'admettre la différence et de reconnaître son altérité. En même temps, les artistes

⁷¹ Alice Boccaro (2018) utilise plutôt le mot « brasilianité » pour expliciter ce qui est brésilien, ou *brasilidade* en portugais.

⁷² Avec le Collectif Movasse, nous avons croisé ces artistes dans des festivals de danse brésiliens dans les années 2000.

anthropophages voient dans l'anthropophagie une manière d'assumer en outre la fatalité d'être colonisés et ainsi, de pouvoir la transformer (p. 86-87).

De plus, le mouvement anthropophage se prolonge pendant quelques années dans la revue *Anthropophagie* en proposant un programme esthétique et politique. Il voit les contradictions entre le modèle bourgeois et la réalité économique rurale brésilienne, ainsi qu'une rupture avec le modèle culturel européen pour recréer une culture brésilienne et pour inventer une alternative politique brésilienne non-bourgeoise (p.88). La façon comment Oswald de Andrade comprenait utopie et progrès marquent le contenu du mouvement artistique qui a été reconnu dans le monde. Au lieu de défendre l'utopie de la Révolution française ou marxiste, il défend l'utopie caraïbe, sauvage et matriarcale, il s'agit donc

d'une société sans interdit et sans lutte des classes, sans propriété privée, sans refoulement sexuel et sans honte de la nudité, où le travail n'a pas de valeur et où ce sont l'hédonisme et l'oisiveté qui prennent le plus d'importance.[...] L'idée du barbare technicisé, c'est-à-dire l'homme libéré par la technologie qui reprend des valeurs prémodernes.[...] Bref, l'anthropophagie proclamait que le Brésil devait sauter d'une société prébourgeoise directement au paradis du Matriarcat de *Pindorama*⁷³ (p.89).

Comme les chorégraphes Sheila Ribeiro et Lia Rodrigues dans les années 1990, l'anthropophagie a été actualisée avant par d'autres artistes, comme le mouvement *Tropicália* dans les années 1960. Ce mouvement émerge au milieu d'une dictature militaire entre une droite autoritaire et une gauche radicale, mais les deux avec des perspectives très moralisatrices envers l'art : d'un côté la censure et de l'autre l'art engagé politiquement obligatoire en respectant les racines culturelles brésiennes.

Le tropicalisme reprend le dialogue fertile avec les modernistes anthropophages afin de « *repensar o lugar do corpo, da alteridade, das novas subjetividades, da visualidade e da voz na cena performática* » [repenser la place du corps, de l'altérité, des nouvelles subjectivités, de la visualité et de la voix sur la scène performative] (Diniz, 2007, p. 3). Avec son hyperbole exagérée⁷⁴ et son refus de la moralisation de l'art, il « règle les factures » avec le « haut modernisme » des années 1920. Cette avant-garde artistique des années 60 au Brésil, en tant que projet culturel collectif, était sous influence, au-delà de l'anthropophagie

⁷³ *Pindorama* ou « Terre de palmiers » en Tupi (langue autochtone) est la désignation du territoire avant l'arrivée des Portugais.

⁷⁴ L'excès est remarqué par Laplantine dans son texte « Imaginaires français du Brésil et imaginaires brésiliens de la France : la tension métisse du léger qui-proquo et du petit malentendu ». Du gigantisme du pays aux comportements plus quotidiens « les Français ont également souvent l'impression que dans les manières que l'on a au Brésil de parler, de se comporter, c'est également l'excès » (Laplantine, 2001).

d'Oswald de Andrade, du « *Cinema Novo, a Bossa nova, o Concretismo, o Neoconcretismo e o Teatro de Arena* » [le nouveau cinéma, la bossa nova, le concrétisme, le néoconcrétisme et le théâtre d'arène⁷⁵] (Jezzini, 2010, p. 60). Dans le même esprit, le tropicalisme pense l'art brésilien à la fois par l'expérimentalisme et l'engagement.

Selon Diniz (2007), le tropicalisme se développe plutôt dans le domaine musical en vivant le désir anthropophage dans son intensité et sans moralismes. On perçoit dans le désir de puissance tropicale et hybride la valeur vitale de l'engagement pour la transformation de l'esthétique. Du *clean* au *kitsch*, le tropicalisme s'oppose à la morale esclavagiste représentée par le ressentiment et, paradoxalement, à l'autoritarisme d'une grande partie de la gauche intellectuelle. Il « *fecha a porta modernista sem nostalgia e olha pela fresta o pós-moderno sem nenhum desejo de colonizar o futuro* » (p. 3) [ferme la porte du modernisme sans nostalgie et regarde par la fente le postmodernisme sans aucun désir de coloniser l'avenir]. La *Tropicália*⁷⁶ défend une *poética da agoridade* (p. 3) [poétique de l'agorité] en réaffirmant l'étrange pouvoir de la musique populaire comme lieu d'affirmation de l'autre, de dévoration de l'autre, dans ce creuset multiculturel et à travers l'allégorie des « images primitives du Brésil ». Celle-ci devient donc le chemin nécessaire pour transformer le manque et la douleur en **joie** et le deuil en **lutte** (p. 3).

En observant la composition du répertoire musical, la liberté créative et l'horizontalité entre les danseur·euse·s, il apparaît que *Playlist/A* évolue de façon analogue aux idées du tropicalisme. Comme ce dernier, *Playlist/A* est un fruit spécifique du domaine de la danse contemporaine au Brésil qui répond, à sa manière, aux contradictions non résolues dans le champ de l'érudit, du populaire et du *massif*. Dans la même liste musicale, on trouve de la musique classique européenne, des chansons internationales, de la *pop* américaine et des chansons populaires brésiliennes parfois très anciennes et traditionnelles, parfois très liées au champ du *massif*. En scène, cette diversité musicale colorée par la culture brésilienne, mais toujours en contraste avec d'autres cultures, relativise le « champ d'origine » de chaque chanson. Puis, l'humour toujours présent dans *Playlist/A* bouleverse le sens des chansons et du geste⁷⁷ selon les

⁷⁵ Le *théâtre d'arène* signifie un théâtre politique et social et pas seulement une forme de scène entourée par le public.

⁷⁶ Terme utilisé par le musicien Caetano Veloso dans son livre *Verdade tropical* [Vérité tropicale] pour parler du tropicalisme afin d'éviter que le même terme soit approprié par l'État ou par le marché comme l'anthropophagie (Veloso, 1997).

⁷⁷ Bien qu'une pincée d'humour se trouve dans chaque liste/thème, nous avons une liste exclusive à l'humour : « *Pra não levar a sério* » [Ne pas le prendre au sérieux]. Il est intéressant de remarquer que cette liste, autant que l'« *Amor e suas consequências* » [Amour et ses conséquences], est une de plus choisie par le public.

enchaînements nouveaux et spontanés de chaque présentation. En ce qui concerne le geste, les danseur-euse-s utilisent toutes leurs ressources performatives autant comme critique d'une tradition que comme puissance pour le mouvement de chaque corps. Différemment de Lia Rodrigues ou Sheila Ribeiro, nous ne voulons pas créer une résistance à la colonisation. Nous voulons plutôt jouer avec les éléments disponibles qui peuplent notre esprit, dans les processus d'arbitrage infinis lors de l'improvisation. Ainsi, *Playlist/A* flirte avec la performance et l'expérimentalisme non moraliste et non autoritaire, comme le tropicalisme. Il ne veut pas coloniser l'avenir de la danse contemporaine, mais jouer avec la « poétique d'agorité » qui en émerge.

2.5.3 L'anthropophagie au-delà d'un mouvement dans les arts : l'anthropophagie zombie dans le monde, au Brésil et dans *Playlist/A*

Il s'avère que l'anthropophagie d'Oswald de Andrade a été récupéré par l'État en perdant son caractère de transgression au profit de l'idée de modernité et progrès. Cependant, les utopies anthropophages sont encore source d'inspiration pour des mouvements artistiques ou certains intellectuels qui pensent la contemporanéité comme Laplantine et Nouss (Dantas, 2008, p. 90). Cela se passe parce que l'anthropophagie n'est pas juste un mouvement artistique ponctuel du XX^e siècle, mais elle est aussi une politique de relation avec l'autre, un régime de subjectivation. Selon la philosophe, psychanalyste et critique d'art brésilienne Suely Rolnik (2008), « l'idée d'anthropophagie est la réponse à la nécessité d'affronter non seulement la présence imposante des cultures colonisatrices, mais aussi – et surtout – le processus d'hybridation culturelle comme partie de l'expérience vécue par le pays » (p. 44).

Selon Rolnik, l'anthropophagie est basée sur deux mythes fondateurs différents : (1) les Indiens Caetés qui mangent l'évêque Sardinha afin de s'approprier la valeur guerrière du colonisateur; (2) les Tupinambás qui refusent de manger l'aventurier allemand Hans Staden dont la lâcheté évidente aurait éloigné le désir de le savourer. Les Indiens abandonnent l'étranger en évitant une contamination par sa lâcheté (p. 43). Ces deux mythes fondateurs révèlent une politique quasi implicite de relation avec l'autre dans la culture brésilienne : « **l'autre doit être dévoré ou abandonné** » (p. 44). La première posture est joyeuse par l'assimilation de l'autre en sa puissance vitale stimulant le raffinement, donc l'expansion et le devenir de soi-même (Rolnik, 2008, p. 44). La deuxième posture, celle de l'abandon, serait plutôt l'expression contraire de la joie, donc l'anesthésie de la sensibilité vibratile. Cette forme d'anthropophagie est plutôt associée à une pulsion de mort ou à ce que Rolnik appelle une anthropophagie zombie : « la

victorieuse actualisation contemporaine du pôle réactif de cette tradition ancestrale (la tradition anthropophagique) » (p. 55).

Cependant, Rolnik défend l'idée que cette description de la subjectivité consiste en un régime qui a été installé sur toute la planète à partir des années 70, époque qui coïncide avec les renversements radicaux du processus d'individualisation, comme nous l'avons vu plus haut. Alors, la politique de subjectivation contemporaine, et pas juste celle brésilienne, consiste actuellement dans : « l'hybridation de mondes, la dissolution de toute hiérarchie sur la carte mondiale des cultures et l'impossibilité de toute illusion de stabilité ou d'identité – et tout cela tempéré par de fortes doses de liberté, de flexibilité et d'irrévérence » (p. 44). Cette situation de la subjectivité contemporaine est reçue avec enthousiasme par les uns et, en même temps, reçue en tant qu'aliénation avec des effets extrêmement pervers par les autres.

On peut donc dire que la conception d'hybridation de Canclini à propos de l'idée d'entrer et de sortir de la modernité est analogue à la notion de l'anthropophagie. « Si nous parlons de l'hybridation comme d'un processus auquel il est possible d'**accéder** et qu'on peut **abandonner**, dont nous pouvons **être exclus** ou auquel on peut nous **subordonner**, nous comprendrons les positions des sujets par rapport aux relations interculturelles » (Canclini, 2010, p. 25, mis en gras par moi).

Même si l'anthropophagie est un thème qui semble circonscrit au contexte brésilien en fonction de ses origines et de son « exotisme », il parle des dynamiques semblables à celles abordées par Kaufmann (2004) avec sa théorie de l'identité. À mon avis, l'idée de « dévorer » l'autre ou de l'« abandonner » traverse le parcours de *Playlist/A*, même si la notion d'anthropophagie en tant que mouvement artistique n'est pas l'inspiration ciblée par ses participants. Cependant, les utopies anthropophages en tant que politique de relation avec l'autre sont une manière de faire qui me semble déjà incorporée et pas vraiment réfléchie, autant un *habitus* et une habitude. Elle est la base de notre sentir et aussi source de problématisations, parce que l'anthropophagie est, avant tout, un modèle de subjectivation.

Dans *Playlist/A*, la bande sonore et les thèmes disponibles au choix du public font allusion à des univers traversés par le plaisir, le manque d'interdictions et de préparation, l'ironie (et l'humour), l'utilisation éventuelle des stéréotypes brésiliens, l'« appropriation » d'autres cultures ou styles comme le pop américain, les rythmes latins hispaniques et le classique européen. Nous restons dans l'opération de « digérer » ce qui est populaire, érudit ou de ce qui relève des masses (Canclini, 2015) dans la construction de *Playlist/A*, afin de les « assimiler de façon sélective », sans pourtant nécessairement s'identifier au

mouvement anthropophage des arts du début du XX^e siècle. Cette posture me semble analogue au caractère transgresseur propre aux cultures métisses qui visent toujours à s'éloigner de la culture d'origine.

Les cultures métisses, c'est-à-dire issues de transferts culturels, se pensent toujours selon une référence externe et un héritage; « mais aussi en termes d'imitation, de rejet, de contestation ou de dépassement » (Laborie, 2011, p. 9). À l'inverse d'une logique de collage, de *patchwork*, chaque élément continue de renvoyer à son univers culturel d'origine, **mais se trouve en même temps subverti par son importation dans une culture nouvelle : c'est la subversion qui rend possible un réel transfert culturel** (Boccaro, 2018, mis en gras par moi).

Cette subversion est aussi analogue à l'idée d' « infidélité à soi-même » proposée par Laplantine dans son anthropologie modale (Laplantine, 2005) :

L'infidélité, une fois désintriquée de sa connotation religieuse et de sa référence à l'adultère, est exigence, ressort et impulsion à penser. [...] C'est l'infidélité de Mário de Andrade et des artistes modernistes de São Paulo (à partir desquels se forme l'anthropologie et la sociologie brésilienne) [...]. Être infidèle à soi-même, c'est se donner les conditions de comprendre ce qu'il y a d'étrange en nous (Laplantine, 2005, p. 215).

Il faut noter que l'anthropophagie ne touche pas juste les danseurs de *Playlist/A*. Elle est une posture incorporée aussi par l'État qui l'assimile et la reproduit en tant que politique de relation avec l'autre de façon particulière dans les processus d'hybridation et de métissage culturels à travers la bureaucratie au pays. Selon Kaufmann (2001), la bureaucratie donne à la politique ses moyens d'action (p. 70) ainsi : « l'existence sociale tout entière, sous ses aspects politiques, techniques, économiques, dépend inévitablement, totalement, d'une organisation de bureaucrates spécialisés et compétents » (Weber, cité par Kaufmann, p. 50). Ainsi, l'État avec sa bureaucratie peut reproduire la pulsion de vie (la puissance vitale lorsqu'on dévore l'ennemi) ou la pulsion de mort (l'abandon de l'ennemi).

Paul B. Preciado, dans le préface de l'œuvre de Suely Rolnik *Histórias da ressurreição : notas para uma vida não cafetinada* [Histoires de résurrection : notes pour une vie sans proxénétisme], résume bien le moment actuel : nous sommes plongés dans un moment contre révolutionnaire, une réforme coloniale et nationaliste hétéropatriarcale qui vise à défaire les acquis des longs processus d'émancipation ouvrière, sexuelle et anticoloniale des siècles derniers (Rolnik, 2019, p. 11). Il en résulte que les constantes crises économiques et menaces autoritaires au Brésil sont toujours accompagnées par un dépérissement du lien

institutionnel entre artistes, œuvres et instances gouvernementales. Cependant, cette récurrence ne configure pas de la persécution volontaire envers les danseurs, c'est-à-dire d'une sorte de censure manifeste dirigée vers eux. La tendance se révèle plutôt par un genre d'**abandon** de ces derniers, c'est-à-dire un manque d'investissement systématique, planifié et continu dans le domaine des arts.

Malgré les turbulences politiques récentes et les contraintes économiques de toujours, la politique culturelle brésilienne tout comme le milieu artistique existent encore. Mais ses conditions sont tellement faibles et obéissantes à un capitalisme d'exploitation mondial, imposant aux artistes des limites sévères pour approfondir leurs recherches en développant et en raffinant leurs sensibilités⁷⁸. Je note que *Playlist/A* pendant ses 10 ans de pratique a été soumis à une tendance de dépérissement du lien institutionnel avec le milieu culturel. Cependant, cela n'est pas juste une contingence de la politique culturelle des dernières années et du moment contrerévolutionnaire que nous vivons avec la montée de l'extrême droite dans le monde. Elle est plutôt une mémoire sociale disponible autant pour les individus que pour les institutions, qui se renouvelle et s'actualise selon les contingences historiques. Un État inefficace à garantir les droits fondamentaux de ses citoyens, tels que la santé, l'éducation, le logement, ajouté à un milieu culturel qui n'offre pas les conditions de base pour le développement de la sensibilité à travers la transmission et l'expérimentation transfère la partie de sa responsabilité vers la puissance créative de ses artistes. La responsabilité du développement de l'art en tant que pratique, mémoire et culture d'un peuple est autant une responsabilité du sujet – les artistes en tant qu'individus – que du milieu, par ses institutions étatiques. Il s'agit donc d'une **responsabilité partagée** entre ces deux pôles, sujet et milieu. Cependant, au Brésil, le milieu institutionnel assume rarement sa partie ou alors, elle est toujours insuffisante; une sorte d'abandon. Le rappeur brésilien Emicida dans le syncrétisme des paroles de *Principia* [Principe] et dans un Portugais incorrect affirme le sentiment d'abandon : *tudo, tudo, tudo que nós tem é nós* [tout, tout, tout ce qu'on a est nous].

⁷⁸ Les appels sont majoritairement liés à la production d'un produit culturel et le budget est déjà restreint pour cette production. En 2022, la ville de Belo Horizonte avec une population d'environ 2.5M a offert R\$ 8.2M pour toutes les catégories artistiques dans des projets qui varient entre R\$20 mil à R\$90 mil (*Edital Lei Municipal de Incentivo à Cultura 2022 – Fundo Municipal de Cultura, 2024*). Les conditions de base faibles issues du milieu culturel brésilien provoquent des problèmes de continuité, et par conséquent, d'approfondissement d'un travail artistique. Du début de ma carrière jusqu'à aujourd'hui, je connais plus de groupes et d'artistes qui ont abandonné leurs recherches que de groupes qui ont survécu à la politique culturelle néfaste du pays. La question des difficultés à propos de la continuité a été mentionnée par Rettore (2010) dans son mémoire de maîtrise à propos du travail de l'improvisatrice Dudude Hermann au Brésil.

De cette manière, l'hybridation par le modèle de l'anthropophagie compose le « fond » dont la « figure » *Playlist/A* émerge. Elle fait partie du « tissu d'expérience sensible » de *PlaylistA*, même si elles ne sont pas au cœur de la création du travail. Plus encore, *PlaylistA* ne cherche pas ses origines, mais il entend tout simplement jouer avec la sensibilité qui est déjà là, sans interdictions et dans la quête du plaisir de jouer ensemble dans le présent, comme dans l'utopie caraïbe dont parle Dantas ou dans les idées tropicalistes de Diniz. Cette **joie** en tant que puissance vitale pour Rolnik ou la transformation du manque et de la douleur pour les artistes de la *Tropicália*, est à mon avis analogue à l'idée de vertige. Avant d'entreprendre l'analyse des trois moments significatifs de *Playlist/A*, il faut donc réfléchir patiemment à cette notion.

2.6 La place de la notion de vertige dans cette recherche : son rôle, sa texture et les conditions de manifestation

Comme nous l'avons vu plus haut, l'habitude porte en soi le chemin de la modification : l'habitude désigne « la puissance créatrice et la dynamique individuelle des schémas incorporés » (Kaufmann, 2001, p. 146). Le vertige, à son tour, est bien l'instant de la « bascule perceptive⁷⁹ » (Vadori-Gauthier, cité par (Andrieu, 2014b, p. 19), c'est-à-dire un changement de perception ressenti de façon floue et moins réfléchi. Dans cette thèse, le vertige sera abordé dans une **perspective phénoménologique** comme la manifestation de la contradiction déjà présente dans les habitudes qui me permet de remarquer la différence, l'émergence d'une nouveauté.

2.6.1 Le vertige comme stratégie procédurale

Étant donné l'impossibilité d'analyser la complétude de mon expérience dans la pratique IDDP de *Playlist/A*, je me propose de plonger dans les trois moments significatifs de *Playlist/A* dans lesquels j'observe l'occurrence des phénomènes de « vertige ». Si l'habitude porte en soi le chemin de la modification, le vertige est bien l'instant d'un changement de perception ressenti, le vertige est justement la manifestation de la contradiction déjà présente dans les habitudes. Ce faisant, vertige et habitude font partie du même processus dialectique, même si le vertige joue un rôle différent de l'habitude. Si l'habitude est un concept médiateur articulant sujet et milieu par le pôle social en tant que **schèmes opératoires incorporés-objectivés**, le vertige, à son tour, est plutôt une **stratégie procédurale** basée sur l'interaction sujet-milieu. En tant que phénomène, il me permet d'identifier par contraste la différence entre continuité

⁷⁹ L'auteure utilise aussi le terme « bascule de la conscience » (Vadori-Gauthier, 2016, p. 142).

et modification. Par la suite, le vertige me permet d'analyser les habitudes improvisationnelles dans la pratique d'IDDP de *Playlist/A* par le pôle sujet. Plus encore, les trois moments choisis visent à identifier les différentes phases de la pratique. De cette manière, les réflexions qui seront présentées dans le chapitre IV font partie de mes impressions qui me permettent de voir l'étendue et aussi la profondeur de ma pratique.

Il faut noter que le processus réflexif annoncé par le vertige en tant que phénomène se déclenche à partir des contradictions inhérentes à la dimension sociale (Kaufmann, 2001, p. 162) et non d'un processus seulement individuel et égo-centré. Les conflits ressentis dans la pratique d'IDDP de *Playlist/A* provoquent ma réflexivité et ainsi mon initiative, c'est-à-dire qu'elle déclenche une nouvelle action de ma part. Plus encore, cela ne se déroule pas dans un vide mental, mais ma pensée accompagne mon action tout le temps. C'est-à-dire que je suis en travail sur moi-même et, tel que déjà mentionné, dans la tentative de me réunifier, de baisser la pression mentale qui se présente et ainsi pouvoir remettre mon corps en mouvement fluide. Ainsi, à travers mes impressions rapportées dans les entretiens d'explicitation avec sa méthode psychophénoménologique, il est possible d'approfondir le moment de bascule et de mieux comprendre ce qui est en jeu à un moment donné.

Habitude et vertige se structurent dans l'espace de l'**action**, soit par l'action familière pour les habitudes (Kaufmann, 2001, p. 182), soit par une expérience inédite pour le vertige (Andrieu, 2014b, p. 15). Le **corps** joue également un rôle important autant dans la structuration des habitudes que dans l'apparition du vertige, sans nécessairement avoir un contrôle par le sujet dans les deux cas. Kaufmann, en partant de la sociologie et Andrieu, en partant du corps, accordent une attention particulière à l'action afin de rendre compte du dynamisme de l'interaction sujet-milieu. Durkheim et Camic, comprennent « l'habitude comme discipline de l'action » (Camic, cité par Kaufmann, 2001, p. 115). Alors, Kaufmann part de son « ethnologie du détail » où il analyse l'action des individus dans certains éléments de la vie quotidienne, comme dans ses ouvrages : *La trame conjugale. Analyse du couple par son linge*⁸⁰ (1992) ou *Le Corps de femmes, Regards d'hommes. Sociologie des seins nus*⁸¹ (1995). Andrieu, en tant que philosophe

⁸⁰ Dans ce livre, Kaufmann propose une sociologie de l'individu au travers des pratiques quotidiennes (Martin, 1992). Il insiste sur la mémoire historique qui pousse les femmes à agir malgré elles.

⁸¹ Dans ce livre, Kaufmann prend le simple élément de notre vie quotidienne, les seins nus sur les plages, afin d'enquêter en profondeur et de révéler par ce travail des aspects cachés du fonctionnement social comme la place centrale prise par le corps et le regard dans notre société.

du corps⁸², part du cerveau et de différentes disciplines connexes afin de comprendre les conditions de réalisation d'une action. Selon Berthoz (2008), le cerveau en tant que notre signature neurophysiologique est un organe pour l'action (Andrieu, 2016, p. 31) et sa structure est anticipatrice. Ainsi, la perception est une anticipation (Berthoz, cité par Andrieu, 2016, p. 104) et l'action structure la perception parce que le cerveau projette des hypothèses perceptives (p.48). « Percevoir c'est s'orienter vers une chose, la viser. Agir c'est mettre dans un mouvement une intention douée de sens...c'est qu'il n'y a pas de différence entre mouvoir son corps et le percevoir » (Merleau-Ponty, cité par Andrieu, 2010, p. 11). Ainsi, selon Andrieu, définir le corps en acte consiste à distinguer plusieurs niveaux d'activités corporelles qui vont de l'inconscient cérébral jusqu'à la conscience volontaire.

Il faut noter que le va-et-vient entre ces disciplines m'aide à m'éloigner d'une approche égocéphalocentrique qui privilégie l'activité mentale par rapport à l'activité corporelle, autrement dit, une approche qui croit dans un moi abstrait, désengagé du monde⁸³ (Kaufmann, 2001). J'essaie aussi de ne pas traiter l'art et la culture dans une perspective de « réalisme magique de compréhension universelle »⁸⁴ (Canclini, 2010, p. 39). Ce faisant, il faut retourner au chemin conceptuel qui m'a permis d'ébaucher la compréhension du vertige sur laquelle je m'appuie dans cette recherche.

2.6.2 Encore quelques pas en arrière : le point de départ de la notion de vertige

Le concept de vertige proposé par Andrieu est le point de départ du chemin conceptuel qui m'a guidée jusqu'à l'idée de vertige utilisée ici. Dans son livre *Donner le vertige : les arts immersifs* (2014b), Bernard Andrieu fait une réflexion sur le rapport que nous pouvons aujourd'hui entretenir avec notre corps, entre singularité individuelle et pression sociale qui orientent souvent notre manière de le penser et de nous en servir (Andrieu, 2014b, p. 10-11). Il réfléchit au rapport du corps à la conscience et à

⁸² Selon Andrieu (2010), la philosophie du corps décrit l'interaction entre le monde et le corps. Il s'agit d'un renouvellement épistémologique avec la rencontre entre sciences cognitives, neurosciences, physiologie de l'action, phénoménologie et psychopathologie neurocognitive.

⁸³ Idéologie propre de la modernité, il s'agit d'un concept universel, plus spécifiquement un héritage de nature religieuse légué par les Lumières, vu que la raison est imaginée comme la nouvelle religion (p. 83-84).

⁸⁴ « Il s'agit plutôt de les placer (l'art et la culture) dans le champ instable, conflictuel de la traduction et de la 'trahison'. Les recherches artistiques sont les clés dans cette tâche si elles parviennent à être à la fois langage et vertige » (Canclini, 2010, p. 39).

l'environnement en apportant des perspectives nouvelles d'ordre sociologique, philosophique et éthique dans lesquelles le corps est le point central de la discussion. En ce sens, Andrieu constate que chaque personne utilise son corps comme un objet (l'objet de son désir) mais ce corps s'inscrit aussi dans des dimensions éthiques, culturelles et raciales, qui peuvent être revendiquées de manière purificatrice (version fasciste) ou de manière à reconnaître la différence (version démocratique) (Andrieu, 2014b, p. 11). Selon Andrieu, le corps, en tant que système ouvert, est en interaction avec son environnement dès sa constitution et ses changements sont des états dont le développement n'est pas linéaire, mais une succession de **déséquilibres** (Andrieu, 2016, p. 55-56).

La conceptualisation du terme vertige par Andrieu s'inscrit dans le cadre de l'émersiologie. Discipline de frontière, il s'agit d'une « science réflexive née de l'émergence des sensibles vivants dans la conscience du corps vécu » (p. 18) et aussi une « méthode indirecte pour laisser les vivants accéder au vécu » (p. 19). Selon Andrieu, l'émersiologie considère le corps vivant comme un processus dynamique bio-culturel plutôt qu'un perfectionnement indéfini de soi par un dépassement des limites biologiques (p. 16). Ainsi, l'émersiologie (voie immanente) survient « avant » la phénoménologie (voie transcendantale) et elle ne veut pas réduire le corps vivant en corps vécu ni vice-versa (p. 14-15).

De cette façon, le corps vivant opère dans la perspective de l'inconscient, mais il est plus qu'un organisme contrôlé par des réflexes. Selon Andrieu, « le corps vivant est l'organisme entier qui assure non seulement notre existence biologique mais incorpore toutes les informations nécessaires à l'activité motrice et la vie affective. [...] Le corps vivant est actif avant que la conscience du corps vécu ne l'aperçoive » (Andrieu *et al.*, 2017, p. 41). « Le corps vivant est une philosophie d'emblée écologique et bio-culturelle par les interactions de sa matière avec les milieux traversant sa porosité » (Andrieu, 2016, p. 13-14).

D'après Andrieu, la difficulté méthodologique de partir du corps vivant surtout en Occident⁸⁵ est d'accepter que l'activité et l'activation de ce corps puissent produire des modifications et des mutations dont les effets formels et apparents en seront la conséquence vécue (p.15). Par contre, « le corps vécu constitue la pierre de rosette de la phénoménologie sans laquelle une herméneutique du sujet ne devrait pas pouvoir délimiter l'espace et le temps » (p. 14). Ce faisant, le corps vécu traite de ce qui est aperçu par

⁸⁵ Il faut noter que le monde occidental est dominé par le modèle de la maîtrise du corps par l'esprit (p.15) qui est analogue à l'approche égocéphalocentrique mentionnée par Kaufmann.

la conscience, thème principal de la phénoménologie. Ainsi, le corps vivant et le corps vécu collaborent et se complètent (p. 26), mais le corps vivant est autonome dans ses productions « dans une sorte de vie à la fois étrangement instable et étrangement réglée » (p. 28).

J'ose dire qu'Andrieu aussi bien que Kaufmann tendent à s'éloigner de la croyance en un moi abstrait, au cœur d'une approche égocéphalocentrique. Plus encore, même si les études d'Andrieu s'inscrivent dans le cadre cerveau-corps-environnement⁸⁶, donc à partir du pôle sujet qui est contraire au pôle choisi par Kaufmann⁸⁷, il cherche inlassablement une voie moyenne capable d'articuler sujet et milieu dans une dynamique d'interaction infinie.

En refusant de réduire le corps vécu dans le corps vivant au nom de la naturalisation prônée par l'éliminativisme de la neurophilosophie et en refusant de réduire le corps vivant dans le corps vécu au nom de la réduction prônée par le cogito transcendantal de la phénoménologie husserlienne, l'émersiologie admet, au sens d'acceptation ontologique, **la surabondance du vivant sur le vécu, sa suréminence sans pour autant lui attribuer une intentionnalité consciente** (Andrieu, 2016, p. 13-14).

Le corps vivant traite essentiellement de ce qui est inconscient, parce qu'il est impossible d'avoir un accès direct à notre propre cerveau (p. 7, 32). Puisque nous n'avons pas accès direct au corps vivant, il y a une incompetence à décrire la prémotricité du corps vivant dont le sujet se rend plus ou moins compte. Alors, la quête des mots par le sujet afin de qualifier ce qu'il ressent, comme dans l'entretien d'explicitation, n'est pas l'expression de son corps vivant. Le verbatim est une expression du vécu. Il s'agit d'une déformation entre corps vivant et corps décrit, même s'ils appartiennent à la même personne (p. 134). On peut aussi dire que « l'émergence est le mouvement involontaire dans notre corps des réseaux, humeurs et images dont notre conscience ne connaît que la partie émergée » (p. 18). Il faut noter que tous les termes utilisés par Andrieu comme corps vivant, corps décrit, corps vécu et corps propre sont de nombreux

⁸⁶ Le terme cerveau-corps-environnement traite des sciences cognitives énaactives. Comme Kaufmann, Andrieu reconnaît que les habitudes sont aussi des schèmes mentaux non conscients commandées par le cerveau et qu'elles ne sont pas dans le corps strictement biologique, mais « dans le corps élargi qui s'inscrit dans l'univers social » (Kaufmann, 2001, p. 173); les deux partent de pôles différents pour penser l'interaction sujet-milieu.

⁸⁷ Il faut préciser que Kaufmann, dans son livre, se positionne dans le pôle individu (Kaufmann, 2001, p. 192). Cependant, c'est une position par rapport à son domaine de connaissance, c'est-à-dire la sociologie. Malgré cela, je le positionne dans le pôle social par rapport à mon domaine de recherche, soit les pratiques des arts, plus spécifiquement mes réflexions et impressions au sujet de l'improvisation en danse contemporaine. Si l'intérêt de Kaufmann est centré sur des comportements sociaux selon la perspective de l'individu, je m'intéresse au côté social sous-jacent dans mon expérience en l'IDDP.

niveaux de description du corps qui sont, à la fois, compatibles et complémentaires, même s'ils ne relèvent pas du même niveau d'activité (p. 135-136).

D'après Andrieu (2014a), la syncope, l'orgasme, le vertige et la peur sont des phénomènes qui modifient notre état de conscience sous l'influence de notre corps vivant (p. 4). Ce faisant, la douleur et l'extase provoquées par ces phénomènes, ainsi que la maladie et le vieillissement, provoquent des sensations internes dont le corps vivant nous *immerge* (Andrieu, 2016, p. 19). Il s'agit d'expériences d'approfondissement qui révèlent notre difficulté à saisir le phénomène (p. 16). C'est-à-dire que le corps vivant se manifeste par une sensibilité inconsciente qui va devenir par la suite perceptive (p. 17), parce que « notre corps vivant souffre, jouit ou décide avant-même que nous le sachions dans notre corps vécu » (p. 19). Cet écart gnoséologique entre ce qui est actif dans notre corps vivant (dès 40 ms) et ce qui est perçu par la conscience (à partir de 450 ms) fait partie du processus bio-culturel du corps vivant décrit par l'émergence. Ainsi, « entre ces deux productions temporelles, et par différents degrés, la sensibilité du corps se révèle à travers les différents filtres sensoriels, esthésiologies et émotionnels » (p.16).

Selon Andrieu, « le vertige se donne à nous par des expériences inédites » (Andrieu, 2014, p. 15) parce qu'à travers une « plongée consciente ou inconsciente dans le corps, le milieu peut s'imposer », et ainsi, « un tremblement intérieur est activé ». Plus encore, « la matérialité des éléments, des corps touchés et des cultures éprouvées est ressentie souvent sans distanciation par une vitalité partagée avec le milieu » (p. 16-18). Andrieu a essayé de saisir l'expérience du vertige en utilisant d'autres termes comme : crise, extase, orgasme, spasme ou angoisse (Andrieu, 2014b, p. 21). Cependant aucun de ces termes ne lui semble juste par rapport au type d'expérience vécue. D'après Andrieu, le vertige prévoit une **perte de contrôle de nos sensations internes** qui peut se manifester dans une **euphorie** ou une **douleur** en se révélant comme un mode privilégié d'explorer nos limites. Le vertige n'est pas seulement **la peur du vide**, mais une expérience pour **ressentir les modifications de coordonnées spatiales et temporelles** (p. 16). Il s'agit d'expériences illusoires, mais son effet en retour traverse le vécu corporel à travers la perception, l'audition et le toucher. Le schéma corporel s'adapte alors par voie d'une **reconfiguration** des réseaux neuronaux. Cependant cette adaptation implique un écart entre schéma corporel habituel et la nouvelle posture qui peut être comblée peu à peu par la répétition de l'expérience (p. 16). À cela s'ajoute que « le vertige ne provient pas de l'effet de présence en nous de l'environnement, mais de l'activation d'un **tremblement intérieur** » (p. 17).

2.6.3 L'appropriation du terme vertige dans une perspective phénoménologique : la peur du vide chorégraphique dans l'IDDP

Dans le concept de vertige d'Andrieu, les mots « tremblement » et « vitalité » sont présents en tant que manifestation d'une sensation d'**euphorie** ou de **douleur** vécue par le corps soumis à un vertige. Cependant, le mot « tremblement » attire mon attention depuis longtemps. « Tremblement » est la traduction en français du mot « *tremores* » en portugais. *Tremores* est le titre du livre de Jorge Larrosa Bondía (2015), qui m'a accompagné pendant ma maîtrise. Cet ouvrage du professeur de philosophie de l'éducation à l'Université de Barcelone traite de la notion d'expérience. Selon Bondía, le sujet de l'expérience est un sujet « ex-posé », autrement dit, vulnérable et qui prend des risques⁸⁸ (Bondía, 2016, p. 26). Encore dans l'étymologie du mot, le philosophe nous montre qu'il y a le radical *periri*, qui est présent aussi en *periculum*, donc danger. La racine indo-européenne *per* est liée à l'idée de traversée et d'épreuve. De plus, le préfixe *ex* est aussi dans les mots extérieur, *estrangeiro* [étranger], exilé, *estranho* [étrange] et existence (p. 26-27). Ainsi,

O sujeito da experiência tem algo desse ser fascinante que se expõe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se nele à prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião. [...] A experiência é a passagem da existência, a passagem de um ser que não tem essência ou razão ou fundamento, mas que simplesmente "ex-iste" de uma forma sempre singular, finita, imanente, contingente. [Le sujet de l'expérience a quelque chose de cet être fascinant qui s'expose en traversant un espace indéterminé et dangereux, qui se met à l'épreuve et cherche en lui son opportunité, son occasion. [...] L'expérience est le passage de l'existence, le passage d'un être qui n'a ni essence ni raison ni fondement, mais qui simplement « ex-iste » de manière toujours singulière, finie, immanente, contingente] (Bondía, 2015, p.26-27, notre traduction).

Le mot vertige, accompagné du mot tremblement, devient alors plus qu'un concept porté par une recherche doctorale. C'est aussi Bondía qui part de l'idée que les mots produisent du sens, créent des réalités et que, parfois, ils fonctionnent comme des mécanismes de subjectivation. Il affirme en plus que les mots déterminent nos pensées, vu que nous pensons avec des mots et non pas avec des pensées. Ainsi, plutôt que « calculer » ou « argumenter », **penser correspond à donner du sens à ce que nous sommes et à ce qui nous arrive** (p. 16-17). Selon Bondía, Aristote a défini l'homme comme *zôon lógon échon* [vivant

⁸⁸ Bondía propose de penser l'éducation par le pair expérience/sens. Bondía, inspiré par Walter Benjamin, soutient aussi que l'expérience est de plus en plus rare parce que nous vivons dans un temps où il y a : un excès d'information (le savoir d'être informé et non la sagesse) (Bondía, 2016, p. 18-19); un excès d'opinion (que se réduit en être pro ou contre quelque chose) (p. 20-22), un manque de temps (le remplacement d'un stimulus à l'autre) (p. 22-23); un excès de travail (ce qui transforme l'expérience en marchandise et aussi garde la prétention de façonner le monde par son activité) (p.23-24).

doté de mot] (p. 17). Cela veut dire que l'homme est le mot, et pas simplement qu'il a des mots en tant qu'outil ou faculté, mais l'homme est un tissu de mots (p. 16-17). Alors,

quando fazemos coisas com as palavras, do que se trata é de como damos sentido ao que somos e ao que nos acontece, de como correlacionamos as palavras e as coisas, de como nomeamos o que vemos ou o que sentimos e de como vemos ou sentimos o que nomeamos [lorsque nous faisons des choses avec des mots, il s'agit de savoir comment donner un sens à ce que nous sommes et à ce qui nous arrive, comment nous corrélons les mots et les choses, comment nous nommons ce que nous voyons ou ce que nous ressentons, et comment nous voyons ou sentons ce que nous nommons] (p. 17, notre traduction)

Le mot vertige croise mon chemin depuis mon enfance. Mon père en tant qu'oto-rhinolaryngologiste était spécialiste de la labyrinthite et je l'écoutais expliquer passionnément toutes les structures de l'oreille ainsi que le mystère des causes, les symptômes du trouble et les traitements de cette maladie. Il s'agit d'une infection de la cavité de l'oreille interne, le labyrinthe, qui est une structure constituée de tubes et de sacs remplis de liquide. Le labyrinthe abrite les organes servant à l'équilibre, c'est-à-dire le système vestibulaire. L'un des principaux symptômes de la labyrinthite est le vertige (donc, l'impression que la tête tourne) et aussi une perte auditive. Une personne qui est atteinte de la maladie a l'impression de tourner sur elle-même ou que les objets tournent autour d'elle⁸⁹.

De plus, pendant ma scolarité au doctorat, j'ai eu le plaisir de lire de façon plus approfondie l'œuvre du neurophysiologiste Alain Berthoz afin de comprendre les mécanismes par lesquels se donne la perception. Berthoz soutient que « le cerveau effectue de véritables décisions perceptives fondées sur l'état de plusieurs capteurs » (Berthoz, 2008, p. 117), dont l'hypothèse que ces référentiels sont construits en relation avec l'action. « La tâche de la perception n'est pas de reconstruire un modèle euclidien de l'environnement. La perception est orientée vers l'action, combinant des **stimuli actuels** et une **connaissance mémorisée** pour déterminer un décours de l'action approprié à l'action en cours⁹⁰ » (Arbib, cité par Berthoz, 2008, p. 120).

⁸⁹ <https://ressourcessante.salutbonjour.ca/condition/getcondition/labyrinthite>

⁹⁰ Cette citation d'Arbib par Berthoz, part des études sur le cerveau pour dire à peu près la même chose que Kaufmann dit à partir de ce qui est hors du corps. Selon ce dernier, les **objets** et l'**espace** ont un rôle central en tant que repères pour l'action (p.174). Ils sont aussi incorporés en participant à la construction d'un « moi élargi » (Simmel, cité par Kaufmann, 2001, p. 174) ou une « extension de la synthèse corporelle » (Merleau-Ponty, cité par Kaufmann, 2001, p. 174) autrement dit le schéma corporel.

Encore pendant ma scolarité, le travail de Bernard Andrieu sur le corps vivant comme nous l'avons vu ci-dessus et sa contribution sur le vertige m'a bien impressionnée. Dans le cadre pratique du cours de l'OAM, j'ai découvert que la tendance de mes stratégies perceptivomotrices particulières pour me stabiliser est de compter plutôt sur ma vision et sur mon système vestibulaire (comprenant mes otolithes) et moins sur ma proprioception. Autrement dit, mon terrain fonctionnel serait descendant (en référence à l'espace environnant)⁹¹. Comme si cela ne suffisait pas, le fait d'entamer une recherche doctorale complète dans une langue différente de ma langue première peut suggérer des moments « vertigineux » d'incompréhension et de confusion linguistique. Dans une approche poétique pertinente à une recherche dans le domaine de la pratique des arts, je dirais que **j'ai perdu mes mots**, même si cette perte était bien volontaire.

Tout ce préambule sert à dire que mon rapport au mot « vertige » va au-delà d'une identification au seul concept, mais qu'il s'agit plutôt d'un « choix accidentel » afin de traiter des processus de subjectivation à partir du mot. Le mot vertige me fascine, il attire ma curiosité, il me fait *trembler*. Il tisse entre eux des aspects intellectuels, moteurs, philosophiques, affectifs et émotionnels qui constituent de nombreux moments de ma vie. Il me permet de représenter avec un seul mot toute une phénoménologie de l'étonnement vécu, plus spécifiquement son caractère envahissant⁹², pendant les 10 ans de pratique d'IDDP. Le mot vertige fait partie du « tissu d'expérience sensible » (Rancière, 2011) de *Playlist/A* qui peu à peu devient plus éloignée et distante de mes expériences actuelles. Donc, il sert aussi à conserver la texture, la qualité de ce que j'ai vécu, même si cette mémoire est toujours en interaction avec mes vécus actuels. J'avoue que cette tâche se donne dans l'« entre-deux » : la *saudade*⁹³ de ce que j'ai vécu et la rigueur méthodologique qu'une recherche doctorale demande.

Cette vision du vertige, dans les trois moments significatifs dont je parle, ne s'applique pas « à l'impression par laquelle une personne croit être animée d'un mouvement circulaire et qui s'accompagne

⁹¹ « Organisation psychocorporelle qui a fondé notre relation particulière à la verticalité, à la gravité [...] car il s'agit bien, à l'origine, de la construction physique et symbolique du système antigravitaire de chacun, d'une tendance quasi innée que j'appellerai *terrain fonctionnel* » (Godard, 1990, p. 22). Le terrain fonctionnel opposé est ascendant (de la terre vers le ciel), il est somatosensoriel et tactile.

⁹² Selon Andrieu, « avant de pouvoir le contenir dans une pensée, le vertige s'étend dans le corps envahissant toute la sensibilité. La conscience est perturbée par cette émergence soudaine d'une sensation qui échappe au contrôle de la volonté » (Andrieu, 2014b, p. 21).

⁹³ Il s'agit d'un mot présent plutôt en portugais qui signifie la douleur d'une absence que nous sommes heureux de ressentir.

souvent de troubles d'équilibre » (Rey et Tomi, 2010, p. 2443). Le vertige dans cette recherche est plutôt utilisé au sens figuré comme « révolution, changement » et « imagination, fantaisie » (p. 2443). Il s'agit davantage d'une « folie ou trouble passager », un renversement, un changement ou une transformation sur le plan psychologique. Le mot vertige vient du latin « *vertere* » dont le sens « tourner » ou « inverser ». Le suffixe « *igin* » plus visible dans le mot en portugais, « *vertigem* », signifie agir. Ainsi, l'étymologie nous enseigne que le vertige peut être un état d'égarement d'une personne dominée par une émotion intense ou placée dans une situation difficile. Il s'agit d'être fortement impressionné, d'exalter (« vertige », 2024). Selon le dictionnaire historique de la langue française, le vertige désigne au figuré l'égarement d'une personne placée dans une situation qu'elle ne maîtrise pas (Rey et Tomi, 2010, p. 2443).

Le vertige ici, est donc la manifestation, au sens phénoménologique du terme, d'un processus de reconfiguration de schémas incorporés divers dont je n'ai pas le contrôle absolu même si je suis en acte. C'est l'évidence que quelque chose **m'arrive**⁹⁴ et non que quelque chose arrive (Bondía, 2016, p. 18), même si ses contours ne sont pas encore déterminés. Le vertige ici est plus précisément la peur du vide portée par l'IDDP, ou mieux, ma **peur du vide chorégraphique** qui est, à la fois, un désir de ce vide. Dans le « vertige-étourdissement-presque-chute », Jean-François Chassay observe le plaisir du vertige lié à l'idée de s'exposer volontairement au danger, à prendre des risques comme dans l'alpinisme ou dans le trapèze (Andrieu, 2014b, p. 12). Ainsi, je m'approprie cette idée parce que je la vois comme analogue au danger de n'avoir ni une chorégraphie ni une stratégie de composition préétablie au moment de se présenter devant public. De plus, dans *PlaylistA*, certains d'entre nous n'avaient aucune expérience de danser ensemble, même si nous avons des affinités, c'est-à-dire des points communs dans un passé lointain. Alors, il s'agit plutôt de s'exposer en tant qu'être-artiste-danseur·euse à la peur du vide dans l'IDDP. Il s'agit de vivre le danger, mais aussi le plaisir qui se manifestent respectivement en **tremblement** ou **vitalité**, comme nous l'avons vu avec Andrieu.

Cette sorte de vide dépasse la seule catégorie de l'espace et du temps. Il s'agit plutôt d'un **vide symbolique**, la menace d'une **perte identitaire**. « Certes, la reconfiguration du monde corporel peut détruire l'ancien monde perceptif, mais elle peut aussi ouvrir la conscience de soi à d'autres dimensions actives en nous » (Andrieu, 2014b, p. 19). Le vertige est la **stratégie procédurale symbolique** utilisée dans

⁹⁴ Selon Bondía « *a experiência é o que nos passa, o que nos acontece o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca* » [l'expérience est ce qui se passe avec nous, ce qui nous arrive, ce qui nous touche. Non pas ce qui se passe, ni ce qui arrive, ni ce qui touche] (Bondía, 2016, p. 18).

cette recherche, vu qu'il est né d'une construction de sens particulière, c'est-à-dire d'une construction de sens guidée par ma sensibilité autant empirique que théorique. Plus encore, le vertige vise à cibler et à décrire les manifestations de reformulation/reconfiguration de mes repères construits pendant mon parcours en danse depuis l'âge de quatre ans : l'impression de ma nouvelle façon de percevoir mes mouvements, mes gestes, ma présence et mes propositions pendant mon action dans l'IDDP dans *Playlist/A*.

Comme on a vu dans l'introduction, j'ai l'intention d'analyser mon expérience d'improvisation dans trois moments significatifs du parcours de *Playlist/A* au cours desquels j'observe l'occurrence des phénomènes de « vertige ». Ainsi, il me semble très important d'utiliser une stratégie méthodologique capable de faire émerger les contradictions particulières des habitudes improvisationnelles à *Playlist/A*. Dans le prochain chapitre, nous allons mieux comprendre comment les outils méthodologiques peuvent m'aider à reconnaître le vertige et ses particularités issues de l'interaction sujet-milieu tout comme la discussion qui se dégage de cette observation.

CHAPITRE 3 MÉTHODOLOGIE

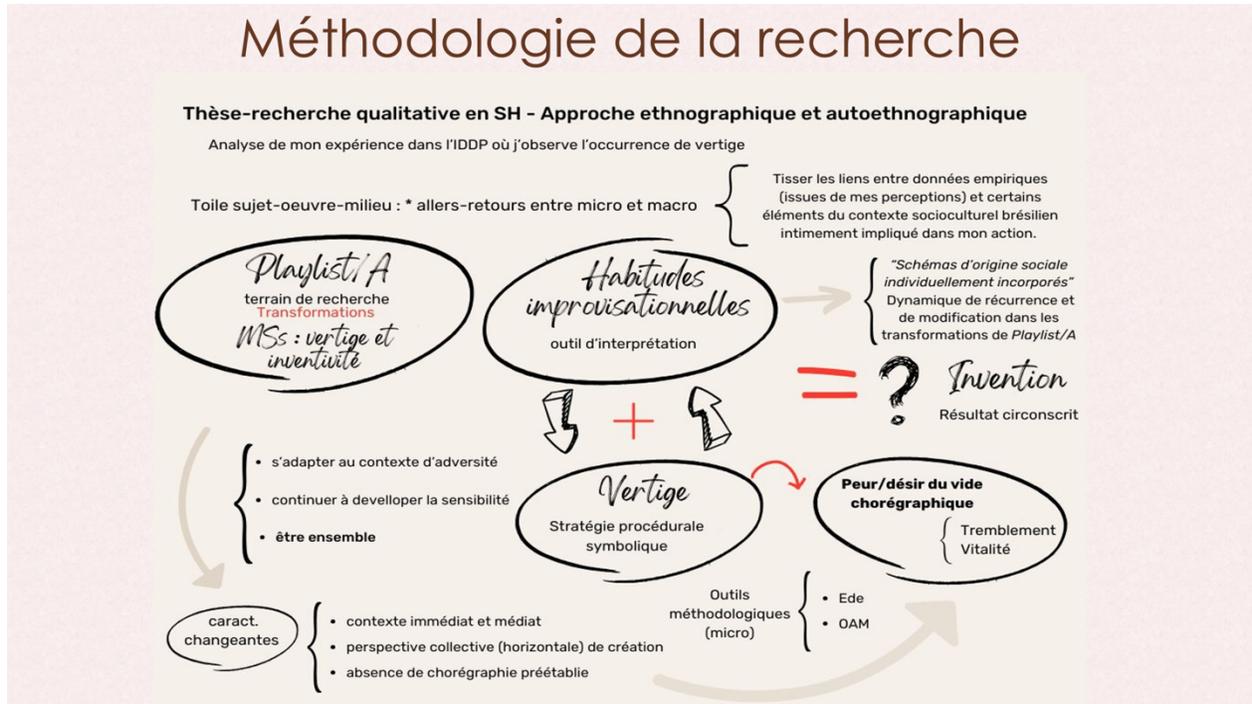


Figure 3.1

D'après la présentation sur la notion d'habitude et sa notion voisine d'identité dans le chapitre II, tout en considérant le rôle de l'individualisation et les spécificités de l'hybridation culturelle au Brésil, il faut transposer ces idées au contexte empirique de ma recherche en observant les particularités de mon sujet. Puisque l'habitude établit un rapport au monde « tirailé entre déterminisme et initiative du sujet » (Kaufmann, 2001, p. 159) (ni constante lucidité ni total conditionnement), les habitudes improvisationnelles seront bien cette relation entre ce qui est conscient ou non, lors de l'IDDP. Cependant, le contraste entre ces deux éléments est rarement marqué et la conscience lucide émerge souvent malgré soi, c'est-à-dire qu'elle se manifeste en fonction de ruptures d'ordres divers. Alors, comment observer et nommer les habitudes improvisationnelles à partir des données empiriques du terrain autoethnographique de cette recherche? Ainsi, en vue de bâtir un chemin jusqu'à la construction de sens par rapport aux habitudes improvisationnelles, dans ce chapitre, j'aborde le type d'étude réalisée dans cette recherche et certaines précisions méthodologiques, dont : le terrain de la pratique, le rôle des

moments significatifs et de la relation entre habitudes improvisationnelles et vertige tout comme les outils méthodologiques utilisés afin d'avancer dans les démarches analytiques de *Playlist/A*. Je précise aussi ma posture en tant que participante-observatrice de la pratique d'IDDP et les exigences d'une analyse qualitative.

3.1 En reprenant les bases et le but de la recherche

Comme nous l'avons vu dans l'introduction de cette thèse, en tant qu'artiste et chercheuse brésilienne, je vise à comprendre les particularités de *Playlist/A* en trouvant des résonances entre mes impressions, mes gestes et le contexte socioculturel et politique que le travail a affleuré. Le but de ma recherche est de tisser les liens entre les données empiriques primordialement issues de mes impressions, donc de ma sensibilité, et certains éléments du contexte socioculturel brésilien qui sont intimement impliqués dans mon action. En conséquence, il s'agit d'un travail guidé par deux sensibilités différentes et complémentaires (Paillé, 2012, p. 58): (1) la sensibilité expérientielle d'avoir vécu les dix ans de pratique sans interruptions et (2) la sensibilité théorique d'avoir plongé sur les appuis théoriques cohérents comme base pour mieux comprendre cette pratique⁹⁵.

L'idée est donc de concevoir les liens entre les dimensions sociale et sensible, comme le propose François Laplantine (2005)⁹⁶, ou encore, en utilisant le lexique de Jacques Rancière (2011), de faire émerger le « tissu d'expérience sensible » dans mon expérience de *Playlist/A*. Ces deux théoriciens, tout comme le sociologue Jean-Claude Kaufmann (2001), en relevant le défi de développer une sociologie de l'individu, m'inspirent pour découvrir les fils de mon processus, tout comme leur assemblage, dans mon expérience avec la danse. Il s'agit de trouver les articulations fines « croisant poids du social et initiatives du sujet » qui permettent de voir « comment l'individu est concrètement produit par son histoire, tout en la produisant » (Kaufmann, 2004, p. 45). Vu que « l'individuel ne se manifeste jamais à l'état pur » (p. 124), c'est-à-dire de manière isolée, j'essaie de créer de petites fissures dans l'idéologie égocéphalocentrique dans laquelle nous sommes tous plongés, en mettant en évidence la dynamique de continuité et de rupture propre à l'interaction sujet-milieu, toujours en situation et en mutation.

⁹⁵ Il faut noter que depuis ma maîtrise au Brésil (2017), l'improvisation dans *Playlist* est un sujet qui nourrit mes intérêts de recherche et dans lequel j'ai accumulé un peu de lecture, de réflexion et d'expérience.

⁹⁶ Ce sociologue ethnographe français étudie le Brésil et en 2005 a publié *Le social et le sensible – introduction à une anthropologie modale*.

3.2 Le type de recherche et des précisions méthodologiques

À partir de la problématique établie dans l'introduction, le type de données disponibles et mon rôle de chercheuse, la recherche se déroule en tant que **thèse-recherche qualitative en sciences humaines**, et plus précisément une thèse-recherche en art où j'observe la pratique d'IDDP de *Playlist/A*, à laquelle j'ai participé dès le début de sa conception. Étant donné qu'il s'agit d'une recherche en pratique artistique, celle-ci s'inscrit dans un paradigme **post-positiviste**, possédant naturellement un caractère **ethnographique** (Fortin *et al.*, 2006, p. 99). Cependant, la dimension culturelle dans laquelle cette recherche est profondément inscrite renforce l'exigence d'une approche ethnographique et **autoethnographique** comme méthode de recherche. L'autoethnographie en tant que posture épistémologique « se caractérise par une écriture au *je* qui permet l'aller-retour entre l'expérience personnelle et les dimensions culturelles afin de mettre en résonance la part intérieure et plus sensible du soi » (p. 104).

Sylvie Fortin, professeure émérite au département de danse à l'UQAM, note que la méthode autoethnographique remonte à la « crise de la représentation » guidée par la question suivante : sur quelle base peut-on parler sur l'expérience de quelqu'un d'autre ou s'approprier sa parole? Cela explique le passage de l'ethnographie exotique à l'ethnographie locale et, a posteriori, à l'autoethnographie avec le développement de l'examen des cultures locales et les études autoréflexives (p. 103). Le sujet qui réalise la recherche est compris comme entité indissociable de la production de celle-ci parce qu'à travers ses choix et ses descriptions, un trajet de pensée est construit : « Toute description est en fait une interprétation dans le sens qu'il y a sélection d'informations et attribution de significations à partir d'une mémoire et d'un imaginaire individuel et collectif » (p. 103).

D'un part, la posture du chercheur dans une autoethnographie relève d'un désir d'évocation (non de représentation) et de communication d'une nouvelle conscience de l'expérience, dans un type de narrativité qui procure un caractère de résistance et d'*empowerment*, s'affirmant sur la base de l'expérience sensible et singulière. D'autre part, la stricte contemplation de l'expérience individuelle risque de favoriser le maintien du statu quo (p. 104). Pour cette raison, il est essentiel que l'histoire personnelle devienne le tremplin pour une compréhension élargie et que l'élément biographique acquière un statut d'ordre théorique (p. 104-105).

Quoique les études en ethnographie et en autoethnographie ont recours à des types de recherche encore jeunes, leurs méthodes laissent place à l'innovation et au bricolage méthodologique. Ceci vise à construire une analyse réflexive de la pratique de terrain à partir de données empiriques. Il s'agit donc d'un scénario méthodologique hybride qui intègre des éléments venus d'horizons multiples (Fortin *et al.*, 2006, p. 98), capable de s'adapter aux dynamiques des changements présents dans la réalité artistique (Bruneau, 2006, p. 54). Ainsi, dans cette recherche, la collecte de données sur ma pratique artistique permet d'en appréhender la partie visible, mais aussi de prendre en compte les parties invisibles telles que mes intuitions et mes pensées, mes valeurs et mes émotions qui naissent du rapport simple aux gestes (Fortin *et al.*, 2006, p. 105).

On pourrait ajouter que les données empiriques, c'est-à-dire les données ethnographiques, prévoient une multiplicité de descriptions. La description ethnographique est l'élaboration linguistique de l'expérience de l'observation ethnographique qui à son tour est le rapport entre les objets, les êtres humains, les situations et les sensations provoquées chez le chercheur⁹⁷ (Laplantine et Singly, 2010, p. 29-30). Je note que pendant mes observations de la pratique d'IDDP de *Playlist/A*, j'ai alterné entre trois types descriptions : (1) la **description ethnographique** afin de comprendre des cultures données, vu que le terrain de la pratique artistique présente des caractéristiques particulières qui doivent être précisées. La description du type ethnographique est plus présente dans l'introduction de cette thèse afin d'établir la problématique de la recherche, mais elle revient chaque fois qu'il est nécessaire de remarquer ses particularités. Un autre type de description utilisée est (2) la **description heuristique** qui vise à comprendre l'expérience vécue à travers mes impressions issues de certains outils méthodologiques. Ce type de description est davantage développé dans les résultats de cette thèse (chapitre IV). Et, finalement, (3) la **description systémique** qui me permet de comprendre la dynamique de l'ensemble. La description systémique apparaît plutôt dans la discussion de cette thèse (chapitre V).

Il faut noter que l'ethnographie présente un autre risque que nous devons toujours garder en tête : la description ethnographique est menée par une exigence de la complétude. Cependant, Laplantine défend que « il ne s'agit nullement – tout voir est une impossibilité et tout dire serait une absurdité – de

⁹⁷ Selon Laplantine et Singly (2010), le travail de l'ethnologue consiste en une imprégnation et pas seulement en une méthode inductive (p. 23) et de ce fait, la description ethnographique n'est jamais neutre (p. 91).

dresser un inventaire, mais bien plutôt, à partir des faits concrets (« le concret » qui est « le complet » comme le dit Mauss) **d'établir des relations** » (Laplantine et Singly, 2010, p. 51).

Comme on l'a vu plus haut, l'idée est que les expressions de mon expérience personnelle à travers mes descriptions dépassent mon aventure proprement individuelle, en me permettant donc d'approfondir mes démarches analytiques et réflexives et de ne pas épuiser exhaustivement toutes les nuances de la pratique d'IDDP de *Playlist/A*. Malgré les risques présentés par l'ethnographie et l'autoethnographie, le climat d'ouverture et d'incertitude est stimulant en raison des innovations qui peuvent en émerger. Ainsi, les possibilités de découvertes et d'approfondissement de mes réflexions font partie de cette recherche étant donné que celle-ci est calquée sur la création artistique, sujet auquel je suis déjà habituée.

3.2.1 Le terrain de la pratique : les moments significatifs et les allers-retours entre micro et macro

Une notion très chère à l'ethnographie qui doit être transposée aux recherches en pratiques artistiques afin de garantir la qualité des démarches de recherche est la notion de **terrain** (Fortin *et al.*, 2006, p. 108). Dans cette recherche, le terrain de la pratique repose sur les **présentations de *Playlist/A*** d'où les données empiriques sont issues. Au travers des introspections (Ede) et des observations-analyses du mouvement (OAM)⁹⁸, en tant qu'outils méthodologiques, les données ethnographiques générées s'adressent au niveau **micro** de la pratique. Cela m'amène à affirmer que ma recherche possède en soi une inspiration phénoménologique. Cependant, la description de la pratique à partir de mon expérience d'improvisation au cours des dix ans de *Playlist/A*, autrement dit ma participation-observation totalement engagée, tout comme la relation et dynamique de l'œuvre dans le contexte d'adversité brésilien, constituent les données ethnographiques du niveau **macro** de la pratique. Ces deux types de données que j'ai privilégiées dans ma recherche, à savoir, les niveaux macro et micro, en dialogue avec les appuis théoriques et conceptuels font partie du processus de cette thèse.

Il faut noter que mon engagement en tant que qu'observatrice-participante aux niveaux micro et macro dans la recherche m'a amenée à identifier quel type d'observations m'a fourni les meilleures informations pour répondre à mes questions. Ainsi, à partir du terrain fertile de la description

⁹⁸ Fortin remarque une nouvelle tendance dans le milieu de la danse : considérer les réactions somatiques du chercheur comme un type de données ethnographiques qui se combinent aux autres types de données et facilitent la construction de la réflexion du chercheur. « La corporéité du chercheur, ses sensations et ses émotions sur le terrain, sont reconnues comme des sources d'information au même titre que peut l'être une photographie de l'œuvre » (Fortin *et al.*, 2006, p. 101).

autoethnographique et de la construction de sens liée au tissage entre les données ethnographiques, je développe un discours à la fois descriptif et réflexif⁹⁹ capable de tisser les liens entre les dimensions sociales et individuelles, bref les relations entre sujet-œuvre-milieu par l'analyse de la pratique et du geste dans l'IDDP de *Playlist/A*. Il s'agit d'un mouvement constant d'allers-retours entre expérience vécue dotée de sens et dialogue théorique dans plusieurs domaines, vu qu'il s'agit d'une recherche inscrite dans le champ du savoir de la danse.

Comme nous l'avons vu plus haut, toute description est en fait une interprétation, une sémiologie. C'est-à-dire qu'à travers certains choix, ou mieux des actes de recherche, le sujet construit un trajet de pensée et devient indissociable de la production de recherche. Cependant, comme dans l'improvisation en danse, le chemin de pensée dans le processus d'une recherche en pratique artistique est dynamique et se manifeste en constant dialogue avec les appuis théoriques et les données empiriques. Dans les sous-sections qui suivent, j'explique donc certains choix clés pour une meilleure compréhension du bricolage méthodologique proposé.

3.2.1.1 Premier choix : les moments significatifs comme terrain de recherche

Même si j'avais l'enregistrement vidéo de chaque performance, une analyse de la totalité des présentations centrée sur le mouvement rendrait irréalisable l'étude à cause de la quantité d'heures d'improvisation à visionner depuis 2012. Pour cette raison, j'ai établi une stratégie qui m'a permis d'identifier les différentes phases de la pratique en explicitant **l'ensemble de la pratique**, et de cibler des moments en analysant **qualitativement les transformations observées** au cours de cette dizaine d'années. J'ai choisi trois moments significatifs (MSs) au fil de mon expérience de *Playlist/A* où j'observe une bascule de ma perception d'ensemble et l'émergence d'une nouveauté pour moi : le premier moment significatif (MS1) se passe dans *Playlist* en 2015, le deuxième (MS2) dans *PlaylistA* en 2019 et le troisième (MS3) dans *PlaylistA feito em casa* [fait maison] en 2021. Chaque moment significatif a marqué ma mémoire, car une invention y a émergé à partir d'un conflit particulier vécu comme vertige.

⁹⁹ Perrin défend la pertinence de percevoir et de décrire le phénomène d'histoire culturelle qui traverse nos recherches dans nos travaux artistiques, ce qui exige un processus d'introspection, mais aussi la création d'un discours cohérent dans la recherche (Perrin, 2015, p. 3).

3.2.1.2 Deuxième choix : l'habitude comme outil d'interprétation et le vertige comme stratégie procédurale

Comme on l'a vu dans l'introduction, ma participation en tant qu'artiste créatrice dans *Playlist/A* de 2012 à 2021 m'a permis de participer à plusieurs transformations/évolutions de la pratique d'IDDP. Il s'avère que ces transformations sont autant d'ordre formel et contextuel extérieurs à mon action (dans le pôle social) que d'ordre expérientiel, c'est-à-dire des moments vécus qui ont provoqué un sentiment nouveau lié à un chavirement de perception (dans le pôle individu). Cependant, toutes les transformations ont demandé des ajustements aux participants parce que le niveau de familiarité avec l'œuvre avait changé.

Nous avons vu avec Bardet (2014) que l'improvisation comme manière de faire comporte l'enjeu d'écouter et de lire le contexte. Justement, le cœur de l'IDDP repose sur l'interaction sujet-milieu qui se passe toujours dans une dynamique de continuité et de modification, de récurrence et de nouveauté. Comme dans la perspective de Bardet sur l'improvisation en danse, observer les transformations dans *Playlist/A*, c'est aussi observer cette interaction sujet-milieu. En d'autres mots, il s'agit d'approfondir, dans les réflexions sur la dynamique entre les récurrences et les modifications présentes dans la pratique qui suivent, les deux ordres différents et complémentaires vus plus haut : l'ordre formel/contextuel et l'ordre expérientiel.

Afin de mieux comprendre l'interaction sujet-milieu dans *Playlist/A*, plus spécifiquement dans les trois MSs, je pars du concept d'habitude, pour construire un **outil d'interprétation : les habitudes improvisationnelles**. Comme on l'a vu dans la section antérieure, les habitudes, en tant que dispositions comportementales, intellectuelles ou morales (Kaufmann, 2001, p. 105), sont des schèmes opératoires incorporés-objectivés dans l'espace continuellement travaillé de la familiarité (Kaufmann, 2001, p. 183). Dans *Playlist/A*, les habitudes sont fondées sur la pratique d'IDDP vu que les accords entre les participants sont rares et qu'il n'y a pas d'entraînement spécifique. Voilà pourquoi les habitudes improvisationnelles comprennent toute la dynamique de la récurrence et de la modification présentes dans les transformations à *Playlist/A*, autant pour les contraintes du milieu que pour les innovations propres de ma propre dynamique interne.

Afin d'identifier la « bascule perceptive » (Vadori-Gauthier, citée par Andrieu, 2014b, p. 19) propre à la reconfiguration de schémas incorporés divers, c'est-à-dire des habitudes, j'ai choisi une **stratégie procédurale symbolique** basée aussi sur l'interaction sujet-milieu : le vertige. Ainsi, dans les trois MSs, j'ai

observé l'occurrence des phénomènes de **vertige** qui ont révélé une nouveauté pour moi. Comme nous l'avons vu dans le chapitre II, le vertige dans ma recherche est né d'une construction de sens particulière guidée par ma sensibilité autant empirique que théorique. Cette notion m'a permis de cibler et de décrire les manifestations de reformulation/reconfiguration de mes repères construits pendant tout mon parcours en danse, c'est-à-dire l'impression de ma nouvelle façon de percevoir mes mouvements, mes gestes, ma présence et mes propositions pendant mon action dans *Playlist/A*. Tout comme les habitudes, le vertige articule les pôles sujet et social dans une voie moyenne capable de renouveler le sens de l'expérience. Ce faisant, habitude et vertige, au-delà des phénomènes individuels circonscrits, nous permettent de percevoir la dynamique de récurrence et de modification de l'interaction sujet-milieu, cœur de l'improvisation en danse et des transformations dans *Playlist/A*.

3.2.2 Les outils méthodologiques impliqués dans la recherche

Afin de réfléchir sur ma dynamique interne (le micro) à partir des gestes effectués dans l'improvisation (extériorisation) et des transformations corporelles aperçues, il fallait prendre en compte mes **impressions** dans l'expérience vécue de chaque MS, tout comme les **traces visuelles** qui nous permettent d'examiner l'apparition du geste et les interrelations entre danseur-euse-s accessibles dans les enregistrements vidéo. Il s'agit d'analyser ce que j'ai **vécu** en tant qu'interprète et ce que j'ai **perçu**, après coup, en tant que chercheuse, dans chaque moment choisi, afin de révéler les éléments du « tissu d'expérience sensible » de *Playlist/A* qui parfois sont implicites, mais qui peuvent être explicités au cours de la recherche¹⁰⁰. Pour ce faire, j'ai mobilisé deux outils méthodologiques qui m'ont permis d'analyser mon expérience de façon rigoureuse vers une construction de sens : l'entretien d'explicitation (Ede) pour analyser mes impressions et l'analyse du geste par l'OAM pour analyser les traces visuelles.

3.2.2.1 L'entretien d'explicitation et la phénoménologie : l'analyse du vécu

Pour analyser le vécu, je me suis soumise à une introspection phénoménologique à la première personne pour chaque MS choisi, c'est-à-dire un **entretien d'explicitation** avec une intervieweuse formée à cette technique¹⁰¹. L'entretien d'explicitation est une technique d'accompagnement à la verbalisation

¹⁰⁰ Selon Andrieu, concernant l'expérience esthétique et sa relation avec ses participant-te-s, il y a toujours un retour du vécu dans le corps en acte, c'est-à-dire une réciprocité entre sujet et action, donc il faut considérer l'œuvre d'art non seulement dans son extériorisation, « mais aussi dans la dynamique interne créée en nous » (Andrieu, 2014b, p. 21).

¹⁰¹ Sabrika Leduc est diplômée d'un baccalauréat et d'une maîtrise en danse à l'UQAM. Au cours de sa maîtrise, elle a interviewé plusieurs artistes en utilisant la méthode de l'entretien d'explicitation.

du vécu créée par le psychologue Pierre Vermersch (2012) inspiré par le travail du phénoménologue Edmund Husserl, notamment sa méthodologie réflexive. À travers un acte d'introspection, le sujet (interviewé) évoque (accède par la mémoire) un vécu (un moment singulier dans le passé) et le verbalise (décrit). Cette explicitation est une aide à la prise de conscience, à l'accompagnement du vécu largement pré-réfléchi vers son passage à la conscience réfléchie pour finalement construire du sens. Il s'agit d'une méthodologie fondée sur la prise en compte de la subjectivité (ce que vit le sujet qui répond) et qui fait que mon rôle de chercheur a occupé successivement le rôle d'informateur d'un point de vue radical à la première personne, puis le rôle de chercheur au cours de l'étape ultérieure de l'analyse de son propre entretien.

Dans les entretiens d'explicitation des trois MSs, je me suis penchée sur les impressions issues de mon vécu par l'activité d'évocation qui m'a fait passer de la conscience pré-réfléchie vers la conscience réfléchie. C'est-à-dire que je me suis concentrée sur mes impressions subjectives issues de ma mémoire du vécu et de ma conscience pré-réfléchie qui sont devenues réfléchies au moment de l'entretien. L'objectif principale de ces entretiens était dans l'acte d'explicitation et de décrypter le sens d'un moment où il y a eu à la fois habitude et vertige dans ma pratique d'improvisation. L'intervieweuse a utilisé des questions clés pour m'accompagner dans ma description, telles que : *Comment fais-tu ce que tu fais ? À quoi es-tu attentive quand tu réalises cette action ? Quel est le moment le plus important dans ta description ? Qu'est-ce qui est essentiel pour toi ? Quelle est ta mission dans ce moment-là ?* Elle me ramenait toujours au moment de la bascule de perception (le vertige) en se basant sur mes propres mots pour m'amener à approfondir ma description. De cette manière, mon implication de chercheuse en tant que personne était maximale parce que j'ai parlé de moi-même et que j'ai dû construire une compétence personnelle, là aussi fortement engageante, et qui n'a rien d'inné. En outre, j'ai dû fonder ma recherche sur « une argumentation rationnelle qui parle de faits recueillis et qui aboutit à des interprétations justifiées à des degrés divers de validation et de plausibilité » (p. 84).

Ce faisant, afin de mieux comprendre la rigueur de l'outil méthodologique d'introspection par rapport à la construction de sens, j'explicité les étapes suivies dans l'entretien d'explicitation de chaque MS ainsi que le processus d'analyse des données qui en a émergé : les entretiens ont été enregistrés et

totalisent plus de 4 heures et demie d'entretien¹⁰². Après la transcription intégrale du verbatim, j'ai placé les extraits dans une grille (annexes D, E, F), j'ai identifié les extraits les plus pertinents, les informations satellites, tout comme les activités et mes manières de communiquer. À partir des verbes d'action des extraits les plus pertinents, j'ai écrit le déroulement des actions, qu'elles soient physiques ou mentales, afin de comprendre ce que j'ai fait dans l'ensemble du vécu. Pour la construction de sens, j'ai rassemblé certains sujets dans des thèmes récurrents afin de les aborder dans une synthèse du vécu de chaque MS.

3.2.2.2 L'analyse du mouvement par l'OAM : le perçu après-coup

Pour analyser ce que je perçois après-coup dans les trois MSs, je me suis confrontée aux extraits vidéo ciblés pour ma recherche. Je me suis inspirée de la notion d'autoconfrontation phénoménologique¹⁰³ proposée par Andrieu (2016) (p. 133), dans laquelle le sujet-praticien réflexif reconnaît la manière dont il se perçoit lui-même dans le cours de l'action motrice. Ainsi, j'étais capable de reconnaître ma représentation, mes préoccupations, mes connaissances, les règles que j'ai mises en place et les moments que j'ai choisis pour agir.

Étant donné qu'il s'agit d'une pratique de danse, j'ai utilisé l'outil d'analyse du mouvement créé au Département de Danse de l'UQAM par Nicole Harbonnier et Geneviève Dussault : l'**OAM** (Observation-analyse du Mouvement). Par le croisement de LMA (*Laban Movement Analysis*) et de l'AFCMD (Analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé), l'OAM vise à mieux intégrer les dimensions fonctionnelles et expressives du mouvement. L'OAM s'organise en trois catégories principales : le fond tonicopostural (fonction phorique), l'espace (fonction haptique) et la dynamique (fonction expressive) qui, intégrées dans un diagramme de Venn, présentent trois zones d'intersection représentant des lieux d'action : l'intention, la coordination et l'engagement. Ces six catégories d'observables mobilisent les trois fonctions mentionnées ci-dessus, en permettant aux analystes de construire du sens en lien avec le

¹⁰² Le MS1 est enregistré dans le lien <https://youtu.be/it9aJdiNzUo> et il a duré 1 heure et 28 minutes; le MS2 est enregistré dans le lien <https://youtu.be/bTgBFmLP91l> et il a duré 1 heure et 26 minutes et le MS3 est enregistré sous le lien <https://www.youtube.com/watch?v=sAut2v17mbU> et il a duré 1 heure et 46 minutes.

¹⁰³ Il faut noter que la notion d'autoconfrontation phénoménologique de laquelle je me suis inspirée ne coïncide pas totalement avec le programme de recherche empirique générique sur l'activité humaine nommée « cours d'action » de Jacques Theureau (2010) même s'ils ont des buts semblables. Ce dernier est une élaboration méthodologique dans laquelle plusieurs méthodes sont développées parmi lesquelles : l'entretien d'autoconfrontation, l'entretien de remise en situation par des traces matérielles, l'atelier méthodologique et l'observatoire. Ce type de programme est utilisé dans des domaines sociotechniques variés et repose sur l'hypothèse d'énaction de Varela et Maturana et l'hypothèse de conscience préreflexive de Sartre comme appuis théoriques.

mouvement observé (Harbonnier *et al.*, 2021). Dans cette recherche, j'ai analysé aussi certaines interactions entre mes partenaires et certains éléments qui composent la scène comme la musique, les objets scéniques et l'architecture de l'espace.

La posture demandée par l'OAM porte principalement sur l'objectivation de mon observation qualitative des processus perceptivo-moteurs mis en jeu dans une perspective spatio-dynamique et fonctionnelle (Cours DAN8030 Théorie et observation du mouvement, automne 2020, UQAM). Autrement dit, l'analyse avec l'OAM m'invite à observer le geste de façon plus objective, vu qu'elle ajoute de la concrétude à mes impressions du vécu en travaillant ma perception d'une autre manière. Ajoutons à cela qu'observer la façon dont mon corps bouge au cours des trois moments significatifs m'aide à discerner mes préférences de mouvements, les choix répétés, tout comme les petites différences. Il est aussi possible de remarquer des gestes moins usuels qui mobilisent autrement les parties de mon corps. En somme, l'analyse de mouvement avec l'OAM a révélé ce qui était récurrent et ce qui était, dans le moment précis, nouveau ou moins utilisé.

Afin de mieux comprendre cet outil méthodologique, j'explicité les étapes suivies pour l'analyse de chaque MS : j'ai sélectionné la vidéo de chaque scène qui contenait l'instant de vertige et j'ai analysé la scène au complet. J'ai créé une grille (annexe A, B, C) avec le découpage numéroté de chaque unité d'action, la description des contenus synthétisés et l'observable remarqué dans chaque unité d'action. J'ai souligné des récurrences afin de comparer certaines actions comme courir, marcher ou être en pause. J'ai observé des habitudes posturales et gestuelles, comme les mouvements inspirés du ballet classique. Finalement, j'ai analysé les observables du fond tonicopostural chez mes partenaires en comparant avec les miens pour comprendre la dynamique entre nos deux observables dans les duos.

À travers l'introspection phénoménologique et l'analyse du mouvement des MSs où j'observe des phénomènes de vertige, j'ai pu établir ce que j'avais vécu et ce que j'ai perçu après coup en faisant émerger plusieurs niveaux de réflexions plus ou moins redondants et cumulatifs par rapport aux MSs, correspondant ainsi à l'analyse du micro de l'IDDP de *Playlist/A*. Autrement dit, lors de la construction de la synthèse de l'Ede et de la construction de sens de l'analyse de mouvement avec l'OAM, j'étais capable de croiser et organiser les résultats de ces deux outils méthodologiques dans une construction de sens accessible au lecteur non spécialisé. Cependant, le croisement entre entretien d'explicitation et analyse de mouvement peut apporter des informations qui semblent contradictoires et porteuses d'erreurs (une

information annule l'autre). Cette conclusion précipitée ignore que le conflit parfois observé est plutôt l'évidence d'un changement de posture du-de la chercheur-euse. Autant dans l'entretien d'explicitation que dans l'observation du mouvement, la mobilisation de mes sens est différente, tout comme l'est l'action de produire ces données, alors que les deux outils méthodologiques sont également valides. Il s'agit donc d'un approfondissement de l'observation par deux outils complémentaires plutôt que l'invalidation de l'une ou de l'autre donnée empirique.

3.3 D'autres précisions sur la recherche : la quête du sens en tant que logique, la décomposition et la recomposition en tant que construction de sens

Selon Paillé (2012), dans un travail sur les données d'explicitation, une **analyse** répond à l'existence d'un mystère, un manque de sens, visant à situer les observations et les descriptions, « à les interpréter et expliquer, au sein d'une problématique donnée a priori ou a posteriori » (p. 50). L'analyse est un acte d'examen de discours qui en garantit sa validité et non une reconstitution véridique (p. 50). Il s'agit d'une activité de l'esprit et plutôt médiate, dont les angles sont potentiellement infinis. Le sens étymologique de cette **décomposition** prévoit un isolement des parties constituantes et un établissement des relations fonctionnelles et structurelles de celles-ci afin de voir comment elles sous-tendent, dynamisent et expliquent le tout. Cependant, une deuxième étape de **recomposition** est nécessaire pour que l'analyse ait lieu (p. 48) afin de donner plus de sens à la situation ou objet analysé. De surcroît, les deux outils méthodologiques utilisés dans cette recherche (Ede et OAM) partent d'un point de vue phénoménologique d'analyse de l'action, vu qu'ils reposent sur le mouvement de la conscience et de l'attention. Ils réalisent une **analyse**, c'est-à-dire une décomposition/recomposition d'une situation ou d'une expérience, afin de la mieux comprendre (p. 47).

Selon Paillé (2012), l'analyse qualitative traite la recherche du sens comme logique psychique, sociale et culturelle, en recherchant motifs et système (de pensée et d'action) afin d'arriver à une analyse interprétative (p. 58). Dans cette thèse, la relation entre habitude et vertige, autrement dit, **les habitudes improvisationnelles en tant que chemin pour sa redéfinition** sont le principe qui regroupe les éléments de l'analyse, c'est-à-dire l'axe rassembleur par rapport à la problématique de cette recherche. De cette façon, les habitudes improvisationnelles portent du sens en tant que logique, motif et système de pensée et d'action dans *Playlist/A*.

En analysant la relation entre habitude et vertige dans chaque MS, j'étais capable d'observer le geste dans sa profondeur, plus précisément les transformations corporelles au moment de la bascule de

conscience (le micro), tout comme avoir des pistes sur la dynamique de transformation de la pratique d'improvisation. Cependant, cette sorte d'analyse n'est pas déconnectée de la compréhension de l'ensemble de la pratique et celle-ci, à son tour, est colorée par la création horizontale collective et le contexte culturel hybride brésilien (le macro). Ce va-et-vient entre micro et macro, c'est notamment la déconstruction et reconstruction de l'ensemble propre de l'analyse qualitative, mécanisme fondamental pour accéder au cœur de l'expérience humaine, le moteur de l'être (p. 51). Ainsi, dans cette recherche, la première étape (chapitre IV) repose sur la décomposition et la deuxième (chapitre V) s'appuie sur la recomposition, la reconstruction et la réunion (p. 48) afin de mieux comprendre les relations émergées ou de leur donner davantage de sens (p. 52, 57).

Bien que la construction de sens faite ne soit jamais le reflet complet de l'expérience parce que celle-ci va toujours déborder les éléments qui la composent, je note que la quête sans cesse du cœur de l'expérience est ce qui nourrit son sens. Ainsi, les réflexions présentées dans les résultats (chapitre IV) et dans la discussion (chapitre V) font partie de mes impressions par rapport à la bascule perceptive aux MSs (niveau micro qui permet de voir la profondeur) ainsi qu'à la totalité de la pratique (niveau macro qui permet de voir l'extension)¹⁰⁴. Il faut noter que la construction de sens tant au niveau macro qu'au niveau micro dans les chapitres respectifs reste toujours lacunaire, ne rendant pas compte de la totalité de l'expérience vécue. En tant qu'observatrice-participante, je suis obligée de faire des choix par rapport aux phénomènes observés. Cependant, cette condition ne peut pas être un empêchement pour avancer dans les démarches analytiques de *Playlist/A*. Le sociologue français Bernard Lahire nous aide avec cette compréhension, ainsi que dans le domaine du social, plus spécifiquement le patrimoine des dispositions :

Le rappel rituel de la légitime réduction-simplification qu'opère tout discours scientifique par rapport à la réalité dont il prétend rendre raison (postulat épistémologique wébérien incontestable en tant que tel), peut empêcher de mettre en évidence certains aspects de la réalité et devenir un véritable *asylum ignorantiae*. Car il va de soi que la réduction peut porter sur des aspects différents du monde social, et la légitime réduction de la complexité des patrimoines individuels des dispositions qu'opèrent certains points de vue privilégiant les comparaisons intergroupes (...) ne doit pas empêcher de travailler sur cette complexité en

¹⁰⁴ Dans cette recherche, inspirée par la métaphore d'Elias, j'essaie de voir les détails mais aussi le mouvement de l'ensemble de ma pratique. Selon le sociologue, les arbres cachent la forêt aux sociologues du XX^e siècle par la multiplication des données qui nous empêchent de saisir le sens du mouvement. Selon Elias, les sociologues du XVIII^e et du XIX^e « ils voyait la forêt mieux qu'ils distinguaient les arbres » (Kaufmann, 2001, p. 56).

faisant - temporairement et pas plus arbitrairement - le deuil d'autres aspects du monde social (Lahire et Debroux, 2002, p. 2).

3.4 L'option épistémologique de cette recherche : le retour au phénomène et à l'*épochè*

Avant d'avancer dans les résultats de la recherche, il me semble nécessaire de revenir à une forme de pensée qui s'est développée après les années 1950 et qui tient un rôle central dans ma recherche par sa pertinence dans la manière de connaître un sujet : la phénoménologie. La phénoménologie est à la fois une méthode et une pensée liée à la philosophie qui vise à décrire un ensemble de phénomènes. Du grec, *phainomenon* (ce qui vient dans la lumière) et *logos* (parole, discours), la phénoménologie est la science du phénomène fondée par Edmund Husserl dans la deuxième moitié du XX^e siècle. En partant du primat de l'expérience, la phénoménologie exige du chercheur « une attitude d'ouverture inconditionnelle au monde qui s'offre à son regard » et l'enjoint à « engager sa propre subjectivité dans les visées de ce monde » (Bordeleau, 2005, p. 103-104). En d'autres termes le phénomène est ce qui apparaît à quelqu'un dans la lumière du monde dans une dimension empirique. Ainsi, « le phénomène est conçu au sens d'une apparence sensible, c'est-à-dire d'une donnée factuelle ou événementielle, émergeant dans le vécu des individus humains » (p. 109). Aussi, le phénomène est du même ordre que le fait, dont l'objectivité ou l'incontestabilité de ce qui est observée est accentuée, et de l'événement qui fait ressortir l'unicité ou l'irréversibilité (p. 108). « Distinct de l'être, il (le phénomène) en est le signe, l'image, voire la devanture. Différent de la chose en soi, voire opposé à elle, il n'est que ce qui est perceptiblement connaissable, bien qu'il puisse dénoter quelque chose d'invisible » (p. 108). Les concepts déterminants de la phénoménologie sont la conscience, l'intentionnalité, le sujet, la subjectivité, la transcendance et l'immanence (p. 104). Actuellement, des chercheurs en sciences cognitives, en sciences humaines et sociales, tout comme en sciences littéraires et cinématographiques utilisent la phénoménologie dans leurs recherches (p. 109).

Cependant les études commencées par Husserl ont servi de base aux travaux de plusieurs théoricien-ne-s de plusieurs domaines, dont le travail du neuroscientifique chilien Francisco Varela. Varela a créé le concept d'**énaction** qui est très utilisé dans les recherches en danse. Cependant, il me semble intéressant de revenir sur la dimension opératoire de la phénoménologie de l'*épochè* (Depraz *et al.*, 2000) pensée par un collectif de théoricien-ne-s auquel Varela a participé. Ce terme vient du grec et signifie mettre en parenthèses ou suspendre le jugement. Ainsi, l'*épochè* renvoie à l'idée d'acte réfléchissant, de réduction phénoménologique, de prise de conscience ou de présence attentive (p. 166). Dans la dimension opératoire de la phénoménologie de l'avènement à la conscience, l'*épochè* est « un processus par lequel

advient à ma conscience claire quelque chose de moi-même qui m’habitait de façon confuse et opaque, affective, immanente, bref, préréfléchie » (p. 166).

Selon les auteurs, *l’épochè* est composée de trois phases organiquement liées : (A.0) la suspension préjudicielle (changement de type d’attention à son propre vécu); (A.1) la conversion de l’attention de « l’extérieur » vers « l’intérieur » et (A.2) l’accueil de l’expérience (lâcher-prise) (p. 167-168). La phase de suspension (A.0) peut se dérouler selon trois modes : un évènement existentiel externe, une médiation d’autrui ou un exercice individuel. Il s’agit des motivations, mondaines¹⁰⁵, intersubjectives ou bien individuelles qui sont relatives au développement de chaque individu (p. 168-169). Les phases complémentaires de l’attention (A.1) et de l’accueil (A.2) changent l’orientation de l’activité cognitive, parce que la première (A.1) présuppose un changement de la **direction de l’attention** (du spectacle du monde vers le monde intérieur) et la deuxième (A.2) compte sur un changement de la **qualité d’attention** (mouvement de simple accueil et d’écoute) (p. 169-170). Ainsi, le passage entre le deux (A.1 et A.2) glisse d’un « **aller chercher** » vers un « **laisser venir** » (p. 170). Il faut noter que la phase A.1 comporte une **activité volontaire** et elle est la condition pour la phase A.2, qui se caractérise par une **disposition passive**, c’est-à-dire un mouvement de simple accueil et d’écoute. L’obstacle principal de ce passage est de « traverser un temps vide, un temps de silence, d’absence de prise sur des données immédiatement disponibles et déjà conscientisées » (p. 170). Comme notre attention est habituellement intéressée au monde, le temps vide à traverser est subjectivement très long par rapport à la rapidité subjective de notre fonctionnement cognitif conscient habituel (p. 176). Le temps vide est un obstacle à la découverte et à la prise de conscience, donc, il est difficile de ne pas succomber à la peur ou à l’ennui dûs à cette position d’accueil (p. 177). Plus encore, il « est troublant pour ce qui a la croyance naïve d’une maîtrise instantanée, permanente et mécanique de la cognition » (p. 177). Ce qui peut être troublant, aussi, c’est de découvrir une nouvelle conduite cognitive quand je me découvre rétrospectivement insensible à certaines propriétés inédites du réel (p. 177). Ainsi, il faut abandonner le mouvement naturel d’aller chercher et apprendre l’exercice de l’accueil, autrement dit « savoir gérer le paradoxe d’avoir le projet de faire quelque chose qui est involontaire » (p. 176). De cette manière, « l’acte réfléchissant part d’une relation « silencieuse » ou « vide » à l’expérience. Il est plus de l’ordre de **l’accueil**, **l’écoute**, **l’imprégnation** et la **contemplation** que d’aller chercher de manière prédéterminée » (p. 179).

¹⁰⁵ Dans le sens philosophique, mondain signifie ce qui appartient au monde, ce qui est relatif à l’Univers.

Cette inversion du mouvement spontané de recherche d'informations ne peut être que relative. Il s'agit de freiner, d'inhiber les mouvements cognitifs les plus grossiers, ceux dont la mise en œuvre peut occulter totalement la dimension d'accueil et rendre impossible l'acte réfléchissant. C'est le paradoxe grâce auquel je peux tourner délibérément mon attention vers l'intérieur, non pas pour y chercher quelque chose, mais pour accueillir ce qui peut s'y manifester, ou bien ce que je suis capable de laisser s'y manifester (p. 180).

Étant donné que les trois moments significatifs analysés sont marqués par des vertiges et des inventions, l'*epochè* constitue le point commun de ces trois moments. Elle se manifeste comme une disposition traversant chacun d'eux, rendant ainsi l'invention possible. Les chapitres suivants sont composés de plusieurs *epochès*, c'est-à-dire d'une suspension de jugement pour que quelque chose puisse s'y manifester. Avec une lenteur propre à quelqu'un qui apprend une langue et réapprend à penser à partir de nouveaux mots dont le sens ne porte pas encore la culture dont la langue a émergé. Il s'agit donc d'un « long travail de murissement des données » (Paillé, 2012, p. 57), pour que la construction de sens puisse être faite, fil à fil, afin de résoudre le « mystère » (p. 50) établi dans la problématique de cette thèse.

CHAPITRE 4

RÉSULTATS

Dans ce chapitre, je développe mon analyse des données empiriques des trois moments significatifs dans *Playlist/A* à partir des entretiens d'explicitation (Ede) et des analyses du mouvement avec l'Observation et analyse du mouvement (OAM). Le but de ce chapitre est de prioriser et hiérarchiser certains sujets issus de mes données brutes afin d'articuler un savoir local capable de nourrir les réponses à mes questions de recherche, à savoir : quelles sont les dynamiques émergentes dans le rapport entre habitude et invention dans les trois moments significatifs de ma pratique d'improvisation en danse devant public? Qu'est-ce qui caractérise mon vécu dans les moments de bascule entre mes habitudes improvisationnelles et mon inventivité? Quelles sont les composantes du mouvement qui me permettent de repérer les moments de bascule entre mes habitudes et mon inventivité?

Dans les trois moments analysés ci-dessous, je note la présence du phénomène du vertige et du sentiment d'inventivité, respectivement le changement de perception et l'impression de vivre une expérience nouvelle pour moi. Avec le croisement entre mes données empiriques issues de mes entretiens d'explicitation et des analyses de mouvement par l'OAM, j'aborde certains instants révélateurs des dynamiques entre les habitudes improvisationnelles, le vertige et l'inventivité. Ces instants sont traversés par de multiples couches de perception, ce qui m'oblige à revenir à chacune d'elles dans une optique différente. De surcroît, chaque moment significatif appartient à une phase importante de la pratique en représentant très bien les transformations vécues pendant les dix ans d'improvisation en danse devant publique (IDDP) de *Playlist*, *PlaylistA* et *PlaylistA – feito em casa* [fait maison].

4.1 La description initiale du premier moment significatif

Le premier moment significatif¹⁰⁶ analysé renvoie à un extrait du spectacle *Playlist* performé à João Pessoa, Brésil, le 14 juillet 2015, pendant le Festival Sesc Palco Giratório¹⁰⁷ [Festival Sesc Scène tournante]. Il s'agit de la dernière scène de la représentation, où le DJ avait choisi la chanson *Meu mundo caiu* qui peut

¹⁰⁶ La vidéo de ce moment est disponible sur le lien : <https://drive.google.com/file/d/1fNkpmda30B46kfDxc9X4QJqnhFFXDE-h/view?usp=sharing>

¹⁰⁷ Ce festival a été créé en 1998 et il s'est répandu partout au Brésil en mobilisant chaque unité provinciale du SESC (Service social du commerce) (*Palco giratório*, s. d.), l'une des rares entités privées qui sont restées même pendant les périodes moins favorables pour l'art au Brésil.

être traduite par « Mon monde s'est écroulé/effondré » (même si *caiu* est le passé du verbe *cair* dont la traduction littérale serait « est tombé » du verbe tomber). Il s'agit d'une *samba-canção* de 1958 composée et interprétée par Maysa, une des grandes dames de la chanson populaire brésilienne. Ici, pour la scène finale, le public avait choisi Carlos Arão¹⁰⁸ et moi comme danseurs, ainsi que *Fundo do poço* [Fond du baril] comme thème retenu parmi les huit titres de la liste. J'étais à l'aise avec la chanson et le thème parce que nous les avons utilisés plusieurs fois depuis 2012 et ils me touchaient toujours positivement. J'étais d'autant plus à l'aise avec l'espace du théâtre puisque nous y avons dansé une autre pièce le jour précédent et que la majorité des présentations à ce festival ont été sur la scène traditionnelle à l'italienne, l'endroit où l'artiste est clairement séparé du public.

Au début de la chanson, nous étions déjà sur scène quand j'offre mes mains à Arão et il met sa tête sur mes mains en se déplaçant avec moi. Quelques instants après, je constate que nous allons entrer dans une sorte de mouvement que nous avons beaucoup utilisé pendant les dernières présentations de *Playlist* au festival, de 2015. En dansant avec les mains jointes, nous étions capables de créer des duos très fluides et improvisés que nous estimions « bien fonctionner » sur scène. L'axe partagé créé avec ce type d'appui nous permettait de nous déplacer ensemble et autour de nous-mêmes, dans une relation stimulante de maintenance de contact et de constant transfert de poids, en alternant le rôle de l'initiateur-trice du mouvement.

Le recours à l'OAM m'aide à nommer la sorte de mouvement qui m'était familière en dansant les mains unies à celles de Carlos Arão. J'observe une récurrence de l'action de marcher ou courir ensemble de façon linéaire ou autour de nous-mêmes (OAM1, L. 2, 5, 8, 10, 14, 17, 20, 21, 25, 26, 27, 33 et 34)¹⁰⁹. Pendant certains déplacements autour de nous-mêmes, nous nous rapprochons et nous nous éloignons de l'axe partagé (OAM1, L.12, 14, 17, 25, 27, 34, 39) et éventuellement nous oscillons entre une dynamique spatiale centripète et centrifuge¹¹⁰ (OAM1, L. 2, 21, 33). Malgré la fluidité acquise par la répétition de la

¹⁰⁸ Carlos Arão Martins de Araújo a été mon collègue de danse depuis le *Grupo de Dança Primeiro Ato* [Groupe de danse premier acte], en 1999 et mon partenaire dans plusieurs spectacles du Collectif Movasse depuis 2006.

¹⁰⁹ Ces chiffres font référence aux unités d'action de même ordre, c'est-à-dire de l'action de marcher ou courir ensemble de façon linéaire ou autour de nous-mêmes, qui composent la chorégraphie improvisée dans la vidéo de ce MS1. Ceci est constitué de quarante-trois unités d'action qui peuvent être visionnées par le découpage numéroté (voir l'annexe A).

¹¹⁰ Selon l'OAM, la force centripète et l'effet centrifuge sont respectivement la « matérialisation d'une direction de mouvement qui se développe de l'extrémité vers le centre » et « du centre vers la périphérie » (Cours DAN8030 Théorie et observation du mouvement, automne 2020, UQAM).

même stratégie de mouvement, j'avais déjà manifesté à Arão mon insatisfaction de la répéter. À mon avis, c'était un manque d'engagement avec certains principes de l'improvisation comme de ne pas avoir une chorégraphie préétablie ou de chercher le risque. Cependant Arão semblait ne pas trop s'inquiéter vu que la chorégraphie créée serait toujours différente.

4.1.1 Le vertige dans le premier moment significatif : les étapes qui ont déclenché le changement de perception

Dans cette sous-section, je concentre mon analyse sur l'instant de vertige, autrement dit l'instant de bascule où un changement de perception est déclenché. Le vertige en tant que stratégie procédurale symbolique est une manifestation de l'interaction sujet-milieu, dont l'analyse vise à établir les particularités de cette bascule perceptive dans plusieurs couches de construction de sens.

4.1.1.1 Le juste avant et le juste après le vertige

L'entretien d'explicitation a contribué à faire émerger dans ma conscience quelques nuances importantes à propos de la relation habitude/vertige/inventivité tout comme certains déploiements dans ma pratique d'improvisation. Dans cet extrait, je vis des moments troublants au début de la chanson à cause de la répétition de la stratégie de danser avec les mains jointes : « il faut qu'on trouve d'autres solutions scéniques pour être ensemble en scène » (Ede1, L. 8). Je connaissais le type de matériel qui pourrait émerger tout comme je le maîtrisais aussi, même s'il n'était pas mémorisé. « On peut sentir la modulation tonique, la force, le poids et aussi les directions suggérées par l'autre. Bon, on partage ces suggestions de mouvement » (Ede1, L. 5). Ainsi au début de la chanson, j'évite de trop répondre aux stimuli du danseur en diminuant les transferts de poids entre nous deux (Ede1, L. 8). Cependant, au cours de ce moment, je comprends que nous sommes bien connectés dans notre proposition habituelle et qu'il vaut mieux continuer avec l'idée et explorer les nouveaux éléments qui pourront émerger de cette relation usuelle. « C'était comme un endroit où on se sentait bien et peut-être que c'est pour ça qu'on l'a fait plusieurs fois » (Ede1, L. 6). En acceptant l'insatisfaction à répéter la stratégie confortable entre Arão et moi, je me laisse attirer par la chanson de Maysa.

L'acceptation de la stratégie de danser avec les mains unies est visible par un contraste entre l'unité d'action qui précède l'instant de vertige et l'unité d'action qui le suit. Dans la première unité d'action (de 39'' à 43''), nous bougeons à l'intérieur de notre petite kinesphère stable du couple (OAM1. L. 5) vu que j'évite de trop répondre aux stimuli d'Arão. Dans la deuxième (de 46'' à 49''), je fais des

déplacements en utilisant ma kinesphère grande et mobile dans le niveau haut et une initiation distale avec un phrasé simultané et un regard synchrone (OAM1, L. 7). L'instant de vertige (de 43'' à 45'') se passe précisément entre ces deux unités d'action contrastées. J'avais une main en contact avec Arão et une autre suspendue dans les airs. Au moment où la chanson dit *Meu mundo caiu* [Mon monde s'est écroulé], je laisse mon bras tomber (Ede1, L. 28, 29).

4.1.1.2 L'OAM du vertige et l'impression trompeuse : le bras qui ne tombe que dans l'imaginaire

Il y a un écart entre ce que j'observe sur la vidéo avec l'OAM et mon vécu évoqué pendant l'entretien d'explicitation. Sur la vidéo, au moment où il est dit dans la chanson « *Meu mundo caiu* » [Mon monde s'est écroulé], il n'y a pas une vraie chute du bras (Ede1, L. 28, 29) comme j'aurais pu m'y attendre selon ce que j'ai évoqué lors de l'entretien. En regardant plusieurs fois l'extrait (de 0'43'' à 0'45''), je note plutôt un phrasé dynamique impulsif de mon bras, accompagné d'un phrasé dynamique balancé léger au niveau des genoux et du tronc (OAM1, L. 6). Ce faisant, si dans l'entretien d'explicitation j'ai l'impression d'abandonner le poids de mon bras, je constate par l'analyse du geste que mon jeu avec la gravité se trouve plutôt au niveau du tronc et des genoux. L'impression de chute est bien réelle, mais l'OAM m'aide à mieux préciser à quoi cette impression peut être reliée. En ce sens, il s'agit plutôt de mon imaginaire qui joue avec l'idée de chute, autrement dit, une chute imaginaire du bras.

4.1.1.3 L'autonomie en tant que première construction de sens

Dans une première couche de construction de sens à partir de mes impressions mentionnées pendant l'entretien d'explicitation, la relation entre mes deux bras (celui en contact avec Arão et celui qui est libre) et l'action mentale d'entendre les paroles de la chanson, le mot **autonomie** émerge pour la première fois afin d'expliquer ma capacité d'être attentive au contact avec Arão et en même temps à l'autre partie de mon corps qui était libre. (Ede1, L. 79-83). « Donc, j'ai trouvé une autonomie, même en contact avec lui, que je n'avais jamais trouvée avant » (Ede1, L. 80). Pendant l'entretien, j'essaye de préciser le sens d'autonomie pour moi durant le moment significatif. Dans une optique cartographique corporelle en première personne, c'est-à-dire une optique qui privilégie où et comment l'autonomie prend forme dans mon corps, l'autonomie serait « au milieu de mon corps » qui pourrait ou non transmettre une sensation (Ede1, L. 85). « Je peux transmettre la sensation que j'ai avec ma main collée, ma main gauche, qui vient ici au milieu de mon corps et je peux répandre... laisser ça aller dans tout mon corps, ou je peux arrêter avec ça, ou laisser moins présent ça, et créer une autonomie avec l'autre côté » (Ede1, L. 86).

Vu sous cet angle, l'autonomie pour moi est liée à la **mobilité** (Ede1, L. 115), en opérant dans une dynamique d'oppositions : « Je suis les parties qui bougent, je suis mes **articulations**, les parties dans mon corps qui bougent, qui bougent ensemble. Et je ne planifie pas chaque coordination, elles sont juste là. Ce sont des choses que je connais déjà. Que je sais ! Que je fais » (Ede1, L. 117). De cette manière, je cible les articulations corporelles en tant que structures qui me permettent de faire ensemble ou de manière isolée, autrement dit, de **continuer** ou de **séparer** de façon plus au moins volontaire, plus ou moins consciente.

4.1.1.4 La maîtrise du sens du toucher et l'ouverture à d'autres sens

L'idée d'autonomie mentionnée ci-dessus tout comme sa façon de se manifester dans mon corps pousse à une deuxième couche de construction de sens relative aux sens mobilisés dans ce premier moment. Le sens du toucher joue un rôle fondamental parce qu'il guide le geste dès qu'Arão met sa tête dans mes mains jusqu'à la finalisation de notre duo habituel avec les mains unies. Je reconnais la présence de ces sensations et mon habilité à gérer les principes de ce type de contact : « J'ai senti le poids de sa tête » (Ede1, L. 4). En observant ce geste, je note que je soutiens la tête d'Arão en mobilisant une intense force musculaire avec mes mains et mes bras (OAM1, L. 1). Ces observables indiquent qu'il y a une envie délibérée de toucher, mais pas nécessairement consciente. Si la maîtrise du mouvement en duo dont le toucher était le principal sens mobilisé pouvait menacer certains principes de l'improvisation, en revanche elle m'a permis de libérer mon attention vers d'autres éléments, c'est-à-dire d'ouvrir mes autres sens à d'autres stimuli :

J'étais présente au contact avec ma main et aussi j'ai aperçu que je pouvais (me) détacher un peu de ce que je faisais avec lui (Ede1, L. 79). Une partie de mon attention était donc, dans mes mains, de sentir une petite pression, un petit changement de niveau, de... s'il veut venir contre moi, je peux faire un peu plus de force, (d'équilibrer) un peu ça [...], en même temps (je pourrais) libérer l'autre partie de mon corps pour jouer avec d'autres choses (Ede1, L. 39).

Cette ouverture à d'autres couches de perceptions m'a permis de **ressentir** mon environnement autrement, tout comme **interagir** avec lui différemment¹¹¹. L'instant où je laisse mon bras tomber en écoutant les paroles *Meu mundo caiu* [Mon monde s'est écroulé] est accompagné d'une sensation de vitalité tout au long de la scène, c'est-à-dire que j'ai eu de petites « découvertes » pendant toute la chanson. Je me sentais vraiment stimulée et motivée par la chorégraphie qui s'est manifestée ce jour-là

¹¹¹ Il faut noter que « l'action est déjà dans la perception » et « percevoir c'est déjà [...] engager le processus de décision dans une direction ou dans une autre ». Donc, il n'existe qu'une « perception-action/décision » ou dans la phrase ci-dessous un « ressentir-interagir » (Berthoz, cité par Andrieu, 2016, p. 151-152).

« Ça m'a donné des... des petites lumières. 'Oh!', des petits 'jouets' que j'ai trouvés dans la parole, dans l'espace, ... » (Ede1, L. 103). En observant les mouvements pendant toute la séquence, il y a une récurrence par rapport à ma kinesphère grande et mobile (OAM1, L. 7, 13, 16, 17, 26, 32, 35, 37, 40), à un tracé sculptant l'espace externe (OAM1, L. 13, 16, 17, 20, 28, 40) et à un regard fovéal dirigé en dehors du mouvement du couple (OAM1, L. 4, 9, 24, 29, 38). Plus encore, j'accède toujours à un temps accéléré (OAM1, L. 11, 12, 20, 25, 26, 27, 31, 39, 42). Cette sensation de vitalité peut être aussi observée par la présence récurrente de l'action de marcher ou de courir en couple soit de façon linéaire, soit chacun son tour (OAM1, L. 2, 5, 8, 10, 14, 17, 21, 25, 26, 27, 33, 34, 39) en occupant plusieurs niveaux, du saut au sol (OAM1, L. 7, 9, 18, 24, 30, 33, 36). Ajoutons à cela que la sensation de vitalité se renouvelait chaque fois que j'avais l'impression de « geste approprié » (Ede1, L. 21), de « temps dilaté » (Ede1, L. 188) tout comme l'occupation de la globalité de l'espace dans toutes ses dimensions et tous ses niveaux.

Peu importe le geste que je faisais, il était approprié. On est ancré, on a les pieds sur le sol, et aussi la main... c'est comme un deuxième sol, un deuxième point d'ancrage. Et le reste de mon corps, ma tête, mes épaules, mes hanches, mon dos, mon bras... le bras qui était libre et même mes jambes, pouvaient dessiner dans l'espace, faire de gestes, faire des mouvements (Ede1, L. 97).

Comme nous l'avons vu avec Andrieu, le vertige peut être ressenti par une vitalité partagée avec le milieu. Ainsi, tous ces observables mentionnés ci-dessus indiquent une mobilité corporelle dans un « état éveillé »¹¹² ainsi qu'un rapport avec l'espace qui me semblent cohérents en tant qu'expression d'une vitalité ressentie. La même chose se passe avec l'idée de « geste approprié » et de « temps dilaté » issue de l'entretien d'explicitation. Ce faisant, le sens du toucher était le plus mobilisé et sa maîtrise m'a permis d'étendre la sensation de vitalité à d'autres gestes au-delà de mon contact avec les mains d'Arão.

4.1.1.5 L'ouïe qui écoute et qui entend

En partant du pôle social de l'interaction sujet-milieu afin de passer à une troisième couche de construction de sens, j'observe que le lyrisme décontextualisé de notre époque et les paroles trop dramatiques de la chanson ont éveillé mon sens de l'humour¹¹³ (Ede1, L. 11, 40). L'action imaginée de laisser tomber mon bras dans le premier instant se produit exactement au moment où la chanteuse dit

¹¹² Dans l'état éveillé il n'y a pas de jeu avec la force musculaire, mais une variation du temps et de l'espace.

¹¹³ À mon avis, le thème choisi par le public, « Le fond du baril », suggère un excès vers le dramatique, ce qui favorise aussi l'éveil de l'humour.

Meu mundo caiu [Mon monde s'est écroulé]. Dans l'entretien d'explicitation, je décris la chronologie de mes perceptions : j'écoute la parole et après je laisse tomber mon bras. Par contre, en analysant mes mots, mon geste et ma mémoire du vécu après l'entretien, il est difficile de préciser exactement comment le sens de la composition a attiré mon attention. L'écoute des paroles de la chanson et son intégration dans mes gestes se sont passés par bribes. Dans ma mémoire, il est difficile de discerner si j'ai entendu la phrase *Meu mundo caiu* et j'ai eu envie de laisser mon bras tomber ou si j'ai fait le geste et juste après j'ai entendu la phrase. Une autre hypothèse serait que j'ai anticipé le geste parce qu'inconsciemment je connaissais la chanson. Dans une approche où perception, action et décision font partie d'une même opération du cerveau (Berthoz, 2008), le fait est que je n'ai pas fourni un effort conscient pour entendre les mots de la chanson. « Elle (la chanson) est juste entrée dans ma tête. Elle était là, j'ai juste remarqué qu'elle était là » (Ede1, L. 48).

Comme nous l'avons vu ci-dessus, l'observation du geste du bras qui tombe nous montre que l'impression de chute du bras mentionnée dans l'entretien est trompeuse et que le bras ne tombe que dans l'imaginaire. Ajoutons à cela que l'observation du geste ne me permet pas non plus de préciser si le rapport à la chanson ressort d'une anticipation ou d'une causalité. Cependant, la conscience que j'ai d'entendre les paroles et de jouer avec leur sens littéral prend place tout au long de la scène. Au-delà du moment du vertige, j'observe d'autres moments où je joue avec les paroles (OAM1, 18 et 30). Plus encore, je note des dynamiques ou des coordinations qui peuvent être liées à l'humour éveillé par le lyrisme dramatique de la chanson, comme dans certains pas rapides (OAM1, L. 11, 12, 25, 27, 31, 39) ou dans une coordination qui m'est moins familière comme l'initiation du mouvement par la cage thoracique¹¹⁴ (OAM1, L. 19). Ces passages nous laissent supposer qu'après l'instant de vertige, le sens de l'ouïe (l'idée d'écouter mais surtout d'entendre) a été mobilisé de façon plus au moins consciente tout au long de la chanson.

Ainsi, **le moment du vertige** où je m'engage pour la première fois avec les paroles de la chanson (de 43'' à 45''), **est le moment propice pour laisser tomber mon bras (ainsi que dans mon imaginaire) en permettant également à la chanson (avec le sens littéral de ses mots et l'humour éveillé) de faire partie de mes agencements gravitaires en tant qu'expression d'un poids imaginé.** Cette nouvelle coordination

¹¹⁴ Dans le cours d'Alexandre Morin en septembre 2022 dans le cadre de RQD à Montréal, il utilise ce même mouvement en le nommant « drame ».

perceptive était amusante en colorant mes gestes tout au long de la chanson, comme j'ai pu le confirmer par l'analyse du mouvement.

Alors, l'intégration du sens littéral des paroles dans le geste, tout comme le lyrisme présent dans la chanson ajoute une couche par rapport au **sens** et à la **narrativité** dans ce moment significatif. Les bribes de chaque élément mentionné s'organisent et se réorganisent de façon pas nécessairement consciente et systématique, mais de manière **inventive**, dans l'ici maintenant du moment. Il s'agit d'une habileté à « gérer les restes » de cet « inventaire » de sensations, de sentiments et de sens, en empêchant la distinction à priori entre sujet et objet (Kastrup, 2007, p 27-28), c'est-à-dire mes gestes et l'environnement provoqués par la chanson.

4.1.2 Les instants d'inventivité dans le premier moment significatif : la table imaginaire et les apparitions du ballet classique

Afin d'analyser la bascule entre l'habitude et l'invention dans cette sous-section, je me concentre sur certains instants où j'observe la présence d'une sensation novatrice pour moi. Un des instants d'inventivité vécu dans ce premier moment significatif consiste en celui où je dépose ma main dans l'espace en construisant une table imaginaire. Il s'agit d'un geste réalisé deux fois après le moment de vertige, mais avec des caractéristiques très différentes. Le fait de répéter certaines séquences de mouvement n'était pas une habitude pour moi. « Ce n'était pas une ressource que j'utilisais toujours dans l'improvisation » (Ede1, L. 14). Cependant, afin de mieux comprendre certaines nuances de ces instants d'inventivité, je dois fouiller dans l'écart perceptif entre les deux instants en question. Il s'agit d'un écart entre ressentir que « **l'espace** avait déposé ma main » et que « **je** dépose ma main dans l'espace » (Ede1, L. 164-210).

À la première apparition de la table imaginaire, j'explicité la différence d'agent (l'espace ou moi) et l'émergence de l'idée qu'il s'agissait d'une table : « J'ai vu que l'espace avait construit la table, donc (je suis) entrée avec ma tête dans cet espace-là [...] quand je rentre en dessous de cet espace, [...] ça se transforme en une table » (Ede1, L.170). Ainsi, je décris cette première fois comme si l'espace dépose ma main et je sens que le mouvement est un peu en avance par rapport à ma volonté, « il y a un petit décalage » (Ede1, L. 262-275). Cependant, dans la deuxième fois, j'ai le sentiment que c'est moi qui dépose ma main dans le but de répéter le même geste.

Ce sentiment est récurrent chez les danseur·euse·s et chacun va le nommer à sa manière. Dans sa thèse de doctorat, Johanna Bienaise (2015), professeure au Département de danse à l'UQAM, décrit son

expérience dans la construction du *solo Waypoints* avec la chorégraphe Kelly Keenan qui à mon avis est analogue à la mienne :

Après un massage vigoureux du sternum, le premier exercice que nous avons fait ensemble consistait à imaginer une boule en marbre au milieu de la cage thoracique et à la faire bouger dans toutes les directions possibles. Je vacillais alors entre le **faire** et le **laisser-faire** de l'action, entre son aspect volontaire et son contraire (me laisser conduire par cette boule imaginaire) (p. 103).

L'alternance entre les modes « faire » et « laisser-faire » de l'action de Bienaise, devient plus évident quand je décris le geste qui suit la création de la table imaginaire. Il s'agit du geste de regarder le public, le sol et le public encore une fois. J'ai eu une impression que le temps était étiré, comme si le geste pouvait prendre son temps pour se développer, comme si tout était grand et que l'espace s'ouvrait chaque fois que j'étais là. « C'était comme si j'avais tout le temps du monde pour faire ce mouvement » (Ede1, L. 186). Ainsi, quand je suis en dessous de la table imaginaire pour la première fois, mon but était bien d'allonger/étirer le temps de réalisation de cette action, en jouant avec l'attention du public. « Je pouvais créer une relation directe, le regarder, avoir le temps de le regarder, regarder le sol et regarder le public encore une fois » (Ede1, L. 164). Cependant, quand je dépose ma main sur la table imaginaire dans la répétition du geste, je fais le choix de répéter le même geste, donc j'assume le mode « faire » de l'action. Alors, mon attention était plutôt dirigée vers l'exécution d'une certaine action à partir de ma mémoire. Je voulais reproduire précisément le même geste : utiliser le même bras, la même position du corps, la même dynamique, la même relation spatiale avec mon partenaire, etc. Si lors de la première fois, mon attention était plutôt guidée par l'environnement (« l'espace a déposé ma main » ou « [...] pour créer une relation directe (avec le public), le regarder [...] »), au cours de la deuxième fois, mon attention était guidée plutôt par ma volonté et par mon but précis de reproduire le geste¹¹⁵.

L'observation du mouvement ajoute d'autres couches de perception à ces instants parce que l'idée de « faire » et de « laisser-faire » une action colore les mouvements de façon différente. La première table imaginaire (de 51'' à 57''), celle au cours de laquelle je me laisse faire, est précédée par un déplacement linéaire qui me rend au centre de la scène (OAM1, L. 9). La deuxième fois que je fais la table imaginaire

¹¹⁵ Selon Lachaux, « chaque action et chaque mouvement de l'attention est le fruit d'une délibération interne (du cerveau), souvent inconsciente, qui compare l'utilité à court, moyen et long terme de plusieurs options » (Lachaux, 2011, p. 264).

(de 2'04'' à 2'10''), je propose le même geste avec une grande et lente flexion des genoux tout en étant déjà au coin gauche de la scène (OAM1, L. 24). Cependant, la différence entre la première et la deuxième fois se situe plutôt au niveau de ma dynamique et de mon intention. Lors de la première fois, je mobilise une faible force musculaire avec un regard spatial fovéal orienté en dehors du couple (OAM1, L. 9) et lors de la deuxième, je mobilise une intense force musculaire dans une *relation au temps ralentie* de l'action de presser pour les genoux et de glisser pour la tête. J'observe aussi une modification de l'intention par rapport au regard dans la deuxième fois. Il commence spatial et devient relationnel. De surcroît, il est possible d'observer une différence par rapport à l'espace dans lequel évolue Arão. Il garde sa kinesphère moyenne et stable, tout comme la forme du tracé en courbe, mais lors de la première fois, il reste derrière moi en faisant des mouvements étroits avec ses jambes et son tronc et dans la deuxième, il m'entoure avec des pas rapides (OAM1, L. 24). Les différences de dynamique et d'intention observées tout comme la différence d'utilisation de l'espace par Arão sont tout à fait cohérentes avec l'impression du geste vécu de la table imaginaire au cours de la première et de la deuxième fois (« laisser-faire » et « faire », respectivement). Dans le deuxième mode (faire), je mobilise plus intensément ma force musculaire avec une *relation au temps ralentie* d'où on pourrait inférer une qualité plutôt volontaire que dans le premier mode. De la même manière, Arão « prend l'espace à soi » en m'entourant au lieu de rester plutôt immobile comme dans la première fois. Plus encore, dans la deuxième fois, son attitude provoque un changement de mon regard, de spatial lors de la première fois, vers relationnel lors de la deuxième fois.

Dans cet exemple de la table imaginaire, j'ai aussi l'impression de faire toujours des « gestes appropriés », comme mentionné dans la sous-section antérieure. L'idée que peu importe le geste que je faisais, il était toujours approprié, et cela me laisse supposer que j'alternais le mode « faire » et « laisser-faire » de l'action. Cette alternance m'a permis de déplacer mon attention vers des repères différents, parfois vers l'exécution d'un mouvement spécifique (le but précis), une autre fois vers mon imaginaire (la table imaginaire) et une autre fois encore vers le monde extérieur (le public devant moi).

L'alternance entre « faire » et « laisser-faire » se passe aussi dans un autre moment que je considère autant inventif que le geste de la table imaginaire. Je lève ma jambe de façon délibérée dans un développé issu du ballet classique : « J'étais dans un moment où une jambe était super bien ancrée au sol et, le tronc un peu incliné, j'avais l'espace pour développer l'autre. Je fais ça volontairement. 'OK ! je vais lever ma jambe maintenant' » (Ede1, L. 100). Comme dans l'instant de la table imaginaire que je viens de décrire, j'établis un but précis à partir de ma position de corps par rapport à l'espace et à mon partenaire, de ma

perception corporelle et de ma perception du contexte. Ainsi, après toute cette délibération, j'étais capable de diriger mon attention vers un mouvement qui était déjà incorporé dans mon vocabulaire de gestes.

Encore une fois, en analysant le mouvement de l'unité d'action du développé des jambes (de 1'24'' à 1'29''), j'observe des variations cohérentes avec ma perception du vécu en tant que moment d'inventivité. Dans l'entretien, je mentionne juste le développé de jambe, cependant, avant lui, il y a eu un grand battement de jambe. L'exécution de ces deux pas du ballet classique entraîne des relations d'espace et des dynamiques divergentes. Le grand battement de jambe est exécuté dans une grande kinesphère mobile alors que le développé est plutôt réalisé dans une grande kinesphère stable avec un tracé sculptant l'espace externe. Plus encore, j'observe un phrasé dynamique décroissant et une pulsion d'action de fouetter pour le battement qui est opposée à l'action de presser pour le développé¹¹⁶ (OAM1, L. 16). Je remarque encore la présence d'une opposition spatiale entre les deux jambes dans le développé. Il faut noter que l'opposition spatiale, observable issu de la catégorie Engagement proposée par l'OAM, module « notre rapport à l'espace en négociant notre degré de résistance ou de lâcher-prise par rapport à la gravité » (Cours DAN8030 Théorie et observation du mouvement, automne 2020, UQAM). Il faut noter que les observables du développé des jambes sont moins habituels dans mes gestes. Cela me permet d'affirmer que les observables sont cohérents avec l'activation de ma réflexivité énoncée dans l'entretien d'explicitation. Quand je me dis que je vais lever ma jambe (Ede1, L. 100), il s'agit d'un geste plutôt volontaire et délibéré, c'est-à-dire dans le mode « faire » de l'action.

Je dois cependant préciser que le schème d'action incorporé relatif au ballet classique s'était installé dans mon mouvement avant même que j'aie pris conscience que je pourrais faire un grand développé de jambe. Autrement dit, l'exécution du développé était volontaire et consciente, même si le début de l'utilisation du registre du ballet classique n'était pas tout à fait réfléchi. C'est-à-dire que la conscience de soi et de son mouvement se donne par bribes, elle est processuelle et comporte plusieurs couches.

¹¹⁶ La différence de l'action de fouetter par rapport à l'action de presser est que les deux entraînent une mobilisation intense de la force musculaire, mais la première, contrairement à la deuxième, mobilise une relation accélérée au temps et une relation multidirectionnelle à l'espace.

4.1.3 L'écart révélé par l'observation du mouvement : la visibilité du non perçu dans le vécu

L'analyse du mouvement par l'OAM apporte une nouvelle couche de perception par rapport aux moments significatifs de *Playlist/A*. Si dans certains gestes l'analyse du mouvement est cohérente avec le vécu, dans d'autres, elle ouvre de nouvelles perspectives qui échappent aux impressions évoquées dans l'entretien d'explicitation. Comme nous l'avons vu au chapitre III, l'analyse de mouvement avec l'OAM a un effet sur ma perception d'une autre manière. Elle m'oblige à observer le geste de façon plus objective en concrétisant davantage mes impressions du vécu. Comme mentionné au chapitre II, les éventuelles contradictions entre l'entretien d'explicitation et l'analyse de mouvement témoignent plutôt d'un examen plus approfondi, et non d'une disqualification. J'invite donc les lecteur-trice-s à interpréter ces conflits comme une enrichissement de l'observation à travers deux outils complémentaires, plutôt que comme une invalidation de l'une ou l'autre donnée empirique.

4.1.3.1 Le conflit qui perdure dans le geste et échappe à la conscience réfléchie

Dans la description initiale du premier moment significatif, je mentionne mon conflit avec Arão par rapport à la stratégie répétée de danser avec les mains jointes. Je prends conscience de ce conflit au début de la chanson : « Je ne faisais pas trop d'opposition à ce qu'il proposait ... j'ai lutté un peu au début » (Ede1, L.8). Je crois même l'avoir accepté juste après en être devenue consciente (Ede1, L.9). Dans l'observation du mouvement, le regard spatial fovéal dirigé en dehors du mouvement du couple apparaît une première fois à la 37'' de l'enregistrement vidéo, tout comme une petite kinesphère stable du couple (OAM1, L. 4-5). Il faut noter que cet observable appartient au lieu d'action relatif à l'intention, dans l'intersection fond et dynamique, en provoquant des changements d'état interne, donc des modulations toniques (Cours DAN8030 Théorie et observation du mouvement, automne 2020, UQAM). Ainsi, le regard fovéal en dehors du mouvement du couple et la petite kinesphère stable du couple me semblent des gestes cohérents avec le sentiment de conflit avoué dans l'entretien, respectivement : l'envie de sortir d'une situation en évitant une confrontation d'opposition de forces et l'atténuation de mes réactions. Cependant, le regard spatial fovéal ne fait pas partie des éléments du mouvement mentionnés pendant l'entretien parce que selon mes impressions lors de l'entretien, j'avais accepté le conflit au début. Toutefois, la récurrence du regard fovéal dirigé en dehors du mouvement du couple tout au long de la scène m'invite à penser que le conflit reste sous-jacent, ainsi que de façon moins consciente (OAM1, L. 4, 9, 15, 24, 29, 37 et 38). À cela s'ajoute le fait que le conflit sous-jacent coexiste avec la vitalité ressentie tout au long de la performance, même s'il n'est pas explicitement mentionné dans mes impressions du vécu lors de l'entretien.

En contrepoint à mon regard spatial fovéal, Arão présente essentiellement un regard intérieur (OAM1, L. 15, 17, 20 et 37), ce qui dénote un désengagement d'avec l'environnement. C'est-à-dire que nous avons des relations opposées relativement à l'intention du regard : lui, plus intériorisé vu que ses yeux sont dirigés généralement vers le sol, et moi, plutôt engagée avec l'espace autour de moi, en focalisant un point précis comme les coulisses. Ce contraste entre Arão et moi peut être compris comme la manifestation d'un conflit sous-jacent qui reste tout au long de ce premier moment significatif et pas seulement au début. C'est-à-dire que le geste a été plus fidèle à un sentiment sous-jacent qui n'a pas été capturé (ou qui était peut-être refoulé) par mes évocations dans l'entretien d'explicitation.

4.1.3.2 L'omniprésence du ballet classique en tant qu'expression de l'humour

L'analyse du mouvement m'a aidée aussi à percevoir comment le mouvement gestuel du ballet classique, surtout les mouvements de jambes comme des ronds de jambe, des développés, des enveloppés et des battements sont présents à partir du moment de vertige (OAM1, L. 7, 11, 12, 13, 16, 25, 28, 32, 35 et 40). Après le vertige, ma kinesphère est majoritairement grande et mobile, ce qui est cohérent avec l'engagement des jambes dans le registre du ballet classique. Lors de plusieurs moments, j'arrive à avoir une relation accélérée au temps au niveau des pieds et même si cela fait partie de mes impressions, c'est justement l'analyse du mouvement qui clarifie l'imprégnation de ces gestes dans ma façon de bouger. Ce jour-là, je bouge de façon à accompagner l'environnement affectivo-narratif de la chanson en m'abandonnant plus au moins à la gravité, cette relation gravitaire étant vécue ou imaginée, dans le duo main à la main.

Cela permet de supposer que le poids que j'ai imaginé, relatif à un monde qui s'écroule comme suggéré par la chanson lyrique, a aussi servi de contrepoint à mon contrôle du flux du mouvement requis dans les gestes usuels du ballet classique, tels que les ronds de jambe, les développés et les enveloppés. Dans l'entretien, je mentionne avoir fait un contrepoint avec les paroles évoquant le poids du « monde écroulé » de la chanteuse (Ede1, L. 50). Comme on a vu dans la section antérieure, l'émergence du développé de jambe se donne de façon volontaire (dans le mode « faire ») en fonction de mes déplacements, mais complètement colorée par le lyrisme de la chanson qui avait déjà éveillé mon sens de l'humour. Je pouvais jouer avec mes expériences de danse antérieures, mon histoire de danse liée au ballet classique, en redonnant un autre sens à ces signes selon le contexte. C'est-à-dire que le développé de jambe, élément qui révèle la virtuosité d'un-e danseur-euse classique, propose d'autres couleurs expressives dans le contexte de l'improvisation en danse contemporaine devant public.

4.1.4 Vers une construction de sens globale du premier moment significatif : l'interaction avec plusieurs repères et la vitalité partagée avec le milieu

Ce premier moment significatif est marqué par mon interaction avec trois repères perceptifs particuliers : (1) le sens du toucher propre à l'axe partagé entre Arão et moi, (2) la perception du temps-espace (« temps élargi », « dessiner dans l'espace » et l'occupation de plusieurs niveaux de l'espace) et (3) l'écoute/lecture de l'environnement affectif/narratif de la chanson. En partant du pôle sujet, ces trois repères ont envahi ma perception de façon inédite. J'étais capable d'**articuler** le contact avec mon partenaire, ma relation dans le temps et dans l'espace et aussi l'écoute et l'intégration des paroles de la chanson. Ce jour-là, cette articulation a provoqué en moi une nouvelle **coordination de sensations** (plus qu'une coordination motrice) (Godard, 2001, p. 85). Articuler tous ces repères a activé autant un tremblement intérieur qu'une vitalité, deux éléments qui sont propres au vertige. Dans l'entretien, le vertige se manifeste en tant qu'**ébranlement d'une perception réitérée** (Ede1, L. 252).

Je peux écouter la musique ... elle me donne un sens de gravité avec lequel je peux jouer. Je peux revenir dans quelques gestes et aussi écouter le geste de mon collègue qui danse avec moi. Donc c'était comme... plusieurs perceptions ensemble, mais cohérentes. (Ede1, L. 15) [...] Quand j'étais dans ce moment-là, je pouvais regarder loin, mais en même temps c'est comme s'il y avait un œil interne qui était avec ma main gauche qui était ancrée aussi avec mon collègue. C'est comme si l'attention de mon regard était doublée, était deux : là et ici » (...) « Je peux regarder là (le sol) et je peux regarder le public et j'ai pris les temps de faire ça. La musique jouait et j'étais comme 'wow !' (Ede1, L. 137).

Comme on a vu dans la description de plusieurs instants issus du premier moment significatif, je pouvais proposer des mouvements dans le mode « faire » de l'action ou me laisser aller dans le mode « laisser-faire » de l'action, je pouvais mémoriser quelques gestes moins volontaires qui ont émergé et les répéter. J'avais des possibilités, j'avais « le pouvoir » (Ede1, L. 186), ce qui renforce l'idée d'une vitalité partagée avec le milieu.

L'idée d'alterner entre « faire » ou « laisser-faire » de l'action tout comme le mouvement de l'attention qui les accompagne colore différemment mon action et me permet d'engager le geste de manières très variées. De surcroît, l'alternance entre « faire » et « laisser-faire » de l'action est reliée à un sentiment de **plaisir**. « Mais il y a un moment qui était comme si l'espace choisissait mon geste. Et cette alternance, elle est... elle est vraiment agréable, c'est une sensation agréable... » (Ede1, L. 101). Dans une construction de sens pendant l'entretien, je décris le sentiment de « laisser-faire » de l'action comme un état intermédiaire entre l'espace et moi, c'est-à-dire un moi identifié à un « moi-même » et un autre moi,

un « moi-territoire », « extension » donc, un « moi-chose » qui n'est pas soumis au contrôle du premier (Ede1, 210-212). Cette dynamique d'alternance entre choisir mon geste de façon volontaire (faire) ou me laisser bouger par l'espace (laisser-faire) soit dans le geste, dans la conscience ou dans l'attention, se présente dans mon entretien avec d'autres termes comme état potentiel, état « entre » ou même de disponibilité.

Ma colonne fait comme... « Wow ! ». C'est un état de réceptivité... de disponibilité. Il y a aussi des éléments qu'avec lesquels on peut jouer, des petits choix qu'on peut faire, et encore être disponible. Ouais, cet « entre » me (permet) des choses (...) parce que disponibilité ce n'est pas se laisser aller complètement ni choisir tout le temps (Ede1, L. 218).

Dans une optique existentielle, je note que l'alternance entre « faire » ou « laisser-faire » de l'action est plaisante, parce qu'elle me permet parfois de choisir consciemment¹¹⁷ et parfois de lâcher-prise. (Ede1, L. 24, 159, 166). Ajoutons à cela qu'une **vitalité** est générée avec cette dynamique parce que je peux **jouer avec** le geste et le sens sans les contrôler complètement. Ainsi, j'étais capable d'accepter ou non certains éléments de façon plus au moins consciente, plus au moins volontaire, mais dans un **jeu plaisant et continu**. Je remarque aussi ma mission d'élargir cet état de disponibilité, d'étendre l'impression de ne faire que des gestes appropriés. Il s'agit d'une ouverture, ayant un lien avec une vision du monde qui permet d'étirer le temps de vie, d'avoir envie d'être vivant.

C'est cette disponibilité, cette possibilité... c'est une ouverture pour le futur, pour le prochain, (pour) les prochaines minutes qui arrivent. Ce n'est pas comme... 'Ok ! On peut fermer la porte. C'est fini.' Non, c'est comme... 'qu'est-ce qu'il y a après ?'... c'est une curiosité ... 'qu'est-ce qui peut se passer après ?'... c'est une envie de vivre...(Ede1, L. 222)

En revanche, cette volonté de vivre n'est pas seulement une dilatation du temps objectif, mais surtout une façon qualitative de vivre : « Une envie de vie... une envie de vivre... une envie d'être vivant » (Ede1, L. 222). Cette construction de sens manifestée dans mon premier entretien suggère que l'improvisation a pour moi une dimension existentielle. Dans ce sens, une « envie de vie » serait le désir de prendre des risques, de considérer la vie en tant que risque. Une « envie de vivre » serait plutôt l'idée

¹¹⁷ Selon Varela, dans notre micro-cognition, nous ne faisons que des choix. L'accomplissement d'un processus de choix peut être une décision dans le sens phénoménologique et pas nécessairement dans le sens d'une représentation consciente (Trocmé-Fabre, 1994).

de décider, mais aussi de lâcher-prise. Finalement, une « envie d’être vivante » serait d’avoir une posture attentive, consciente et participative dans ma propre vie, de la vivre de façon intense et passionnante.

4.2 La description initiale du deuxième moment significatif

Le deuxième moment significatif analysé renvoie à un extrait du spectacle *PlaylistA* performé à Belo Horizonte, Brésil, le 28 mars 2019¹¹⁸. L’événement faisait partie d’un appel de programmation isolé du *Teatro da Assembléia* [Théâtre de l’assemblée], sans cachet et avec une publicité à postériori (!) dans une émission de la chaîne de télévision publique liée au théâtre. C’était la troisième fois que la nouvelle formation avec uniquement des danseuses, donc le *PlaylistA*, était présentée sur une scène traditionnelle. Les présentations antérieures avaient eu lieu dans des espaces variés comme dans la rue ou dans des salles non conventionnelles. Comme dans le premier moment, il s’agit aussi de la dernière scène de la présentation dont le thème et la proposition finale étaient établis par le public dans son entrée. Il fallait créer un duo avec Márcia Neves, partenaire avec qui je n’avais pas dansé depuis longtemps. Plus encore, c’était la première fois que nous nous présentions avec cette DJ, Paloma Parentoni, une artiste de musique très engagée dans la culture populaire de Belo Horizonte, surtout le *carnaval*¹¹⁹ de la ville.

Le thème et les consignes venaient d’être discutés quelques jours avant par les anciennes participantes du *Playlist* (Andréa Anhaia, Marise Dinis et moi) et les nouvelles participantes du *PlaylistA* (Cibele Maia, Joelma Barros et Márcia Neves). Le thème était *Elas por elas*¹²⁰ [Elles par elles] et le moment choisi faisait suite à une interaction directe avec le public et dans son espace, et il s’est terminé par une alternance de courts solos (Marise, Andréa et moi) au cours desquels le mouvement dansé, particulier à

¹¹⁸ La vidéo de ce moment est disponible sur le lien : <https://drive.google.com/file/d/1NNhoUsXG2qOl0eylnqKkYKFYuG-NaXy/view?usp=sharing> Il faut noter que l’extrait de ce moment a été enregistré et monté par l’équipe de vidéo du théâtre.

¹¹⁹ Fête populaire annuelle pendant quatre jours au mois de février ou de mars, de caractère fortement politique surtout dans ses manifestations moins orientées vers le tourisme international. Le carnaval de rue est un rassemblement populaire autoorganisé qui renforce l’hybridité de la culture brésilienne en bousculant les rapports identitaires du sujet (déguisement et jeux) ainsi que le rapport du citoyen à l’espace urbain (occupation des rues, des places et des *favelas* [bidonvilles] par des personnes de classes sociales différentes). La ville compte avoir un nombre record de 5,5 millions de personnes faisant la fête dans les rues de la ville pendant le Carnaval en 2024 – un chiffre considérablement supérieur à sa population résidente (Mardell, 2024).

¹²⁰ Ce thème s’inspire des personnalités féminines importantes par leur contribution artistique, politique et philosophique dans le monde. Ces femmes étaient présentes dans nos imaginaires avec leurs chansons et leurs discours enregistrés dans la trame sonore qui a été construite en collaboration avec la DJ Paloma Parentoni. Les personnalités féminines étaient également présentes au sein du public avec leurs noms écrits sur de petits papiers sur les sièges du théâtre.

chaque danseuse, a pu se manifester de façon fluide, en occupant tout l'espace de la scène. Alors, quand la dernière chanson a commencé, j'ai reconnu la voix de Janis Joplin dans *Piece of my heart*, une chanson des années 60 que je n'apprécie pas, surtout comme choix pour terminer la présentation. C'était impossible de ne pas écouter la chanson avec sa présence envahissante. Son caractère explosif, les cris et les solos de la guitare proposent un environnement très exubérant et spectaculaire. Dans le duo créé par Márcia et moi, j'observe que le contact physique est presque absent¹²¹, mais nous nous regardions tout le temps (OAM2, L. 9, 10, 11, 12, 15 et 19) en occupant le centre et les bords de la scène. Nous avons joué avec nos mouvements, l'éclairage et nos déplacements dans l'espace et dans différentes dynamiques.

4.2.1 Le vertige dans le deuxième moment significatif : la peur en tant que déconnexion et le risque de l'excès

Dans cet extrait, différent du premier moment, le vertige se présente tout de suite en tant que changement de perception : « Les pensées qui ont traversé mon esprit... sont le cœur, c'est le vertige, c'est le moment de changement de perception » (Ede2, L. 15). Quand j'écoute les premiers accords et que j'identifie la chanson, je commence à souffrir (Ede2, L. 7). Le sentiment récurrent que je mentionne c'est bien la peur (Ede2, L. 7, 31, 43, 49, 81, 111). J'ai eu peur de ne pas me connecter avec Márcia. De plus, je n'appréciais pas la chanson (Ede2, L. 7). Ainsi, au début de la scène, je n'étais pas convaincue que je pourrais créer un jeu intéressant avec la chanson et ma partenaire. Cependant, au lieu de me laisser envahir par ce jugement initial, les pensées qui m'ont traversée m'ont guidée dans une autre direction : « Calme-toi, ralentis tes actions, tes réactions. Ouvre-toi à ta partenaire, ouvre ton regard à ta partenaire, écoute ce qui se passe » (Ede2, L. 15). Cette activité mentale face à la peur ressentie ce jour-là m'a semblé différente des autres. Même si la peur de ne pas savoir quoi faire dans l'improvisation (Ede2, L. 43) s'est installée, j'ai trouvé une façon de la contourner. Ainsi, il faut analyser mes impressions par rapport à mes **actions mentales** et à ma réaction après coup parce qu'elles sont des pistes pour les choix improvisationnels réalisés, soient-ils plus ou moins réfléchis.

Dans ma description de cette peur, j'observe deux manifestations différentes qui se sont produites en moi : une déconnexion de mon sens spatial (1) ainsi que de ma proprioception habituelle (2). La première est liée à l'impression que j'étais dans les coulisses au moment des premiers accords de la

¹²¹ Dans l'observation du mouvement, j'observe un seul moment de contact physique (de 1'20'' à 1'30'') dont le geste le plus important est celui de s'appuyer sur le dos l'une de l'autre.

chanson, quand j'ai eu un malaise et un mauvais pressentiment par rapport à la suite de ma performance. Je pensais que j'étais encore dans le noir des coulisses, alors que j'étais déjà en scène avec ma partenaire. Donc, il y a un écart entre ma mémoire spatiale de l'instant vécu et les événements passés enregistrés dans la vidéo (du début jusqu'à 12"). Dans l'entretien, je remarque plusieurs fois mon étonnement par rapport à cet écart entre ce que j'ai vécu et ce que j'ai aperçu après coup en regardant la vidéo (Ede2, L. 7, 17, 19, 129). En ce qui concerne ma perception corporelle liée à ma proprioception (2), je mentionne une faiblesse et un éloignement « Je me sentais mal... peut-être un peu faible corporellement, les jambes un peu molles (douces), un manque de connexion, comme... une perte de sensation de mes extrémités, les choses un peu éloignées de moi » (Ede2, L. 17). Il s'agit d'un « tremblement intérieur » activé par l'environnement affectif inédit, autrement dit, le milieu qui s'impose à moi (Andrieu, 2014). Ainsi, le vertige ressenti ce jour-là est associé à un sentiment de peur vécue aussi dans d'autres situations de ma vie. Il s'avère que ce sont des sensations perçues de façon réitérée au cours desquelles je me sens déconnectée de mon centre, avec un tonus plus bas que d'habitude et mon image corporelle me semble floue.

J'essaye de me rappeler ce sentiment dans d'autres situations, mais... c'est un manque de ... le tonus il baisse, je perds un peu ma connexion avec mes extrémités, centre-extrémité. C'est comme si mon corps, il devient un peu flou. C'est pour ça que moi... j'ai cette image tout le temps... de mon regard... de voir la scène... et que tout autour de moi est noir. C'est comme si mon corps est mélangé, **il est mélangé avec l'espace, il est flou**... c'est comme s'il n'existait pas... et le changement de ... la réaction « Calme-toi », c'est pour reprendre ce corps-là... Reprendre mon tonus (Ede2, L. 81).

Je remarque alors les stratégies utilisées afin de reprendre mon tonus. Il s'agit d'un exercice réalisé de manière subconsciente qui consiste à me concentrer davantage sur mes sensations corporelles et à imaginer mon corps dans l'espace. Je tente ainsi de me resituer plutôt que de donner de la consistance aux éléments perturbateurs de l'environnement.

J'essaye de sentir mon corps, de me connecter avec mes sensations plus simples... mes pieds [...] je commence par les extrémités [...] j'essaye de me reconnecter avec mes sensations... d'imaginer mon squelette, de (l') imaginer couvert... mon squelette couvert avec la peau, les muscles, toute la chair... [...] d'utiliser un peu les images que je peux imaginer dans mon corps, mais de sentir le... c'est plutôt le sens du toucher, de la proprioception... la position de mon corps, mes bras, mes jambes, de **me localiser dans l'espace**, mon squelette, ma chair, ma peau... d'essayer de me localiser ... **de ne pas me confondre avec le monde** (Ede2, L. 87).

Dans l'entretien, j'essaie de qualifier l'émergence des pensées qui m'ont traversée au début du moment de vertige ciblé, parce qu'elles apparaissent de façon davantage spontanée que stratégique et systématique. La métaphore utilisée, accompagnée d'un geste d'inversion avec la main, c'était celle d'un 'clic', un changement de perception vécu dans un court instant, plutôt qu'une décision bien réfléchie et calculée. « C'est un instant... c'est moins d'une seconde... c'est pour ça que je doute de me l'être dit à moi-même... parce qu'il n'y avait pas ce temps d'élaboration, c'est comme une réaction presque automatique... quand on tombe, on met la main pour ne pas heurter sa tête, c'était un peu ça » (Ede2, L. 37).

Je remarque encore ma disposition à être trop réactive parmi les jugements que je porte sur moi-même dans l'entretien : « C'est trop la musique, calme-toi, diminue tes réactions, fais moins, **tu fais toujours trop**... fais moins » (Ede2, L. 19). Dans ce deuxième moment significatif, la surréaction serait liée à deux dispositions spécifiques : (1) d'être trop absorbée par l'écoute musicale et (2) de bouger avec ma grande kinesphère mobile, caractéristique de la catégorie Espace de l'OAM, très visible dans mon mouvement et confirmé depuis mon premier contact avec ce système d'analyse. Ces deux dispositions ensemble pourraient provoquer une fermeture à d'autres subtilités présentes et je craignais de tomber dans un cliché souvent associé aux spectacles traditionnels de danse : la fin prodigieuse et apothéotique où les mouvements atteignent leur intensité maximale, tout comme les éclairages et la bande sonore, comme une sorte de catharsis théâtrale.

L'entretien m'a aidée à décrire de façon approfondie autant l'émergence des pensées que ma réaction immédiate au malaise ressenti. Ma première réaction était de marcher sur scène afin de mieux m'installer et d'observer mon entourage, en ouvrant mon regard périphérique. L'analyse de mouvement avec l'OAM apporte peu d'éléments visuels dans cette direction. Cependant, dans une construction du sens avec ce que j'ai évoqué lors de l'entretien d'explicitation, je constate quelques particularités. Alors que je sais avoir une tendance à maintenir une empreinte posturale verticale et un niveau tonique équilibré, dans ce petit moment de marche (de 0'00'' à 0'12''), je note plutôt que mon mouvement respiratoire se développe sur le plan frontal. De plus, je mobilise une intense force musculaire et un phrasé dynamique croissant. À mon avis, ces deux éléments de mon mouvement, à ce moment-là, relèvent plutôt d'une réaction différente de mes tendances habituelles étant donné qu'il ne s'agit pas d'une simple marche, mais d'une entrée sur un terrain inconnu et qui me semblait dangereux. Dans ce sens, ouvrir mon regard périphérique ainsi que mon regard vers ma partenaire serait plutôt ouvrir tout mon corps dont l'intégration avec la respiration serait une conséquence. Donc, les éléments observés dans l'analyse

indiquent une certaine tension corporelle, c'est-à-dire une sorte de formalité qui m'est moins habituelle. Je porte aussi une attention directe vers ma partenaire, vu que mon tronc est toujours orienté vers elle.

Je note que les pensées qui m'ont traversée en tant que réactions au malaise ressenti sont devenues une proposition pour mes actions. Elles m'ont donné une direction pour ma quête de mouvement avec ma partenaire : « J'ai peu bougé mon corps... j'ai fait de petits gestes » (Ede2, L. 31). Ainsi, je n'ai pas suivi le caractère explosif de la chanson, mais j'ai diminué l'ampleur de mes gestes et j'ai fait de courtes pauses. Il est possible de voir cette diminution d'ampleur de mes gestes en remarquant le contraste entre mes kinesphères moyenne (OAM2, L. 2, 9, 12, 14, 20) et petite (OAM2, L. 4) contre ma grande kinesphère qui correspond plus à ma manière habituelle de bouger (OAM2, L. 5, 7, 13, 17). Ce contraste est encore plus évident si je considère ma tendance à bouger avec une grande kinesphère mobile dans le premier moment significatif, paramètre du mouvement qui faisait partie de mes habitudes.

À cela s'ajoute que ces pensées ont d'abord comblé la peur de ne pas savoir quoi faire face à la pression du moment. « J'accueille que j'ai peur » (Ede2, L. 49). Il faut noter que la beauté et la fluence de la scène qui a précédé ce deuxième moment significatif ont ajouté une couche de responsabilité supplémentaire dans la scène finale. Cela ne concernait pas juste les défis du moment spécifique (me connecter avec ma partenaire avec une chanson non appréciée), mais aussi le sens compositionnel de l'enchaînement de ce moment par rapport à l'ensemble de la présentation.

En ce sens, il s'agissait d'une accumulation d'éléments perturbateurs dans l'interaction sujet-milieu que je ne contrôlais pas totalement : l'environnement affectif non favorable de la chanson, le manque d'affinité de mouvement avec ma partenaire, la responsabilité supplémentaire de réussir la dernière scène de la présentation, les sensations de déconnexion de mon sens spatial et proprioceptif ainsi que ma résistance à promouvoir une catharsis théâtrale. Tous ces éléments ont généré une situation propice à un tremblement, autrement dit, à la déstabilisation de ma perception et de mon action, à la base de mon vertige.

'Il faut que je danse cette musique... qu'est-ce que je vais faire ?' La peur de 'qu'est-ce que je vais faire' dans cette improvisation-là... ce moment-là... c'est sûr que ça s'est passé 5000 fois... mais, ce jour-là, [...] ma réaction était différente... et ça, ce n'était pas élaboré... consciemment... où j'ai eu le temps de penser... j'étais déjà en scène... il fallait être là déjà [...] mes deux pieds étaient déjà sur le plancher de la scène, ma collègue était là... ... même si dans l'image qui est dans ma tête... sans le repère de la vidéo... je ne voyais rien... je voyais juste [...] le vide de la scène... [...] le vide d'action... [...] au lieu de...faire trop ... [...] je fais comme...

(je) suspends toutes mes actions... 'ralentis (-toi)... [...] calme-toi... on va voir (ce qui) va se passer [...]. **On va vivre, on va traverser et on va voir ce qui va se passer.** C'était...le clic, c'est ça... c'est comme...au lieu d'être esclave d'un malaise, j'étais capable de ... (geste d'inverser) ... 'je vais jouer avec ça'. 'Qu'est-ce que ça peut me donner?' (Ede2, L. 43).

Cet extrait plein de réticences signale la teneur du tremblement vécu. En lui, je reconnais la récurrence de plusieurs pensées, comme la peur de ne pas savoir quoi faire et d'être trop réactive. En même temps, je reconnais le changement de perception-action (« au lieu de... faire trop... (je) suspends toutes mes actions »). Dans cet extrait je remarque aussi une urgence par rapport au temps et au vide de la scène. J'attribue cette urgence au fait d'être en plein conflit interne en prenant le public comme témoin. Cependant, au lieu de représenter la crise ou d'essayer de la nier, j'ai choisi de ralentir afin de jouer avec les événements et chaque moment qui se présentait. J'ai été capable d'accueillir la peur et le « non savoir quoi faire » en scène en conservant le calme et l'ouverture aux événements nouveaux qui pouvaient se passer. « J'accueille... que je ne sais pas... j'accueille que j'ai peur » (Ede2, L. 49).

Il faut noter que le vertige vécu dans ce deuxième moment significatif est peut-être le plus proche de la définition qu'en donne Andrieu dans le chapitre II : une perte de contrôle de nos sensations internes (analogue à la déconnexion proprioceptive de perte du tonus), la peur du vide (analogue à la peur de ne pas savoir quoi faire dans l'improvisation qui, à mon avis, est liée au risque de ne pas avoir de chorégraphie préétablie et donc d'être soumis à la peur/désir du vide chorégraphique) et, finalement, le fait de ressentir des modifications des coordonnées spatiales et temporelles (analogue à la déconnexion spatiale de s'imaginer dans les coulisses). Ce vertige lié à l'improvisation, à son tour, a activé mon initiative de marcher tranquillement en observant ma partenaire et aussi de reprendre mon tonus. Plus encore, le risque d'avoir une surréaction aux éléments scéniques qui ont déclenché le vertige m'ont permis de renouveler ma perception, c'est-à-dire de reconfigurer les réseaux neuronaux (Andrieu, 2014b, p. 16).

4.2.2 Le décryptage du sens de mes actions mentales : la débutante expérimentée qui apprend-désapprend-réapprend

Dans une première construction de sens issue de l'entretien d'explicitation, j'observe que le fait de gérer l'imprévisibilité liée à l'accumulation des éléments perturbateurs dans l'interaction sujet-milieu m'a permis de revivre le sentiment d'**être débutante** dans l'improvisation, d'être curieuse et d'avoir une ouverture pour me laisser surprendre. « Je suis une débutante, je suis quelqu'un qui commence quelque chose qu'il ne connaît pas. [...] avec une naïveté... un manque de connaissance, une fragilité, une

vulnérabilité. J'efface mon passé et je regarde mon futur [...] **c'est... rencontrer le futur quand il devient présent... c'est la nouveauté** » (Ede2, L. 59 et 63).

Afin d'effacer mon passé récent et de chercher mon futur proche, j'évoque un état « presque infantile » (Ede2, L. 67) capable de gérer ce va-et-vient dans le temps de mes expériences passées. J'utilise l'image de l'Ester « petite » pour qualifier cet état en reconnaissant sa présence en moi actuellement, c'est-à-dire l'Ester « grande ». L'Ester « petite » renvoie à l'idée de courage propre à sa naïveté et aussi d'acceptation de soi, en évitant les multiples jugements de soi. Ainsi, cette curiosité et ouverture au futur et aux événements propres d'une débutante est paradoxalement une rencontre avec moi-même. Je reconnais dans l'Ester « petite » la capacité de réaliser ce qui est ma mission dans ce moment-là, plus précisément la mission de **traverser** l'inconfort initial et la charge mentale déclenchée. Dans une dimension autant existentielle que contemplative, je me dis qu'il faut vivre le moment et l'observer en même temps (Ede2, L. 75). Il faut traverser la durée comme agente-observatrice, en conservant une alternance du mouvement de mon attention, comme dans le mode « faire » de l'action ou « laisser-faire » de l'action qu'on a vu dans la section 4.1.2. Cette posture renforce le rôle de l'inhibition dans ce processus d'apprentissage-désapprentissage-réapprentissage. Elle m'invite à suspendre mes jugements afin de ne pas catégoriser mes perceptions si rapidement. « Et aussi de suspendre mes jugements, parce que quand j'efface le passé... ça m'aide à ne pas mettre les choses dans les boîtes... vite... (...) D'identifier... C'est laisser les choses un peu éparpillées » (Ede2, L. 65).

Ce faisant, dans le décryptage du sens dans l'entretien d'explicitation, j'observe la présence de plusieurs éléments du type d'opération décrite par Depraz *et al* dans l'*epochè* au chapitre III de cette thèse. Dans une perspective centrée sur les micro moments de la prise de conscience, je note : le changement de direction de mon attention vers mes pensées (Ede2, L. 15) et mes sensations corporelles (Ede2, L. 83), la compréhension qu'il s'agit d'un processus non maîtrisé (Ede2, L. 111) autant actif que passif (Ede2, L. 53, 75, 133), la présence des obstacles à l'*epochè* comme la peur (Ede2, L. 7, 17), l'apprentissage paradoxal d'accueillir le non-savoir (Ede2, L. 49) et, finalement, l'importance du mouvement de mon attention (Ede2, L. 123) et son rôle dans mon expérience incarnée (Ede2, L. 79). Ainsi, dans les extraits mentionnés jusqu'ici, je vise à inhiber certains « mouvements cognitifs les plus grossiers » (Depraz *et al.*, 2000, p. 180), « (je) suspends toutes mes actions... 'ralentis (-toi)... [...] calme-toi... » (Ede2, L. 43). Plus encore, tourner délibérément mon attention vers mon intérieur, afin d'accueillir ce qui peut s'y manifester, « On va voir (ce qui) va se passer [...] 'Qu'est-ce que ça peut me donner?' » (Ede2, L. 43).

Dans une perspective qui vise à identifier d'autres situations similaires, je fais une analogie de la situation vécue avec la traversée d'un désert (Ede2, L. 111) ou encore avec certains jeux vidéo (Ede2, L. 121). Chaque étape vaincue me présente de nouveaux défis, de nouvelles armes et de nouveaux apprentissages que je ne connaissais pas avant. Donc, je découvre que je sais faire face à la situation au fur et à mesure que je le fais. « Le pouvoir, il apparaît au fur et à mesure que je traverse » (Ede2, L. 111). Ainsi, le fait de continuer, de traverser en évitant de trop juger la situation m'a permis de reconfigurer mes habitudes. Le fait d'être capable de bouger mon attention et de la diriger vers d'autres directions m'a permis de mieux interagir avec mon milieu en acceptant ou en résistant à certains éléments. Par exemple, j'ai accepté la peur du vide chorégraphique, la méfiance vis-à-vis de la connexion avec ma partenaire et l'écoute sélective de certains accents de la chanson. Par contre, j'ai résisté à mes habitudes de mouvement, notamment ma grande kinesphère mobile, à mon penchant pour réagir à la musique et à ma peur de l'échec.

4.2.3 Entre la présence et l'absence du geste : le rapport entre le geste perçu et le geste attendu

L'analyse du mouvement joue un rôle particulier dans le deuxième moment significatif. Au-delà de promouvoir la construction du sens du moment, l'observation-analyse du mouvement, par son caractère relationnel, peut mettre en évidence ce qu'on attend de voir dans un geste à partir de mes impressions énoncées dans l'entretien d'explicitation. Au début de la section 4.2.1, je mentionne l'importance d'analyser mes impressions par rapport à mes actions mentales. C'est-à-dire que je reconnais premièrement la nature de ce moment plutôt dans l'expérience vécue que dans la perception du geste. Cependant, l'analyse de mouvement ajoute une autre couche de perception par rapport à ce qui n'est pas visible dans l'instant de vertige, mais qui est ressenti dans le vécu, selon l'entretien d'explicitation.

Le vertige dans ce deuxième moment significatif se passe quand je marche pour rentrer en scène au début de la chanson, dans les premières 12'' de la vidéo. Pendant ce court instant de déplacement, le tremblement activé se manifeste comme une déconnexion de mon sens spatial vu que je pensais être dans les coulisses (Ede2, L. 7, 17, 43) et une déconnexion de ma proprioception habituelle vu que je sentais mon tonus plus bas qu'à l'habitude en empêchant un rapport efficient centre-extrémité (Ede2, L. 17 et 81). Toutefois, le geste perçu dans l'instant de vertige est marqué par une formalité et une tension corporelle. Quand je marche, je porte une spatialité frontale de la respiration et je mobilise une intense force musculaire dans un phrasé dynamique croissant (OAM2, L. 1). Afin d'explorer les nouvelles réflexions issues du croisement des analyses de mouvement et de l'entretien d'explicitation sur l'instant de vertige,

je propose d'analyser d'autres moments de déplacement, autrement dit, de **marche** ou de **course** qui présentent des qualités contrastantes avec ceux du moment de vertige.

Le premier instant de marche que je voudrais opposer à l'instant de vertige du deuxième moment significatif, c'est quand je sors de l'éclairage en faisant de petits déplacements autour du focus (de 1'32'' à 1'41''). Je porte un regard spatial en réalisant des mouvements de l'ordre « geste vers posture » et j'anticipe les déplacements par les pieds, en déposant au sol le poids de mon corps. J'observe que mon tronc bouge sur le plan horizontal, c'est-à-dire que j'explore la torsion du haut du corps (OAM2, L. 11). Ces indices m'amènent à observer que je porte une sorte de mobilité et de légèreté dans mon corps. Ainsi, les observables du geste perçu dans ce premier instant de déplacement me semblent avoir une texture contraire aux observables de la marche dans l'instant de vertige. Les gestes de l'instant de la ligne 11 de ma grille de l'OAM divergent de la tension corporelle observée dans le moment de vertige dans la ligne 1.

Le deuxième instant de déplacement pouvant être comparé avec l'instant de vertige relève d'une petite course du côté gauche de la scène vers le côté droit (2'11'' à 2'14'') au cours de laquelle j'éprouve une relation accélérée au temps, suivie d'une pulsion de passion. La pulsion de passion, selon le LMA, est marquée par l'absence de mobilisation de l'espace, donc je mobilise ma force musculaire, j'éprouve une relation avec le temps accélérée et j'alterne entre abandonner ou résister à la gravité. (OAM2, L. 15). Ces observables indiquent une mobilité qui me semble éloignée des observables du vertige du deuxième moment significatif.

Le troisième instant traite des déplacements d'un côté à l'autre (droit vers le gauche et après, gauche vers le droit) (de 2'15'' à 2'22''). Je porte un regard synchrone et une modulation tonique de petite amplitude avec une tendance de dynamique dilatée. Autrement dit, dans une ouverture à l'espace, j'abandonne mon poids à la gravité avec une relation ralentie au temps et une faible force musculaire dans un espace multidirectionnel (OAM2, L. 16). Ces observables indiquent une sorte de mobilité et de légèreté qui me semblent opposées à l'observable du vertige lié à la mobilisation d'une intense force musculaire (OAM2, L. 1). Le quatrième instant de déplacement, quand Márcia et moi nous déplaçons ensemble jusqu'à nous rencontrer au centre de la scène (de 3'56'' à 4'20''), ma respiration est visible dans l'expiration et j'anticipe la marche avec mes pieds en déposant au sol le poids de mon corps (OAM 2, L.24). Ces observables sont éloignés de l'impression de formalité que j'ai observée dans l'instant du vertige. S'il s'avère que l'idée de mobilité et légèreté font partie du paradoxe central de OAM vu que dès qu'on relaxe

la tension, qu'on mobilise un tonus plus faible en abandonnant le poids du corps à la gravité, il y a une sensation de poids pour le vécu, mais il semble léger pour ceux qui regardent le geste.

Alors que la description de la peur ressentie dans l'instant de vertige du deuxième moment significatif indique une déconnexion de mon sens spatial et de ma proprioception, dans un exercice imaginaire de projection de cette déconnexion ressentie, je pourrais imaginer certaines qualités de la marche avec la peur, c'est-à-dire des **gestes attendus** comme : **un corps mobilisé par une faible force musculaire, une modulation tonique de petite amplitude et, peut-être, un regard dissocié de mon déplacement tout comme l'absence d'un phrasé dynamique.** Ces observables révéleraient une mobilité et une légèreté non perçues dans l'instant de vertige. Ce faisant, observer ces quatre instants de déplacement opposés à l'instant de vertige pendant le deuxième moment significatif met en évidence que mon corps peut porter la mobilité et la légèreté attendues de l'instant de vertige. C'est que les gestes perçus dans les instants de déplacements sont plus proches des gestes attendus dans le vertige que des gestes effectivement perçus dans le vertige. Comme nous l'avons vu, le geste perçu pendant l'instant de vertige a plutôt révélé une tension corporelle et une formalité.

Par contre, si on observe mes actions mentales pendant l'instant du vertige on peut déduire que les pensées qui m'ont traversée ont coloré mon geste avec une autre texture. Les actions mentales de ralentir, de me calmer, d'ouvrir mon regard à ma partenaire, d'écouter ce qui se passe, de diminuer mes gestes et de suspendre mes réactions (Ede2, L. 15, 17, 27, 43) m'ont permis de formuler une proposition autant pour ma perception de l'instant que pour mes gestes, en ouvrant mon corps à l'environnement et à ma partenaire. Toutefois, d'après Laban, c'est l'espace qui organise le mouvement, et selon Godard, il y a un espace virtuel qui précède le mouvement et qui est porteur de sens (Cours DAN8030 Théorie et observation du mouvement, automne 2020, UQAM). Cette dernière observation nous amène à affirmer que l'espace ressenti comme si dangereux lors de l'entretien d'explicitation a organisé le mouvement autrement. Même si les actions mentales convergent dans une réorganisation de mon corps par rapport à la déconnexion promue par la peur, c'est ma perception de l'espace qui informe en avance mon mouvement et pas juste ma réflexivité. Autrement dit, c'est l'espace qui engage ma réflexivité dans ce sens afin de répondre au danger ressenti.

En observant d'autres instants au-delà de mes déplacements et en croisant l'analyse du geste et l'entretien d'explicitation, je remarque ma tentative de reprendre mon tonus et de diminuer mes gestes

quand Márcia et moi faisons de petits mouvements l'une devant l'autre (de 0'18'' à 0'29'') afin de résister à mon habitude d'être trop absorbée par l'écoute musicale : « C'est trop la musique, calme-toi, diminue tes réactions, fais moins, tu fais toujours trop... fais moins » (Ede2, L. 19). Nous bougeons avec une kinesphère moyenne et mobile. Márcia bouge suivant un tracé en courbe, et moi, en sculptant l'espace externe (OAM2, L. 3). Sûrement que les effets des pensées qui traversent mon esprit sont visibles quand je fais des « vagues » avec mon tronc sur place (de 0'30'' à 0'39''). Pendant cet instant, il est possible de voir que Márcia était plus dans la réaction à l'écoute musicale que moi, vu qu'elle bougeait avec un phrasé dynamique impulsif (OAM2, L.4). Et moi, afin de reprendre mon tonus, je prends un trajet de la kinesphère qui part du centre et je bouge dans une petite kinesphère et une mobilisation intense de la force musculaire (OAM2, L.4). Ces éléments, à mon avis, sont moins cohérents avec mes caractéristiques habituelles, si bien que dans l'entretien d'explicitation, j'attribue ma surréaction à l'idée d'être trop absorbée par l'écoute musicale et de bouger dans ma grande kinesphère mobile.

De cette manière, ma proposition de ne pas être trop réactive à l'écoute musicale a aussi coloré mes gestes. Cependant, cette proposition n'est pas restée pendant tout le temps de la performance et il y a d'autres moments au cours desquels je reprends certains gestes habituels. J'observe trois moments où je mobilise une grande kinesphère mobile avec un tracé sculptant l'espace externe, dans une relation à l'espace multidirectionnel avec un état mobile (OAM2, L. 5, 13, 17).

L'ensemble des propositions issues des pensées qui m'ont traversé l'esprit à l'instant de vertige de ce moment significatif sont également observables dans mes gestes. Ces gestes sont les choix improvisationnels, plus ou moins réfléchis qui m'ont aidé à dépasser la perturbation du vertige afin de réapprendre à gérer certaines récurrences de mouvements dans ma façon d'improviser. La possibilité de me mettre à l'épreuve de mon non-savoir m'a permis de vivre en scène un moment d'apprentissage/désapprentissage/réapprentissage. Cependant l'expérience de problématisation et de tâtonnement a été nouvelle pour moi : « Le pouvoir, il apparaît au fur et à mesure que je traverse » (Ede2, L. 111). Au début du moment significatif mes gestes étaient moins habituels : la formalité propre d'une tension corporelle dans le vertige et la mobilisation de la kinesphère moyenne à une petite dans d'autres instants ici analysés. Néanmoins, à la fin j'ai pu articuler la formalité et la diminution du geste avec la mobilité et la légèreté de mes gestes habituels de façon inventive.

4.3 La description initiale du troisième moment significatif

Le 3^e moment significatif se passe au *PlaylistA : Feito em casa* [Fait maison], dans l'après-midi du 18 juin 2020. Il s'agit d'une de nos premières expériences d'improvisation en ligne sur ZOOM, donc, parmi les moments analysés, il est celui avec lequel je suis le moins à l'aise en raison des conditions techniques de la pratique. Plus encore, la vidéo générée lors de cette expérience était la première de toute la série que nous avons diffusée sans modifier les images¹²². C'est-à-dire que le public accède directement à la dramaturgie créée le jour de la rencontre en ligne et cette information est communiquée à l'assistance au début de la vidéo. Ce faisant, on garde la proposition de base de l'IDDP, et le public voit la composition créée dans l'instant sans chorégraphie préétablie. Cependant, si dans une performance en présentiel nous avons des stratégies pour définir la fin à partir du vote du public, dans cette pratique d'improvisation en ligne ce jour-là, nous n'avons pas eu cette structure et nous avons dû tenir compte du temps de présentation et porter notre attention sur notre sensibilité pour construire la fin.

L'instant charnière de ce moment significatif est relatif à une impulsion qui m'a amenée à discourir de façon spontanée. Dans d'autres *Playlist/A*, j'utilisais la voix afin de créer un environnement sonore, ou même pour parler directement à quelqu'un de spécifique, soit un-e danseur-euse ou quelqu'un du public. Cependant, ce jour-là, j'ai réussi à créer un discours plus élaboré qui articulait de façon poétique quelques éléments de la discussion préparatoire entre les danseuses, des éléments présents dans les images et le contexte de la pandémie de COVID-19 à l'époque, tout cela en cohérence avec le sujet du texte préparé en avance et que j'ai lu au début de la vidéo. La manière dont ces éléments se sont rassemblés m'a semblé novatrice, voire inventive. De plus, une des danseuses de *PlaylistA*, Marise, a collaboré à ma proposition et ensemble nous avons construit la fin de la performance comme si nous l'avions établie à l'avance.

Il faut noter qu'au Canada comme au Brésil, pendant la pandémie de la COVID-19 entre 2020 et 2021, les gens étaient soumis à des mesures de distanciation sociale et de confinement, donc l'évènement en ligne était la seule possibilité de rencontre. Face à cette contrainte, je remarque aujourd'hui que l'improvisation en danse en ligne présente des gains et des pertes par rapport à la performance en présentiel. À mon avis, les gains observés sont la profondeur de l'image, la possibilité d'exclure quelques parties du corps et d'en montrer d'avantage d'autres tout comme l'option de créer des effets sur la caméra, comme des plastiques colorés, des dentelles et d'autres éléments qui donnent une texture à l'image. À

¹²² La vidéo de ce moment est disponible par le lien : <https://drive.google.com/file/d/1HUf4BVAifdjgfmQevM1XmjnQpBTT1z5H/view?usp=sharing>

propos des pertes, j'observe le manque d'interaction que l'on peut développer en présentiel et d'empathie entre les danseuses. En effet, l'exposition des cinq sens habituellement identifiés à de nouveaux stimuli est limitée, surtout les sens du toucher, de l'odorat et du goût. Plus encore, l'image bidimensionnelle encadrée par l'écran de l'ordinateur a tendance à réduire l'intensité de certains stimuli liée à la tridimensionnalité de l'image en présentiel.

La vidéo complète qui comprend le troisième moment significatif a été produite avant d'être acceptée par le *Circuito cultural da UFMG* [Circuit Culturel de l'Université Fédérale du Minas Gerais]. C'est-à-dire que nous n'avons pas eu de soutien financier pour réaliser la vidéo et nous l'avons faite avec nos propres ressources; cependant l'œuvre a été vendue à cet évènement quelques jours après. Dans une perspective d'éthique sociale, exercer notre sensibilité à travers ce média nous a permis de continuer à nous rencontrer pour improviser et aussi à répondre à quelques appels d'instances culturelles publiques au Brésil¹²³, c'est-à-dire faire coexister le but principal de *PlaylistA*, celui d'être ensemble en tant que collectif et en création continue avec la reconnaissance de nos pairs. Par contre, la vidéo sur le réseau social YouTube désengage le public de son rôle de participant à la performance. En plus d'être une plateforme qui regroupe une multitude de vidéos très variées, le regard du public devient moins tributaire des choix du·de la danseur·euse, et les possibilités de faire vagabonder son attention sur les différentes actions des danseur·euse·s sont réduites.

4.3.1 Répéter pour changer : entre la stratégie pour le changement et la peur du vide chorégraphique

Un peu avant le vertige, je joue avec la porte de l'armoire du corridor. J'étais seule chez moi à Montréal pour cette performance de groupe en ligne, plus précisément dans un petit couloir blanc qui reliait la salle à manger, la salle de bain, une armoire à linge et la chambre. Les portes étaient fermées et mon ordinateur avec sa caméra était positionné de façon que cela m'empêchait de sortir du corridor. Limitée dans cet espace restreint, je répète le mouvement de laisser le poids de mon dos peser sur la porte qui faisait un léger bruit en se refermant. Je n'avais pas de but spécifique avec mon mouvement (Ede3, L. 77), mais je le répétais en changeant l'intervalle et le rythme afin de voir s'il se transformerait en idée plus claire, s'il gagnerait du sens pour moi ou dans la composition avec les autres danseuses (Ede3, L. 71-87).

¹²³ En juin 2021, grâce à certains appels publics d'urgence comme la *Lab 18 : Lei Aldir Blanc* [Loi Aldir Blanc] pour contourner la crise économique dans le milieu artistique à cause de la COVID-19, nous avons réalisé 6 présentations live sur YouTube. Il faut noter que l'expérience de la vidéo analysée dans cette recherche nous a encouragés à réaliser les présentations live en ligne.

J'ai utilisé cette stratégie plusieurs fois dans mes improvisations de *Playlist/A* vu que parfois, elle m'emmenait dans des endroits imprévisibles. Répéter un geste simple est une stratégie de stabilisation d'une action, de création d'une continuité au lieu de couper l'action et de la changer pour une autre. En répétant le mouvement, j'autorise que ma perception par rapport à mon propre geste ou aux autres éléments autour de moi change¹²⁴. Ainsi, à mon avis, laisser le poids de mon dos peser sur la porte était une tentative de créer une situation propice à un changement de perception.

Cependant, il faut noter que cette stratégie n'émerge pas de nulle part, comme un produit strictement isolé et personnel. Le contexte spatial et la composition de l'œuvre m'étaient favorables pour recourir à ce type d'action que je connaissais déjà. De plus, le sentiment qui était derrière cette démarche est bien celui de ne pas savoir quoi faire pendant la présentation et au moment de l'improvisation, ce sentiment était encore un peu flou pour moi.

J'ai mis la caméra d'une façon que j'étais un peu emprisonnée dans le couloir, [...] Donc, j'étais un peu dans un moment où je ne savais pas exactement ce que je faisais... c'était... je jouais un peu avec la porte... c'était un moment où je n'avais pas d'idée... **j'étais un peu vide**. (Ede3, L. 71) [...] Je fais des mouvements un peu répétitifs, généralement... peut-être c'est une habitude. Quand je ne sais pas exactement quoi faire, je commence... je prends un mouvement... je répète ce mouvement un peu pour voir s'il se transforme en quelque chose (Ede3, L. 73).

En observant le geste de cet instant, je remarque la gestalt du mouvement comme un « mur » dans un état lointain, où il y a une variation de relation aux forces externes et un espace unidirectionnel (OAM3, L. 1). Cela renforce l'idée d'une restriction du geste vers une immobilité active, au cours de laquelle je joue exclusivement avec le poids de mon corps dans des intervalles de temps variés. Il s'agit ainsi d'une contrainte spatiale du corridor que m'empêche de déployer ma motricité habituelle. Cette contrainte établie un contraste par rapport aux autres moments significatif où je joue avec ma kinesphère grande et mobile.

¹²⁴ L'idée de répéter un geste simple dans l'improvisation est bien répandue parmi les improvisateur·trice·s. Cette stratégie était suggérée par Manuel Roque, danseur basé à Montréal, le 9 février 2022 dans son cours pour le RQD (Regroupement québécois de la danse). Par contre, les actions plus théâtrales capables de construire un sens plus clair étaient découragées.

Plus encore, je ne m'identifie pas complètement avec les pensées perturbatrices de ne pas savoir quoi faire, mais j'essaie de partager mon attention entre ma proposition (le geste simple de laisser le poids de mon dos sur la porte de l'armoire) et l'observation de ce qui se passe sur mon ordinateur. « J'essaie de regarder ce qui se passe et aussi d'être connectée avec mon corps, avec ce mouvement généralement simple, répétitif. J'essaie de rester là entre ces trois éléments » (Ede 3, L. 87). De cette manière, j'insiste sur le mouvement répétitif en observant le sentiment d'être perdue (Ede3, L. 93) au lieu d'abandonner ma proposition (Ede3, L. 95). « J'essaie de coexister avec ce petit... pas très grand... mais ce petit malaise, ce petit inachèvement de ma part » (Ede3, L. 93). Cette idée de coexister avec le malaise me semble une façon de forcer mes limites face à une perte identitaire. Le jugement est présent, mais je n'abandonne pas l'action « J'essaie de ne me pas me déranger... d'accueillir cette sensation qui n'est pas agréable, mais qui en fait partie » (Ede3, L. 97). En ce sens, je n'entre pas dans un vrai conflit avec moi-même, mais j'essaie de jouer avec le conflit. Sous la peur du vide chorégraphique en arrière-plan, je ne nie pas le conflit et je ne m'y identifie pas, plus au moins consciemment; je choisis de faire attention à d'autres éléments.

4.3.2 Composer et respirer pour changer : en attendant un changement de perception ou peut-être un vertige

Toutefois, les pensées perturbatrices ne disparaissent pas. Pendant la répétition, je suis attentive au rythme, aux intervalles et aussi à la composition avec les autres sur mon écran (Ede3, L. 99, 101). Il faut noter que l'observation du mouvement ne me permet pas de voir où je regarde, vu que le cadrage de la caméra nous laisse voir juste une partie de mon tronc et de mes jambes. C'est dans l'unité d'action suivante, quand je m'assois très proche de la caméra, qu'il est possible de voir les instants où je regarde l'écran de mon ordinateur (OAM3, L. 1 et 2). À un moment donné, je trouve un but dans les images et je m'assois au sol avec le dos contre le mur au fond du corridor (Ede3, L. 101). Je me déplace avec un schème de développement moteur homologue (le bras et la jambe gauches) et un regard synchrone avec le geste (OAM3, L. 3). C'est un peu avant ce déplacement que je décide consciemment de faire un contrepoint avec mes collègues qui étaient proches de l'écran. « Dans ce moment-là, ma tête elle se calme un peu... je vois qu'il y a des pensées qui traversent... mais j'essaie de respirer, j'essaie de diminuer mes gestes aussi... de comme... 'Ok!' Assumer que je veux être là, dans le contrepoint de composition et que je vais attendre » (Ede3, L. 101). Ainsi, après avoir occupé le fond du couloir (de 2'16" à 3'21"), je note que pendant environ une minute je reste dans une immobilité active, où j'observe une résistance à la gravité, une spatialité sagittale de la respiration, un regard fovéal, dans un état stable où je mobilise une force musculaire faible dans un espace unidirectionnel. Cet état change vers une pulsion d'envoûtement, c'est-à-dire la variation

de force musculaire et de résistance à la gravité dans l'absence d'une variation du temps (OAM3, L. 3). C'est mon pied droit en bougeant légèrement qui tisse le lien entre les deux images devant moi et je me concentre pour ne pas perdre la connexion avec elles, même si le public ne peut pas remarquer le pied. « Peut-être le public ne va pas voir ça, mais c'est mon pied, le mouvement que je fais avec mon pied, il tisse ce lien entre les deux images que j'ai devant moi » (Ede3, L. 105). Dans cet instant (de 3'22'' à 3'35''), je bouge mon pied droit et mes orteils, c'est-à-dire dans un mouvement dont l'initiation est distale au niveau de la coordination avec une relation de temps ralenti (OAM3, L. 4).

Également, je remarque ce que je fais pour me calmer face aux pensées perturbatrices qui traversent mon esprit. La stratégie utilisée dans ce moment-là était de respirer en évitant de créer des tensions (Ede3, L. 47-49) et d'être en quête d'une posture agréable (Ede3, L. 55). Les références par rapport aux tensions et à la posture agréable font partie de mes *habitus* incorporés par mon schéma corporel au long des pratiques et expériences corporelles de toute ma vie. C'est ainsi que j'essaie de me calmer avec ma respiration en insistant plutôt sur l'idée de composition avec les autres filles au lieu de donner trop d'importance aux pensées perturbatrices.

'Bon, ce que tu fais maintenant c'est un contrepoint avec les deux filles. Si l'une est avec une partie du corps proche et le reste du corps éloigné, l'autre est trop proche, toi, tu es très loin.' Donc, j'ai essayé de me calmer, dans le sens que 'Ok! Ce que tu fais maintenant c'est juste être là dans cette composition.' Et j'attends que quelque chose se passe, pour que je puisse changer. (Ede3, L. 39).

L'observation du mouvement avec l'OAM de ces deux instants (être assise au fond du corridor et bouger le pied droit) renforce l'idée que même s'il n'y a pas beaucoup de gestes, je suis très présente à cette « non-action ». Je soutiens un alignement corporel et un regard actif dans une relation de temps absent ou ralenti (OAM3, L. 3 et 4). Je soutiens la continuité d'un état presque immobile, mais ouvert à mon environnement. Il s'agit de la manifestation d'une immobilité active, c'est-à-dire que les actions mentales, révélées par les impressions dans l'entretien d'explicitation, ont coloré ma posture en facilitant mon ouverture vers l'espace et les images sur l'écran de mon ordinateur. Plus encore, sous la peur du vide chorégraphique en arrière-plan, j'essaie de me concentrer sur ma proposition, de composer et de respirer au lieu de nourrir les pensées perturbatrices. Ni nier ni m'identifier avec le conflit, j'attends. Sans planifier, la lueur d'une idée se déclenche en moi, il s'agit précisément de l'instant du vertige. Je sens une impulsion et je bouge rapidement vers l'écran en créant une rupture dans la composition (Ede3, L. 61, 109).

Donc, je vois les orteils du pied de Marise et je vois aussi les doigts de la main et les dents de Cibele et cette image, elle déclenche quelque chose en moi qui me fait sortir immédiatement de ma position et aller proche de l'écran... vraiment proche... de façon qu'on peut voir juste ma bouche, mes yeux ne rentrent pas dans le cadre de mon enregistrement [...] J'ai senti comme une impulsion d'être proche de la caméra et de parler. Un peu de parler de ce que je regardais. C'était l'image qui a déclenché cette impulsion, cette petite force qui m'a fait bouger (Ede3, L. 61).

Le mouvement dans cet instant (de 3'36'' à 3'38'') change complètement de dynamique. Avec un regard dissocié et fovéal, je bouge vers l'écran à quatre pattes dans une relation accélérée au temps et d'abandon à la gravité. (OAM3, L. 5). Dans une comparaison avec les observables de l'instant antérieur (quand je bouge vers le fond du corridor), il est possible de voir une opposition entre ces deux instants. Quand je bouge vers le fond, je porte un regard synchrone et une coordination homologue (OAM3, L. 3). Cependant, quand je bouge vers l'écran, je porte un regard dissocié et une relation sans entrave avec la force externe (OAM3, L. 5). Cette opposition entre les observables liés au regard, à mon avis, suggère que le deuxième déplacement par terre est moins anticipé que le premier, autrement dit, il est plus impulsif. Ainsi, l'impulsion ressentie brise la continuité du geste antérieur marqué par une relation avec la résistance à la gravité (OAM3, L. 3) et temps ralenti (OAM3, L. 4). Le déplacement rapide vers l'écran provoque plusieurs transferts en désorganisant mon regard vu que je marche à quatre pattes. Cette désorganisation est cohérente avec l'idée de vertige proposé par Andrieu dans la section 2.3.1 : une perte de contrôle des sensations internes dans une expérience qui sert à ressentir les modifications de coordonnées spatiales et temporelles (Andrieu, 2014b, p. 16). J'ajouterais que le vertige dans ce troisième moment significatif est ressenti comme une euphorie plutôt qu'une douleur en tant que réponse à la peur/désir du vide chorégraphique. C'est à dire que le troisième moment est ressenti plutôt comme vitalité que tremblement.

En reprenant le déroulement de l'action après le déplacement vers l'écran, je mets ma bouche très proche de la caméra et je commence à parler spontanément, à poser de questions (Ede3, L. 139). Il faut noter que j'accueille l'impulsion sans douter, c'est-à-dire que j'accueille le changement de tonus sans douter (Ede3, L. 143), même si l'idée du *quoi dire* n'était pas complètement claire pour moi. « Je n'ai pas le temps d'y penser... je le fais, tout simplement » (Ede3, L. 145). Si quelques secondes avant je n'étais pas sûre de ce que je faisais, à cet instant je n'en doutais plus. Dans l'entretien, j'utilise un geste de faire un clic avec ma main. Il s'agit d'un geste qui vise à exprimer un changement de 180 degrés, très semblable au geste fait dans l'entretien sur le deuxième moment significatif. « C'est un corps qui est déposé et qui... va se mettre debout. Il va sortir de cette sensation d'un corps pesant, déposé, pour un corps actif... qui va... pousser contre la gravité » (Ede3, L. 157). Ainsi, comme dans le premier moment significatif, je ressens

une vitalité, une forte envie de me lancer dans une nouvelle action. « Ça contracte mes muscles pour que je puisse bouger... me compacter, aller là, vite. Ça change mon tonus » (Ede3, L. 143). Il faut noter que la modulation tonique annoncée dans l'entretien est visible dans l'observation du mouvement par le changement de relation avec la force de la gravité. Si au moment où je suis assise, je fais une résistance à la gravité (OAM3, L. 3), dans l'instant de déplacement cette relation change pour l'abandon (OAM3, L. 5). Par contre, pendant le début de l'instant où je prends la parole (de 3'39 à 4'17"), je module le tonus de ma voix (OAM3, L. 6), ce qui est cohérent avec l'impression de changement de tonus mentionnée dans l'entretien (Ede3, L. 143).

Par ailleurs, ce phénomène que je viens de décrire porte en soi un mode attentionnel spécifique. Je me sens cent pour cent attentive à ma tâche et la peur de ne pas savoir quoi faire a disparu. Contrairement au deuxième moment significatif, je me sens attirée par la peur du vide chorégraphique, je désire plonger dans cet endroit inconnu. Quand je commence à parler, « Je dis ce que je vois, mais avec une autre couche... plus imaginaire » (Ede3, L. 113) et j'observe les mots qui s'organisent dans ma tête. (Ede3, L. 163). Je m'occupe juste d'articuler les mots (Ede3, L. 113), sans faire un effort de créer un sens avec ces mots (Ede3, L. 117). Ainsi, je suis aussi dans le mode « laisser-faire » de l'action parce que j'accueille les mots qui arrivent dans ma bouche. « Les mots, ils se placent tous seuls et la phrase sort de ma bouche » (Ede3, L. 115). À la fin, je vois que mon idée était avec mon amie aussi. « J'ai vu que l'idée qui était derrière ma tête... elle n'était pas juste derrière ma tête, mais elle était derrière la tête de mon amie aussi... (l'idée) qui l'a motivée à faire ça (écrire sur un papier la quantité des morts pour la COVID-19 à l'époque au Brésil) » (Ede3, L. 211). Ainsi, la réponse de Marise à mon discours met une fin à la présentation. « Un peu un moment magique qu'on ressent parfois dans l'improvisation que c'est comme si... comme si on avait répété ça, on avait organisé ça avant... mais non » (Ede3, L. 113).

Lors de l'analyse du mouvement de cet instant, je suis attirée par la façon dont j'utilise ma voix. Quand je parle proche de l'écran, le rythme de ma parole est irrégulier. Le tonus de ma voix module de « élevé » à « faible » (de 3'39" à 4'17") dans un phrasé dynamique décroissant (de 4'18" à 5'46") (OAM3, L. 6). Dans les unités d'action suivantes, je fais deux autres déplacements comme au début de ce moment significatif : je m'éloigne de la caméra (de 5'50" à 6'17") et je me rapproche de l'écran (de 6'43" à 7'05"). Dans ces deux déplacements, je porte les mêmes qualités de gestes : une relation de résistance avec la gravité, une relation ralentie au temps, le regard fovéal et je bouge plutôt avec un mouvement postural (OAM3, L. 7 et 9). Ce dernier observable est moins récurrent dans tous les autres moments et me semble

opposé à mes caractéristiques habituelles. Généralement, mes mouvements sont plutôt gestuels ou geste vers posture dans une grande kinesphère mobile. À mon avis, ce changement suggère une certaine réorganisation de mes gestes en interaction avec l'espace restreint et l'environnement affectif dans lequel j'étais immergée. Il s'agit de l'interaction sujet-milieu que se manifeste dans mes gestes de façon plus ou moins consciente.

4.3.3 L'inventivité comme construction de sens : la connexion et la synchronicité

Dans l'exercice de décryptage de sens fait pendant l'entretien d'explicitation du troisième moment significatif, je dis ce que je sais bien faire au moment où je prends spontanément la parole, à savoir un « lâcher-prise » dans le moment propice. (Ede3, 177-179). Donc, parler spontanément devant la caméra est pour moi savoir « lâcher-prise » sur l'idée que je ne suis pas capable de construire un texte de façon improvisée vu que mon entraînement pendant ma vie artistique était plutôt lié à la danse qu'au théâtre. Ainsi, « je suis quelqu'un qui est capable d'apprendre au fur et à mesure qu'il fait quelque chose. Que je suis capable d'apprendre de nouvelles choses et de désapprendre d'autres choses. [...] Qu'il y a toujours une partie de moi que je ne connais pas très bien... mais qui travaille avec moi très bien... toujours... » (Ede3, L. 183).

La façon dont je vois mon apprentissage-désapprentissage dans le troisième moment est liée plutôt à une cognition inventive (Kastrup, 2007). Une pratique de tâtonnement et d'expérimentation qui donne des résultats imprévisibles, de plus, un travail avec la mémoire dans une perspective incessante de composition et recomposition. Plus encore, « Je suis capable de jouer avec mon environnement, je suis capable d'être dans l'environnement [...] et aussi de laisser ma petite marque dans l'environnement. » (Ede3, L. 185).

L'idée de cognition inventive de Kastrup est liée au mot invention qui, à son tour, est lié à l'idée d'inventaire. L'invention, en tant que produit d'une cognition inventive, se manifeste dans un fond archéologique ou temporel en empêchant la distinction a priori entre sujet et objet (p. 28). « Je me mélange un peu avec eux » (Ede3, L. 189). « Ça me fait aller... ça me fait être autre... ça me bouge... ça me fait bouger.... Ça me fait sortir d'où je suis ... et ouvrir un peu plus... » (Ede3, L. 191). Encore une fois, il s'agit d'une alternance entre « faire » et « laisser-faire », en générant de la relation, de la dynamique, bref, du mouvement.

À son tour, la cognition inventive de Kastrup est basée sur l'idée d'énaction de Francisco Varela (Varela *et al.*, 1993) au cours de laquelle « l'organisme donne forme à son environnement en même temps qu'il est façonné par lui » (p. 236). Dans ce courant de cognition non représentationniste qui vise à créer une voie moyenne entre science et expérience, la cognition est l'action incarnée et le monde n'est pas prédonné, mais énaqué par l'histoire du couplage structurel qui nous lie à notre milieu (p. 271-272). Ainsi, selon Varela, la cognition consiste à faire émerger un monde par le biais d'une histoire viable de couplage structurel. Plus encore, l'intelligence se déplace des capacités à résoudre des problèmes vers la capacité d'entrer dans un monde partagé des significations.

C'est une idée qui n'appartient pas juste à moi...mais à tout le monde... ça a du sens... ça a vraiment du sens dans mon [...] dans mon éthique [...] dans ma façon d'être au monde... Je ne veux pas que ce soit mon idée la plus [...] je veux qu'elle (mon idée) soit composée [...] (que) l'idée soit composée par plusieurs idées ... des plusieurs éléments qui sont dans l'environnement et pas juste mon idée [...] (Ede3, L. 193). La conquête est collective. Et... ça... me donne envie de continuer, ça me donne envie de dépasser toute la précarité (artistique brésilienne) [...] c'est le sentiment d'appartenir ... de faire partie d'une construction. C'est plus important que ma seule connaissance, que moi avec tous mes outils... pour que je puisse partager ça avec les autres en mouvement, en construction, en action (Ede3, L. 199).

Pour faire suite à la construction de sens initiée, j'analyse les dernières unités d'action relatives à la composition finale de la présentation en ligne de *PlaylistA feito em casa* [fait maison] (de 7'04'' jusqu'à la fin). Dans ces instants d'inventivité, la fin émerge au fur et à mesure que Marise et moi interagissons. Il s'agit donc d'une construction du sens et de la fin faite à deux, en renforçant l'idée de Varela sur un monde partagé de significations. Le synchronisme de nos actions et la relation d'opposition ou de continuité entre nos dynamiques vont aussi dans cette direction.

De façon synchrone je dis un chiffre au même moment où Marise rentre dans son couloir. C'est possible de voir son ombre sur le mur en même temps que je reprends la parole (de 7'06'' à 7'14''), comme si nos actions ont été établies d'avance. Nous sommes juste les deux sur l'écran vu que Cibele avait fermé sa caméra au moment où je m'éloigne de ma caméra (de 6'43'' à 7'05''). Ainsi, quand Marise rentre dans son corridor et que, de mon côté, je reprends la parole (OAM3, L. 10), nous sommes dans une relation ralentie au temps. Marise marche lentement vers sa caméra et se met à genoux pour écrire sur un morceau de papier. Je parle lentement, en suivant la même dynamique que Marise avec une tonicité élevée dans ma voix. Dans l'instant suivant (de 7'15'' à 7'35''), Marise écrit dans une relation accélérée au temps avec un phrasé dynamique continu, et moi, je demeure dans une relation ralentie au temps, mais avec un

phrasé dynamique balancé de la voix (OAM3, L. 11). Ainsi, nous sommes dans des dynamiques contraires, même si nos activités sont en relation directe par rapport au sens de la scène. Quand Marise finit d'écrire, elle tourne le papier vers l'écran, et moi, je me cache de ma caméra. Puis, dans l'instant suivant, Marise maintient un phrasé dynamique continu (OAM3, L 12) en montrant le papier avec le nombre de personnes mortes à cause de la COVID-19 au Brésil jusqu'à la fin de la présentation. Je laisse ma caméra enregistrer l'espace vide de mon corridor jusqu'à la fin. Marise, à son tour, rapproche le papier de sa caméra de manière que la lecture devienne impossible.

Du point de vue social, la manière dont ma prise de parole a résonné dans l'action de ma collègue me semble cohérente avec l'idée de partage de significations mentionnée par Varela ; ce « monde partagé de significations » annoncé dans la fin de ce moment significatif indique aussi que Marise et moi appartenions à un même monde, du moins dans cet instant. C'est-à-dire que nous étions connectées vu que nous nous sommes identifiées au rôle d'apporter une idée claire sur un contexte commun, malgré notre éloignement physique. Il faut noter que ces moments de connexions étaient plus rares dans *PlaylistA*, mais qu'ils deviennent possibles dans *PlaylistA feito em casa* [fait maison] malgré la distance physique et l'écran comme seul média de la rencontre.

Finalement, je reconnais dans la pluralité de contextes de chaque danseuse un élément qui me semble autant universel que particulier au contexte brésilien, le plaisir d'être ensemble. « Je suis moi, je suis moi avec les autres. Je ne suis pas l'autre, mais **je suis moi avec les autres, je ne suis pas seule**.... [...] Ça a du sens vraiment pour moi [...] de ne pas être seule, de ne pas me sentir seule au monde » (Ede3, L. 197). L'IDDP de *Playlist/A* ne dépend pas de moyens techniques de pointe ni d'espaces de présentation très élaborés. Par contre, elle dépend des **affinités** et de l'**envie d'« être ensemble »**. « Être ensemble » pour inventer, pour se soumettre au risque, pour vivre la peur et le désir du vide chorégraphique, bref, se laisser aller au vertige... mais avec un détail, nous le faisons ensemble.

4.4 Le croisement entre les trois moments significatifs : l'analyse des multiples dynamiques

Afin de croiser les nombreuses données empiriques issues de plusieurs domaines différents et permettant des aller-retour dans de multiples sens, j'ai élaboré le tableau ci-dessous qui privilégie la visualisation et la comparaison entre les moments significatifs. Il établit trois sortes de dynamiques différentes entre les trois moments. Les dynamiques relatives au contexte incluent les conditions de base pour la réalisation du travail, c'est-à-dire les **faits** contextuels de chaque moment, à savoir : la **familiarité**

avec le type de scène, les thèmes de chaque présentation, la bande sonore, les partenaires avec qui j'ai travaillé ainsi que le lien institutionnel entre l'œuvre et le milieu culturel (lignes 1 à 7 du tableau ci-dessous). Les dynamiques relatives au geste concernent les transformations des dynamiques corporelles identifiées à l'aide de l'OAM, le perçu après coup, comme les terrains fonctionnels et les observables récurrents (lignes 8 et 9). Les dynamiques de mobilisation de sens et de la réflexivité sont liées à ma perception quant aux organes de sens plus mobilisés et l'émergence de ma réflexivité (lignes 10 et 11), mes impressions, c'est-à-dire, le vécu. Ainsi conçu, le tableau ci-dessous favorise la synthèse de l'information sans diminuer la complexité de leurs interactions vers une compréhension des dynamiques des habitudes improvisationnelles de *Playlist/A* dans les trois moments significatifs. Plus encore, le tableau nous permet de dégager le niveau de familiarité concernant chaque élément faisant partie de l'improvisation. La familiarité, à son tour, nous permet d'inférer le niveau d'incorporation des schémas, et donc la présence plus ou moins marquée des habitudes. Il s'agit donc d'un chemin de raisonnement fondamentale pour arriver dans une conceptualisation des habitudes improvisationnelles dans *Playlist/A*.

Tableau 4.1 : Visualisation et comparaison entre les moments significatifs

Ligne	Thème	Premier moment significatif (MS1)	Deuxième moment significatif (MS2)	Troisième moment significatif (MS3)
Dynamiques relatives au contexte				
1	La scène	J'étais familiarisée avec l'espace. La majorité des présentations précédentes de <i>Playlist</i> étaient sur la scène traditionnelle.	C'était la 3 ^e fois que la nouvelle formation (<i>PlaylistA</i>) se présentait sur une scène traditionnelle, cependant la scène était trop petite pour la quantité d'interprètes. Les présentations précédentes étaient dans des espaces variés (rue ou salles non conventionnelles).	C'était la deuxième vidéo faite à partir de nos expérimentations en ligne et la première qui était affichée en entier, non éditée. J'étais coincé dans le corridor, chez moi.
2	Les partenaires	Mon partenaire de longue date (depuis 1999).	C'était une des premières fois que je dansais avec cette partenaire (depuis 2018).	C'était une des premières fois qu'on faisait le <i>PlaylistA</i> en ligne avec la nouvelle formation de 2018.

3	Le thème	J'étais familiarisée avec le thème choisi par le public et les musiques relatives au thème.	C'était la première fois qu'on se présentait avec cette DJ et ce nouveau thème.	Il s'agit du début d'un changement de processus de création pas très clair pour nous encore.
4	La bande sonore	C'était une chanson brésilienne qui me touchait.	C'était une chanson de rock'n'roll américaine qui ne me plaît pas.	Il n'y avait pas de musique.
5	Ma présence ou mon absence avant le moment significatif	J'étais déjà en scène.	Je rentre dans la scène pour commencer la dernière musique.	J'étais déjà « en scène ».
6	Position du moment significatif en relation au reste de la présentation	Il s'agit du dernier moment du spectacle.	Il s'agit du dernier moment du spectacle.	Le moment significatif amène à l'aboutissement de la vidéo.
7	Le lien institutionnel	Nous revenions d'une série de présentations de <i>Playlist</i> au cours de l'année 2015, dans un festival reconnu dans tout le Brésil.	Il s'agissait d'un appel indépendant et isolé d'un petit théâtre public sans cachet à BH en 2019.	Il n'y avait pas d'appel pour la réalisation de la vidéo. Nous avons envoyé la vidéo à un événements culturel à l'UFMG en 2020.

Dynamiques relatives au geste (à l'aide de l'OAM)				
8	Terrains fonctionnels des participants	Opposition entre le terrain fonctionnel d'Arão (« terre ») et le mien (« ciel »).	Opposition entre le terrain fonctionnel de Márcia (« terre ») et le mien (« ciel »).	Impossible d'évaluer.
9	Observables récurrents de l'OAM	Arão : moyenne kinesphère et regard interne. Ester : grande kinesphère mobile, regard plutôt spatial et relation accélérée au temps.	Márcia : mouvement postural ou posture-geste et Regard relationnel. Ester : Regard relationnel, alternance des kinesphères (P, M et G) et mobiles.	Impossible d'évaluer.
Dynamique de mobilisation de sens et de la réflexivité				
10	Dynamique de mobilisation des sens	Sens du toucher lié à l'ouverture de l'ouïe.	Fermeture de l'ouïe au profit de l'ouverture de la vision.	Vision médiée par l'écran qui s'ouvre vers l'imaginaire.
11	Dynamique de la réflexivité	Un peu de charge mentale au début de la scène.	Beaucoup de charge mentale au début qui baisse au long de la scène.	Assez de charge mentale jusqu'au vertige.

MS1 vertige : engagement de mes agencements gravitaires avec le sens des paroles de la chanson (la chute imaginaire du bras)

Faire et laisser faire de l'action

*Envie de vie
Envie de vivre
Envie d'être vivante*

↑
↓
Table imaginaire

Je bouge de façon à accompagner l'environnement affectivo-narratif de la chanson en m'abandonnant plus au moins à la gravité, cette relation gravitaire étant vécue ou imaginée, dans le duo main à la main.

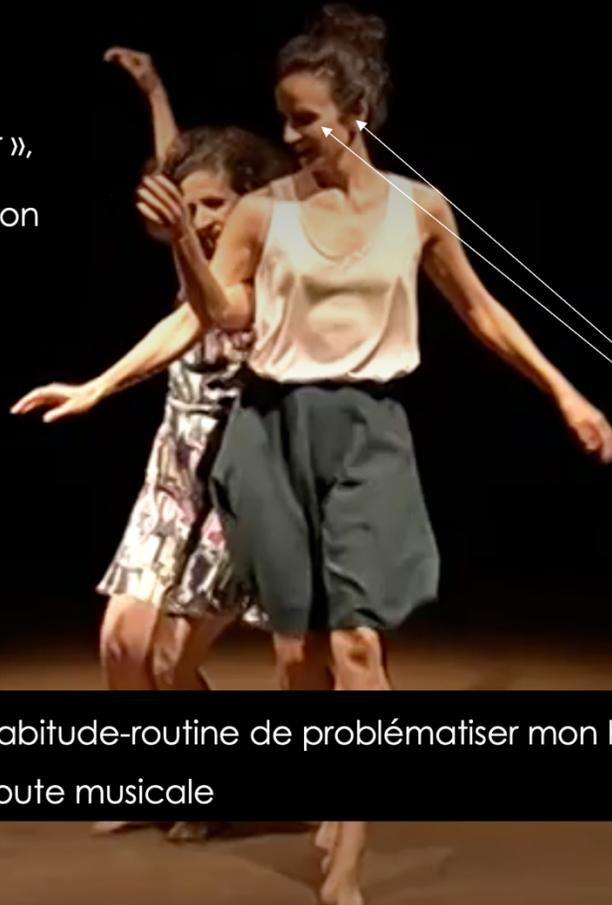
- Récurrence : Danser les mains unies avec Arão
- Vitalité – état éveillé (OAM)
- DI : croissance du sens de soi (« gestes tjrs appropriés »)
- DMS : Sens du toucher lié à l'ouverture de l'ouïe
- DR : Un peu de charge mentale au début de la scène

→ Habitude-aptitude de danser avec les mains unies.

Figure 4.1

MS2

Vertige : L'action mentale de « ralentir », « diminuer » mes réactions et ouvrir mon regard



- Récurrence : Trop réagir à l'écoute musicale
- Tremblement (la peur du vide chorégraphique - déconnexion spatiale et de la proprioception habituelle)
- DI : perte de sens de soi /lente récupération
- DMS : Fermeture de l'ouïe au profit de l'ouverture de la vision
- DR : Beaucoup de charge mentale au début qui baisse au long de la scène

→ Habitude-routine de problématiser mon habitude-aptitude de suivre l'écoute musicale

Figure 4.2

MS3 Vertige : accueillir l'impulsion pour créer une narration spontanée



← →
Monde partagé des significations (Varela)

- Récurrence : être entravée dans mes mvts par un espace exigu
- Vitalité – le désir du vide chorégraphique
- DI : croissance du sens de soi
- DMS : Vision médiée par l'écran qui s'ouvre vers l'imaginaire
- DR : Assez de charge mentale jusqu'au vertige

→ Disposition à m'abstenir de réagir aux stimulus

Figure 4.3

CHAPITRE 5

DISCUSSION

Malgré le résultat de ma recherche par rapport à une future conceptualisation et catégorisation des habitudes improvisationnelles, il me semble important de nourrir certaines réflexions au-delà du champ circonscrit de mes résultats empiriques. Cette posture implique un travail de décomposition et de recomposition vers une construction de sens (Paillé, 2012) dans une lenteur qui cherche de la profondeur aux choses plutôt que des réponses rapides préorganisées. Penser en complexité demande du temps et de la patience. Ainsi, afin de bâtir une compréhension approfondie des habitudes improvisationnelles dans une construction de sens pertinente avec le contexte de la pratique et, en même temps, accessible au contexte de la recherche, j'évite une interprétation simpliste. J'essaie d'apprendre à coexister avec les conflits identitaires présents dans chaque moment significatif (MS) et pas simplement ne chercher qu'une réponse simplificatrice. Cela permet l'émergence des contradictions particulières des habitudes improvisationnelles à *Playlist/A*, sans une réduction égocéphalocentrique ni une généralisation ou une décontextualisation qui banalise le travail artistique, parce que nous pouvons être plusieurs, tout en étant uniques. À mon avis, le plus intéressant de la recherche (et aussi de la création en danse), est plutôt le processus d'approfondissement de la réflexion que la réponse en soi.

De cette façon, dans ce chapitre, je passe à une phase de reconstruction méticuleuse de sens après la déconstruction faite dans l'analyse des résultats au chapitre IV. Je priorise l'observation de la dynamique entre le contexte immédiat de *Playlist/A*, la mobilisation de mes sens, tout comme le rôle de la composition pendant les trois moments significatifs (MSs). Cela fait ressortir certains types d'activités et certaines tendances. Ensuite, je développe la relation entre habitude, vertige, identité et invention dans les trois moments significatifs (MSs) pour tendre vers une conceptualisation des habitudes improvisationnelles dans *Playlist/A*. Finalement, je propose une dernière couche de réflexion afin de m'approcher des particularités de l'hybridation culturelle dans *Playlist/A*.

5.1 Les fils qui tissent le sensible et le social : les articulations fines entre le poids du social et les initiatives du sujet

Dans la méthodologie de cette thèse, nous avons vu que les outils méthodologiques utilisés partent toujours du pôle individu et se développent en première personne. Sachant que l'individuel ne se manifeste jamais de manière isolée, il me semble fondamental dans ce chapitre de tisser les liens entre les données empiriques issues de mes impressions, donc de ma sensibilité, et certains éléments du contexte socioculturel brésilien qui sont intimement impliqués dans mon action.

Dans la problématique de cette thèse, je mentionne que la création de *Playlist* en 2012 était déjà la réponse du Collectif Movasse aux défis relatifs au contexte sociopolitique brésilien. Dans les années suivantes, de 2018 à 2021, c'est-à-dire avec *PlaylistA*, ces défis deviennent de plus en plus importants. Les instabilités économiques et la constante menace qui pèse sur la démocratie du pays constituent la toile de fond de l'émergence du travail. Les relations établies avec les éléments des lignes 1 à 4 du tableau 4.1 (la scène, le partenaire, le thème et la bande sonore) indiquent qu'au fil des MSs, ces éléments me deviennent **moins familiers**. Cela me permet de constater que *PlaylistA* a connu un fort affaiblissement du lien institutionnel entre son œuvre et son milieu culturel de 2012 à 2021 (ligne 7 du tableau 4.1).

En tant qu'artiste et chercheuse brésilienne, je ne vise pas à développer une théorie sociologique générique sur l'IDDP ni une réflexion sociologique approfondie sur le Brésil par la danse. Je vise plutôt à comprendre les particularités de *Playlist/A* en trouvant des résonances entre mes impressions, mes gestes et le contexte socioculturel et politique que le travail a affleuré. Toujours en dialogue avec d'autres théoriciens, l'idée est de concevoir les liens entre les dimensions sociales et sensibles, comme le propose François Laplantine (2005)¹²⁵, ou encore, en utilisant le vocabulaire de Jacques Rancière (2011), de faire émerger le « tissu d'expérience sensible » dans mon expérience de *Playlist/A*. Ces deux théoriciens, tout comme le sociologue Jean-Claude Kaufmann (2001), en relevant le défi de développer une sociologie de l'individu, m'inspirent pour découvrir les fils de mon processus, tout comme leur assemblage, dans mon expérience avec la danse.

Je reprends la métaphore de Norbert Elias, couramment empruntée par les sociologues du XIX^e siècle, qui voyaient la forêt mieux qu'ils ne distinguaient les arbres. Cependant, au XX^e siècle, les arbres

¹²⁵ Ce sociologue ethnographe français étudie le Brésil et en 2005, il a publié *Le social et le sensible – introduction à une anthropologie modale*.

nous cachent la forêt en fonction de la multiplication des données qui nous empêchent de saisir le sens du mouvement¹²⁶ (Kaufmann, 2001, p. 56). Dans la tentative de voir au-delà de mes données empiriques centrées exclusivement sur mes impressions, je souhaite voir quelques traces de cette « forêt » dont nous faisons partie. Dans le champ spécifique de cette recherche, il s'agit de trouver les articulations fines « croisant poids du social et initiatives du sujet » qui permettent de voir « comment l'individu est concrètement produit par son histoire, tout en la produisant » (Kaufmann, 2004, p. 45). Plus encore, j'essaie de créer des petites fissures dans l'idéologie égocéphalocentrique dans laquelle nous sommes tous plongés, en mettant en évidence la dynamique de continuité et de rupture propre à mon interaction avec mon milieu, toujours en situation et en mutation (p. 124).

5.1.1 Corps socialisé et objet socialisé dans l'interaction sujet milieu : le niveau de familiarité avec mes repères pour l'improvisation

Comme nous l'avons vu dans la section 2.3.4, les objets ont un rôle central en tant que repères pour l'action, parce que c'est dans le **corps socialisé** que les objets (et l'espace, dans le cas de l'IDDP) sont incorporés (Kaufmann, 2001, p. 174). Le même phénomène se passe avec les objets, une mémoire implicite est enregistrée dans **l'objet socialisé** et non dans sa matérialité. Donc, corps socialisé et objet socialisé ne font qu'un. C'est-à-dire que pendant l'improvisation, moi, en tant que « corps socialisé », j'interagis de façon plus au moins consciente avec des « objets socialisés », soit les chansons, mes partenaires, la scène, les images sur l'écran de mon ordinateur et l'espace concret. J'ai interagi de manière particulière avec chaque « objet socialisé » parce qu'ils m' affectaient différemment. La réflexivité qui émerge est le produit de cette interaction qui ouvre des espaces arbitrages. Cet arbitrage, à son tour, ne se passe ni dans une constante lucidité ni dans un total conditionnement. Donc, je ne décide qu'en constante interaction avec mon milieu. Je ne fais qu'un avec les éléments avec lesquels j'interagis¹²⁷.

De surcroît, le niveau de familiarité avec chaque élément était distinct. Selon Kaufmann, les habitudes transitent « par la mémoire implicite sédimentée dans les espaces de familiarité » (Kaufmann, 2001, p. 183). Concernant la bande sonore, j'avais une relation de familiarité avec les deux chansons du

¹²⁶ Kaufmann fait référence aux dynamiques du processus historique, plus spécifiquement, une sorte d'évolutionnisme anthropologique, qui malgré le terme polémique, vise à analyser la relation ordre et changement dans le processus historique (Kaufmann, 2001, p. 56-57).

¹²⁷ Comme bien noté par Kaufmann et Latour, il est plus difficile de percevoir « comment l'objet fait le sujet » (Latour, cité par Kaufmann, 2001, p. 176). Cette difficulté est liée à l'illusion égocéphalocentrique dont nous sommes tous issus, l'idée d'un moi abstrait, autonome et souverain dans ses décisions.

MS1 et du MS2, mais la chanson de Maysa me plaisait et j'avais de bons souvenirs par rapport à elle; par contre j'avais le sentiment contraire par rapport à la chanson de Janis Joplin (ligne 4 du tableau 4.1). Vis-à-vis de mes partenaires, la familiarité avec le corps et le tonus d'Arão s'oppose à la méconnaissance de ceux de Márcia (ligne 2 du tableau 4.1).

Relativement à la scène, la situation est un peu plus complexe : interagir avec l'espace bidimensionnel des images sur l'écran de mon ordinateur était une procédure relativement nouvelle pour moi, alors que me présenter *live* avec d'autres danseur·euse·s, comme dans le MS1 et MS2 (lignes 1 et 2 du tableau 4.1), m'était plus familier. On pourrait ajouter que l'incorporation de l'espace concret du théâtre (MS1 et MS2) m'offre plus de possibilités dans l'ampleur du geste et des déplacements que le corridor de mon domicile (MS3). L'espace restreint du corridor m'oblige à diminuer l'ampleur de toutes mes actions. Mon parcours dans la danse m'a permis de me familiariser avec l'incorporation de plusieurs types d'espaces concrets¹²⁸. Cependant, l'analyse de mouvement révèle que j'investis habituellement une grande kinesphère mobile. En conséquence, l'espace du corridor constituait aussi un obstacle à mes mouvements usuels.

Donc, le niveau de familiarité par rapport à la scène diminue au fil des MSs. Dans le dernier, il n'y a pas de chanson ni de corps présents pour l'interaction. Au contraire, il y a une accumulation d'empêchements : je suis entravée dans le couloir ainsi que métaphoriquement, je suis « prise » dans les écrans (ligne 1 du tableau 4.1)¹²⁹. Ainsi, dans le MS3, je ne suis familiarisée avec aucun des objets socialisés présents. Donc, je suis poussée à risquer de nouvelles actions, en défiant ma sensibilité, mon rapport avec le geste et avec le mouvement dansé afin de promouvoir la continuité de *Playlist/A*. En même temps, *Playlist/A* est poussé aussi dans ses frontières en se transformant en tant qu'œuvre de danse.

Par ailleurs, je ne fais qu'une avec les éléments avec lesquels j'interagis, c'est-à-dire que je façonne ces objets autant qu'ils me façonnent, que ce soit des chansons, les partenaires, les images sur l'écran ou

¹²⁸ Dans le Collectif Movasse, j'ai eu l'opportunité de vivre quelques processus de création basés sur la reformulation du geste par rapport à l'espace (il s'agit du processus de création de « *Imagens Deslocadas* » [Images déplacées], « *Mov post* » et « *Se7 Aberto* » [Plateau ouvert]. Le travail comprend le transport d'autres espaces à la scène traditionnelle, ou l'occupation avec le corps et le mouvement des espaces moins usuels pour la danse. Dans ces expériences dansées antérieures, j'ai compris que les limites offertes par l'espace sont autant un défi qu'une inspiration pour le geste; la contrainte peut, en principe, devenir une ressource pour la création.

¹²⁹ Il est important de noter que la situation d'être confinés chez soi et médiée par des écrans est devenue une réalité quotidienne, largement répandue à travers le monde durant la pandémie de COVID-19.

l'espace. Cependant, à la régression de la familiarité avec ces éléments correspond une exposition progressive au **vide chorégraphique** auquel je suis soumise, parfois de façon volontaire, parfois non. Mon patrimoine d'habitudes est modifié à chaque rencontre avec les « objets socialisés ». Ils me poussent à une reformulation, et par conséquent, à un travail identitaire. Ils m'offrent une puissance créative dans l'improvisation, grâce aux limites qu'ils m'imposent. C'est-à-dire que dans les trois MSs, je suis capable de **transformer les contraintes en ressources** pour la création en permettant l'émergence des instants d'inventivité, ou selon Kastrup, l'émergence d'inventions.

5.1.2 De la mobilisation des sens à la composition de l'œuvre : saisir les tendances

À partir de cette première réflexion sur l'interaction entre objet/corps socialisé et les espaces de familiarité, je propose d'observer ce qui prépare l'émergence du geste : la **mobilisation de mes sens** pendant les trois MSs dans l'IDDP de *Playlist/A*.

Dans l'action en scène, il s'avère que tous les sens sont mobilisés et qu'il n'y a pas vraiment de séparation entre eux, vu qu'ils composent l'ensemble de la perception. Plus encore, les sens sont constamment et différemment mobilisés, toujours en interaction avec la situation et non de façon isolée par le sujet. Comme on l'a vu dans le chapitre II de cette thèse, l'initiative du sujet ne se passe ni dans une constante lucidité ni dans un total conditionnement. Cependant, au fil des trois MSs, certains sens sont plus dominants que d'autres et leur mobilisation entraîne des **activités** de nature différentes, en révélant des **tendances**. Ainsi, afin de voir quelles activités ont été privilégiées et quelles tendances se sont manifestées en fonction de l'exposition progressive au vide chorégraphique et d'une régression de la familiarité par rapport aux éléments avec lesquels j'interagis, il me semble fondamental d'analyser la dynamique de mobilisation des sens de chaque MS (ligne 10 du tableau 4.1).

Au début du MS1, le sens du toucher est le plus mobilisé quand je danse avec mes mains jointes à celles de mon partenaire, parce que je me guide plutôt par la proprioception du geste avec Arão. Cependant, je mobilise plus consciemment le sens de l'ouïe lors de l'événement du vertige, quand je laisse mon bras tomber en écoutant la chanteuse qui dit que son monde s'est écroulé. Dans les instants d'inventivité, à la suite du vertige (la table imaginaire et le développé de jambe), la mobilisation des sens varie tout le temps entre sens du toucher, la proprioception et le sens de l'ouïe.

Le début du MS2 coïncide avec le vertige. C'est le sens de l'ouïe qui est mobilisé quand j'entends la chanson de Janis Joplin. Cependant, juste après le vertige, je décide, de façon plus au moins consciente, d'inhiber le sens de l'ouïe pour diminuer mes gestes et mes réactions à l'écoute musicale au profit d'un approfondissement de la vision, afin d'observer et de me relier à Márcia. L'invention dans ce cas est reliée à la variation d'ampleur de ma kinesphère comme résultat de l'inhibition de l'écoute musicale, c'est-à-dire de ne pas me laisser influencer par l'exubérance des stimuli de la chanson.

Le début du MS3 est basé primordialement sur le sens de la vision médiée par l'écran de l'ordinateur. Quand je commence à laisser le poids de mon dos sur la porte de l'armoire, je mobilise le sens de l'ouïe, du toucher et de la proprioception, mais sans démobiliser le sens de la vision. Je partage mon attention entre ces trois sens, mais la vision demeure au premier plan. Le vertige en tant qu'impulsion de créer une narration spontanée apparaît justement quand je suis capable de construire du sens entre l'image de l'écran avec les doigts et les dents des danseuses (je privilégie le sens de la vision) et le contexte symbolique de la pandémie sous-jacente à toute l'œuvre ce jour-là. Quand je joue avec mes mots, ma voix et les intervalles de ma narration, je glisse vers le sens de l'ouïe, en m'ouvrant vers mon imaginaire et le système symbolique des mots.

5.1.2.1 Les activités privilégiées et les tendances remarquées

La manière dont les sens sont mobilisés indique que les trois moments sont marqués par des **activités simultanées d'« écoute » et de « lecture »**, selon l'approche de Daniel Lepkoff, abordée dans le chapitre II de cette thèse. D'après l'improvisateur, l'écoute est un état plus ouvert où il n'y a pas d'interprétation, mais plutôt une attention guidée par une activité sensorielle. La lecture consiste en une « compréhension » du contexte liée à la composition. Même si ces activités sont en soi simultanées (Bardet, 2014, p. 35), je remarque que les activités de lecture deviennent progressivement dominantes au fil des MSs, donc, l'emploi de l'« interprétation » visant la composition de l'œuvre est plus fréquent, ainsi que pas tout à fait conscient.

Dans l'entretien d'explicitation du MS2, j'évoque ma résistance à promouvoir une catharsis théâtrale en écoutant la chanson de Joplin. Cette résistance est due à une activité de « lecture », donc liée à la composition, et qui apparaît de façon pré-réfléchie. Par contre, dans l'entretien d'explicitation du MS3, mes évocations signalent une attention consciente à la composition de l'œuvre : je me fie à l'écran de l'ordinateur tout le temps et j'identifie mon contrepoint à la composition des autres danseuses (Ede3, L.

101). À cela s'ajoute le fait que les trois MSs se passent à la fin de la présentation (ligne 6 du tableau 4.1), autrement dit, le dernier instant à construire à la fois un **sens** et une **fin** pour l'œuvre, exercice propre des activités de lecture¹³⁰.

Ajoutons à cela que dans le MS3, quand les activités de lecture deviennent de plus en plus privilégiées et conscientes, elles se montrent aussi plus « **interprétatives** » du **contexte symbolique** de la présentation. La narration en tant qu'instant d'inventivité ne se donne pas par le mouvement dansé comme dans les autres MSs, mais par une création verbale en lien avec le contexte symbolique de la pandémie et les images sur mon écran. Il s'agit d'une action qui flirte davantage avec la Performance qu'avec les traditions de la danse. Ainsi, le mouvement dansé n'est pas une condition pour l'invention dans *PlaylistA*. **L'invention dans les trois MSs de *Playlist/A* est liée à la bascule d'un sens à l'autre plutôt qu'à la permanence dans un seul sens.** On peut aussi dire que l'invention est progressivement basée sur les activités de lecture, plus spécifiquement sur les activités liées à la composition, au fil des MSs.

5.1.2.2 Le rôle du mouvement dansé et l'ouverture à d'autres perceptions

Il faut noter que le mouvement dansé occupe un rôle important dans l'interaction « objet/sujet socialisé » de l'IDDP de *Playlist/A*. Sa présence ou son absence soulevée par l'analyse du mouvement ne parle pas juste du sujet qui mobilise ses sens, mais aussi du contexte qui collabore horizontalement pour son émergence. Le mouvement dansé avec ses enchaînements et dynamiques est un élément présent dans la tradition de la danse. Dans les formats plus traditionnels de la danse, le mouvement dansé est indispensable pour que l'œuvre soit considérée, autant pour le public que pour les artistes, une œuvre de danse. Du ballet classique au hip-hop, le mouvement dansé spécifique de chaque technique est toujours présent vu qu'il est la condition d'encadrement de certains spectacles dans certains styles. Cependant, dans le contexte de la danse contemporaine et d'autres manifestations scéniques performatives, le mouvement dansé n'est pas une condition préalable dans l'œuvre, il n'est même pas défini d'avance. Dans un spectacle ou travail de danse contemporaine, nous ne savons pas quelle sorte de mouvement nous allons rencontrer. Le caractère frontalier et ouvert de ces manifestations artistiques nous permet

¹³⁰ Il faut noter que la fin de *Playlist* et de *PlaylistA* doit obéir au choix du public par rapport à la composition des danseur·euse·s. Cependant, pour *PlaylistA feito em casa* [fait maison], la consigne était plutôt d'atteindre le moment précis dans la vidéo. De toute façon, le but de construire un sens est de la responsabilité du collectif et il reste toujours sous-jacent. Il s'agit donc, d'une activité de lecture à plusieurs, liée à la composition de l'œuvre, plus ou moins consciente.

d'envisager une œuvre de danse contemporaine comme pouvant compter ou non sur la présence du mouvement dansé.

La présence ou l'absence du mouvement dansé consiste dans une quête d'identité par la danse, analogue à celle des individus. Dupuy, dans son texte *La danse contemporaine contre elle-même*, dit d'une « quête identitaire revendiquée [par la danse], et cependant chahutée et déstabilisée par un fort désir de l'autre » (Dupuy et Gioffredi, 2009, p. 127). Il pense que ce désir est bien fondé, mais nous devons nous interroger sur « les modes d'échanges instaurés aux seins de ces rapports, et sur les conséquences produites et les suites à donner ». Selon Dupuy, il faut être attentif pour ne pas manquer de confiance dans la vertu intrinsèque de la danse (p. 127). À mon avis, le mouvement dansé fait partie de cette vertu. De mon côté, le mouvement dansé était présent la majorité du temps, étant donné ma formation en ballet classique depuis mes quatre ans, mais il a pris d'autres contours tout au long de ma carrière professionnelle. Cela laisse supposer que le mouvement dansé avec ses enchaînements et dynamiques participe de la constitution de ma grille de perception de l'environnement, de l'espace, de l'action, du mouvement et du rapport avec mon corps, bref de ma vision de monde.

Le **sens du toucher** est souvent un des plus engagés dans le mouvement. Dans le MS1, il est la base pour l'émergence du mouvement dansé : le duo avec les mains jointes a été **cultivé** à partir de la rencontre corporelle de longue date entre Arão et moi, c'est-à-dire la priorisation des activités d'écoute liées au sens du toucher. Par contre, celui-ci est moins mobilisé dans le MS2 : le mouvement dansé est présent, mais il semble se baser plutôt sur mon patrimoine particulier de mouvements que sur le sens du toucher. Dit autrement, en priorisant une activité de lecture lors de mon action sur scène, la diminution de ma kinesphère me semble un choix cohérent par rapport aux particularités du contexte ce jour-là. Cependant, dans le MS3, il ne fait pas de sens d'évaluer ni la mobilisation du sens du toucher ni le mouvement dansé. C'est l'intensité de l'émergence de la narration qui prend toute la place. Ces constats entraînent de multiples discussions dont la quête d'explication m'oblige à élargir mon regard par rapport à la danse en tant que culture dans le monde et en moi.

Cultiver la rencontre corporelle marquée par la coexistence entre deux corps dansants par la mobilisation du sens du toucher présuppose le développement et l'approfondissement d'une sorte de sensibilité. L'incorporation du geste et du tonus de l'autre exige du temps, un vrai travail de recherche pour les danseurs dont l'ouverture à l'autre et un investissement significatif d'énergie corporelle sont

requis. Je constate que ce type d'investissement a progressivement disparu dans *PlaylistA* étant donné la précarité de la politique culturelle et ses petits budgets, c'est-à-dire le dépérissement du lien institutionnel. Mais cela n'empêche pas l'occurrence du mouvement dansé dans d'autres occasions. Dans le MS2, le dialogue avec Márcia passe prioritairement par le regard, et le mouvement dansé compte sur mon patrimoine de mouvements pour son émergence¹³¹. Cependant, dans le MS3, j'essaie d'apporter le mouvement dansé en laissant le poids de mon dos sur la porte de l'armoire, mais il ne gagne pas de consistance dans la scène et je l'abandonne. Il faut noter qu'autant les conditions immédiates (être coincée dans le corridor et être « prise » devant l'écran de mon ordinateur) que les conditions du contexte, plus éloignées de *Playlist/A feito em casa* [fait maison] (la distanciation sociale imposée par la pandémie), sont devenues un **terrain peu fertile** pour l'émergence du mouvement dansé.

Toutefois, je mentionne dans l'entretien d'explicitation que les images et les mots me traversent et que la narration émerge comme par « magie », plus précisément comme une impulsion, donc un mouvement, pour la narration (Ede 3, L. 35, 61, 119, 211). Ainsi, même si l'instant d'inventivité du MS3 est basé plutôt sur le sens de l'ouïe en alliant imaginaire et système symbolique sous-jacent, le moment de bascule, c'est-à-dire le vertige, est ressenti comme une envie d'action : « une petite force qui m'a fait bouger » (Ede 3, L. 61). Autrement dit, la création verbale était encore imprégnée de mouvement. L'impulsion pour la narration ressentie comme un mouvement se faufile dans mes grilles de perception et se manifeste dans une action plus performative en tant que résultat de mes multiples arbitrages. Mon attention glisse vers le contexte symbolique et les images de l'écran comme une manière possible de me mettre en « mouvement » avec mes partenaires, même si ce mouvement n'était pas un mouvement dansé. C'est différent d'une narration qui naît d'une envie d'exprimer une certaine idée, action tout à fait possible et qui n'est pas critiquable en soi. Mais ce jour-là, je cherchais la composition avec les images sur mon écran, autrement dit, « être-avec en mouvement » (Roquet, 2019, p. 288) avec mes collègues, afin de construire un sens partagé pendant la rencontre sur Zoom. Ces observations m'amènent à remarquer d'une part que pendant les 10 ans de *Playlist/A*, le dépérissement du lien institutionnel au Brésil et les particularités de la pandémie ont concouru à rendre plus difficile la continuité d'une tradition dans la

¹³¹ Comme nous l'avons vu dans l'introduction de cette thèse, *PlaylistA* est composé par des artistes expérimentés âgés de plus de 40 ans. Il est évident que l'énergie corporelle à cet âge est différente de celle d'un corps jeune. Plus encore, l'intégration de longues routines corporelles à une vie professionnelle et personnelle extrêmement chargée, comme il est d'habitude pour les femmes-mères-danseuses-sudaméricaines, exige des choix. Même si *Playlist/A* est marqué par la quête collective de nouveaux stimulus et de nouvelles actions pour que l'œuvre puisse continuer à exister, les restrictions économiques restreignent aussi les possibilités de choix.

danse, plus spécifiquement la culture du mouvement dansé basée sur le sens du toucher. D'autre part, ces contraintes nous incitent à glisser vers d'autres stimuli pour la création, afin de trouver, ou encore mieux d'inventer, une continuité en dehors des frontières de la danse.

5.2 La reprise théorique des habitudes improvisationnelles : la relation entre habitude, vertige, inventivité et identité

Comme on l'a vu dans la problématique de cette thèse, l'analyse des fils qui tissent le social et le sensible m'obligent à faire des allers-retours dans certains sujets, parfois partant du pôle social, parfois du pôle individu, en sédimentant petit à petit des observations quelquefois contradictoires. Dans cette sous-section, je retourne à l'analyse des habitudes improvisationnelles dans *Playlist/A*, sujet abordé dans mes données empiriques au chapitre IV. Cependant, mon but ici est de **saisir les tendances observées dans la dynamique entre habitude, vertige, inventivité et identité** au fil des trois MSs.

Le contexte immédiat de *Playlist/A* exerce beaucoup d'influence sur l'œuvre. Depuis la création de *Playlist* (2012), le Collectif Movasse a toujours invité de nouveaux artistes à intégrer des présentations ponctuelles afin de perturber les logiques établies par le collectif. Animé-e-s par le désir du vide chorégraphique, les invité-e-s à *PlaylistA* (2018) tout comme Andréa Anhaia et moi (membres du collectif depuis sa création) passons du temps à travailler de façon horizontale sur les repères de toutes les présentations afin de reformuler le travail¹³². Ainsi, depuis le début, la continuité du travail collectif de création des danseur-euse-s expérimenté-e-s a fait face à des obstacles désirés et non désirés issus du large contexte socioculturel et du contexte immédiat de *Playlist/A*.

Cette pluralité de contextes nous obligeait à travailler nos habitudes individuelles et collectives, à problématiser certaines questions ainsi qu'à chercher des solutions pour que le travail puisse s'adapter au contexte. Cependant, étant donné que les habitudes ont des origines dans les mémoires sociales, mais qu'elles sont incorporées individuellement, l'ouverture des habitudes à la réflexivité ouvre aussi des espaces de choix au sujet. Selon Kaufmann (2001), plus la pluralité du contexte est grande, plus le sujet doit travailler dans son unification (p. 168). Toutefois, c'est en fabriquant son unité que l'individu, paradoxalement, produit lui-même la pluralité intériorisée, parce qu'unité et pluralité sont les deux faces d'un unique processus contradictoire (p. 169). Ainsi, mon rapport à l'IDDP dans *Playlist/A* est tiraillé entre

¹³² Le collectif de femmes de *PlaylistA* était conscient que l'œuvre devait passer par un lent processus de reformulation, tant et si bien que le nom de l'œuvre a changé discrètement de *Playlist* à *PlaylistA*.

les mémoires sociales (liées ou non à la danse) incorporées tout au long de ma vie et mon initiative à propos du contexte immédiat de l'improvisation.

Le tableau ci-dessous suit la même logique que le tableau 4.1 du chapitre IV. Il privilégie la visualisation et la comparaison concernant la dynamique entre habitude, vertige, inventivité et identité dans les trois MSs. À partir de ma perception en tant qu'observatrice participante, l'idée des lignes 1 à 5 du tableau 5.1 est de construire des étapes pour la conceptualisation des habitudes improvisationnelles dans les trois MSs de *Playlist/A*.

Tableau 5.1 : Dynamique entre habitude/vertige/inventivité/identité

Ligne	Thème	Premier moment significatif (MS1)	Deuxième moment significatif (MS2)	Troisième moment significatif (MS3)
	Dynamique entre habitude/vertige/inventivité/identité			
1.	Récurrences	Danser les mains unies avec Arão.	Trop réagir à l'écoute musicale de la chanson déplaisante.	Être entravée dans mes mouvements par un espace exigü.
2.	Bascule perceptive	Engagement de mes agencements gravitaires avec le sens des paroles de la chanson.	L'action mentale de « ralentir », « diminuer mes réactions » et « ouvrir » mon regard.	Accueillir l'impulsion de créer une narration spontanée que je n'avais jamais osée.
3.	Le ressenti du vertige	Vitalité.	Tremblement.	Vitalité.
4.	La dynamique identitaire	Croissance du sens de soi : sensation de pouvoir (gestes toujours appropriés).	La perte de repères du sens de soi au début et une lente récupération pendant l'exécution de la scène.	Croissance du sens de soi : tentative de conserver mon identité en acceptant la charge mentale et en intégrant l'impulsion de la narration.

5.	Vers une conceptualisation de mes habitudes improvisationnelles	Habitudo-aptitudo de danser avec les mains unies.	Habitudo-routine de problématiser mon habitudo-aptitudo de suivre l'écoute musicale.	Disposition à m'abstenir de réagir aux stimulus.
----	---	---	--	--

Comme nous l'avons vu dans le chapitre II, « l'homme n'a pas des habitudes, il est fait d'**habitudes** (...) l'individu ne peut se construire sans habitudes » (Kaufmann, 2001, p. 158-159). Les habitudes régulent l'action et elles ne se réduisent pas à la répétitivité, parce qu'elles enregistrent aussi le nouveau, dans une dynamique ouverte et confrontée à la réflexivité. Ainsi, en tant que **schèmes opératoires incorporés-objectivés** (p. 182), l'habitude porte en soi le chemin de la modification, parce qu'elle désigne « la puissance créatrice et la dynamique individuelle des schémas incorporés » (p. 146).

Le **vertige**, à son tour, est une stratégie procédurale basée sur l'interaction sujet-milieu, il est ressenti individuellement en tant que « bascule perceptives » (Vadori-Gauthier, cité par Andrieu, 2014b, p. 19). Associé à la **peur/désir du vide chorégraphique** portée par l'IDDP, le vertige est une expérience pour ressentir les modifications de coordonnées spatiales et temporelles (Andrieu, 2014b, p. 16), ou mieux, la reconfiguration de schémas incorporés divers pendant l'improvisation.

L'**inventivité** par le moyen de l'invention est la condition préalable pour que le moment soit significatif. Présente dans les trois MSs analysés, l'inventivité représente ce qui est nouveau pour moi dans une perspective incessante de composition et recomposition (Kastrup, 2007). Comme le vertige, l'invention se manifeste **sans mon contrôle** (ligne 3 du tableau 5.1). Même s'il est possible de réunir certains éléments déstabilisants afin de procurer des vertiges et des instants d'inventivité, une véritable « bascule perceptives » avec une nouvelle compréhension ou un nouvel apprentissage présuppose une étape de lâcher-prise, comme nous l'avons vu dans le décorticage de l'*époque* dans le chapitre III.

L'habitude, comme outil d'interprétation de ce qui est récurrent, compte sur le vertige en tant que ressenti pour comprendre ce qui est différent. L'invention, à son tour, est le résultat de la reformulation entre récurrence et différence, identifiée comme « nouvel apprentissage ». Cependant, toutes les actions ne sont pas médiatisées par des schémas vraiment incorporés comme c'est le cas des habitudes. Plus on élargit la sphère des schémas pris en compte, incluant les plus éphémères, plus la multiplicité intériorisée est grande, quasi infinie : il s'agit donc, du « poudroier d'identités, de rôles, de comportements, d'actions et de réactions sans aucune sorte de liens entre eux » (Lahire, cité par Kaufmann, 2001, p. 168). Ainsi, dans certains cas, je propose de substituer le terme « habitude » par le terme « disposition » en fonction du contexte moins familier comme celui du MS3. La disposition prend un sens plus vague et se

configure comme une tendance à agir ou à penser d'une certaine manière¹³³. Disposition et habitude sont des notions distinctes, mais étroitement liées. Selon Lahire et Debroux (2002), « les patrimoines individuels de dispositions (à agir et à croire) ont peu de chance d'être parfaitement cohérents et harmonieux » (p. 422). D'après Masciotra, **se disposer** consiste en s'engager « avec tous ses atouts, animé d'un esprit fluide et d'une disponibilité mentale de tous les instants qui permet d'être prêt à tout à tout moment » (Masciotra, 2016, p. 27). Autrement dit, la disposition renvoie à notre engagement mental et émotionnel dans l'activité. Ainsi, la disposition se manifeste dans les habitudes; toutefois, en couvrant un champ plus large, elle prend le risque d'effacer le rôle actif du sujet.

Comme nous l'avons vu dans les sections 2.3 et 2.4, identité et habitude (tout comme la disposition) sont des notions connexes : « schème incorporé et processus identitaire se mélangent intimement pour déclencher l'action ». En construisant **l'estime de soi**, l'identité produit **l'énergie nécessaire à l'action** (p. 79). **Identité, affect et action** s'inscrivent dans un mouvement à trois pôles étroitement combinés (p. 179) dans le processus d'**invention de soi**. Cela dit, il faut aussi analyser la dynamique identitaire, c'est-à-dire les mouvements de croissance ou de perte du sens de soi (ligne 4 du tableau 5.1).

On peut donc déduire qu'habitude, vertige, identité et invention, dans les trois MSs, sont interreliés dans le « tissu d'expérience sensible » (Rancière, 2011) de *Playlist/A*. Plus encore, leur rapport intègre sans cesse le processus de formulation et reformulation des schémas incorporés, c'est-à-dire des habitudes improvisationnelles dans *Playlist/A* (lignes 1 à 4 du tableau 5.1), tout en révélant le rôle de la socialisation dans ce processus constant de négociation.

Afin d'orienter le chemin de conceptualisation des habitudes improvisationnelles dans les trois MSs de *Playlist/A*, il est donc important de savoir **d'où viennent** les habitudes, plus spécifiquement avec quelle sorte de mémoire sociale elles sont liées. De plus, il faudrait savoir quels sont les **cadres de transmission** (Kaufmann, 2001, p. 190), comment les bascules perceptives (les vertiges) sont **ressenties** et quelles **dynamiques identitaires** elles établissent. Cela nous permet de voir l'ampleur des mémoires

¹³³ Selon Kaufmann, Bernard Lahire marque la différence entre habitudes et dispositions dans deux œuvres différentes : respectivement, *L'homme pluriel* et *Portraits sociologiques*. Lahire remarque de multiples dispositions : disposition à l'engagement, à la vie en collectif, à l'autonomie, au leadership, à la remise de soi, dispositions humaniste, pacifiste, pragmatique, rationnelle, acétique, hédoniste... (Kaufmann, 2004, p. 177).

sociales incorporées, leurs hybridations et les tendances qui en émergent. Ainsi, en articulant danseur-euse-s et contexte à travers l'IDDP, les habitudes dans *Playlist/A* relient passé, présent et avenir des expériences dansées de ces participant-e-s dans une expérience de continuité et/ou d'imprévisibilité.

5.2.1 Les origines et les cadres de transmission des habitudes dans les trois moments significatifs

Dans le MS1, la propension qui m'a portée à joindre mes mains à celles d'Arão à partir du ressenti du poids de sa tête au début de la scène serait plutôt une expérience de continuité. La familiarité avec cette action m'a permis d'engager mes agencements gravitaires avec les paroles de Maysa dans son monde écroulé. Plus encore, je renouvelle la perception de mes mouvements en intégrant de façon pré-réfléchie certains gestes issus du ballet classique (le développé des jambes), une technique acquise pendant mon enfance et maintenue depuis plus de 20 ans dans un cadre de transmission largement socialisé dans le domaine de la danse. C'est-à-dire que les habitudes, dans ce moment, résultent autant d'une mémoire sociale explicitement codifiée (les techniques de danse apprises, dans mon cas particulier du ballet au *forró*) que d'une mémoire sociale implicite, mais dans un cadre de transmission interindividuel (ma façon de bouger en contact avec Arão cultivée pendant 20 ans de coexistence). De surcroît, en partant du pôle social, cette incarnation de références hétéroclites manifestée dans mes gestes suit la logique de négociation la plus évidente propre aux processus hybridation culturelle dont parle Canclini : les croisements entre ce qui est érudit, populaire et ce qui relève de la culture de masse.

Dans le MS2, les pensées qui m'ont traversée afin de me calmer et de ralentir mes actions en écoutant la chanson de Janis Joplin (le vertige de ce moment) portent l'inhibition d'un penchant pas nécessairement conscient et réalisé par anticipation. L'inhibition de l'écoute musicale devient ici une action, une disposition qui guide les actions futures, qui réoriente l'action dans ses grandes lignes. Cependant, l'inhibition est autant liée aux faits vécus dans le passé de *Playlist/A* qu'aux contingences du moment (respectivement, les mauvaises expériences antérieures avec la chanson de Joplin et d'autres qui éveillaient le même penchant, tout comme la non-familiarité avec le mouvement de Márcia). Alors, en m'appuyant sur une expérience d'imprévisibilité, je me dispose à réagir autrement à la chanson. Cependant, je vise à créer une expérience de continuité vu que je reprends mon unité en variant le volume de ma kinesphère et en utilisant juste certains accents musicaux pour trouver des gestes appropriés au contexte immédiat. Bref, j'essaie de reformuler mes habitudes de kinesphère et de réaction à l'écoute musicale, devant le public.

L'idée d'inhiber l'écoute musicale comme une des mesures pour éviter une catharsis théâtrale est ancrée dans les notions répandues par le mouvement postmoderne de la danse des années 60 et 70 aux États-Unis, comme l'annonce Yvonne Rainer dans son manifeste : « Non au spectacle, non à la virtuosité, non aux métamorphoses et à la magie et à l'illusion... » (Copeland, 2018, p. 14). La danse postmoderne avec son éthique et sa vision du monde est enregistrée dans une mémoire sociale plus large en tant que mouvement artistique, culturel et aussi philosophique¹³⁴. Pour moi, orientée par mon identité de femme sud-américaine éloignée de cette culture pour des raisons géographiques et économiques, cette mémoire me semble assez « institutionnalisée » en raison de son origine culturelle hégémonique, même si l'envie des artistes postmodernes de la danse à l'époque était de ne pas institutionnaliser leur mouvement¹³⁵. En même temps, mais de façon contradictoire, je suis aussi orientée par mes dispositions vers des processus créatifs plus collectifs et horizontaux, en phase avec les idées démocratiques et libertaires évoquées par ces artistes américains qui ne cessent de m'enchanter aujourd'hui encore.

Toute précision sur cette mémoire sociale plus large me laisse supposer qu'elle était implicite au MS2. Elle ne se manifeste pas dans mes micro-perceptions, comme le jeu avec les codes du ballet classique qui se manifeste dans le MS1. Je compte de façon pré-réfléchie sur cette mémoire dans un cadre de transmission socialisé propre au milieu de la danse contemporaine en tant que « ressource sociale » (Kaufmann, 2004, p. 205) pour arbitrer mes choix, pendant le vertige. Plus encore, le fait d'inhiber l'écoute ne signifie pas que je l'ai niée, comme suggérait Rainer dans son manifeste; au contraire, l'observation du geste montre que l'utilisation des accents est sélective, ainsi que pré-réfléchie, une forme d'hybridation par le modèle anthropophage. Mes gestes ne sont pas forcément déterminés par les accents musicaux, ni complètement immunisés contre eux. Plutôt, je négocie les consignes traditionnelles et postmodernes sur l'écoute musicale, de façon ouverte au changement, c'est-à-dire, sans accorder d'importance aux origines de ces consignes, selon les commodités du moment, de façon analogue à celui du Tropicalisme.

¹³⁴ Les bouleversements provoqués par les artistes de la danse à cette époque, intègrent fortement l'histoire de la danse dans l'idée d'élargir ses frontières et de modifier sa manière d'être perçue. Ces transformations sont aussi le réflexe d'autres mouvements artistiques « marginaux » comme la *Performance art*. Même si ces idées prennent de multiples contours dans l'actualité, elles font partie d'une mémoire sociale du domaine de la danse moderne et contemporaine depuis les années 60, en Amérique du Nord et en Europe.

¹³⁵ Ce processus d'institutionnalisation du mouvement artistique de la danse postmoderne est analogue à l'appropriation par l'État du modernisme anthropophage dont parle Dantas (2008) et le processus d'« élitisation » de celui au Brésil, le haut modernisme dont parle Diniz (2007).

Dans le MS3, l'impulsion qui m'a amenée à me rapprocher de la caméra de l'ordinateur et à libérer les mots qui voulaient sortir de ma bouche (Ede3, L. 115) (le vertige de ce moment) se révèle comme une importante expérience d'imprévisibilité. Le contexte non familier et l'absence presque complète de repères pour le mouvement dans ce moment me permettent de ne m'appuyer que sur le contexte symbolique de la scène, plus spécifiquement les images sur mon écran et le thème du travail (la pandémie). Alors, la disposition à la narration se révèle comme une véritable opération d'invention, de « gérer les restes » dont parle Kastrup, c'est-à-dire de proposer mon action basée dans les bribes d'images et de sens. J'avais conscience de combiner tous ces éléments et je cherchais à construire du sens entre eux. Quand j'arrive à construire du sens, autrement dit, quand je trouve mon unité, en tant que vitalité ou estime de soi, je trouve l'énergie nécessaire pour déclencher l'action non usuelle de raconter la situation. Je prends la parole et je joue avec les rythmes et les intervalles comme réponse à la situation imprévue d'improviser avec les mots. Je joue avec les mots comme s'ils étaient mes mouvements, en cherchant, en même temps, un rythme et un rapport avec mes partenaires d'improvisation.

Comme dans le MS2, les dispositions émergent aussi de la mémoire sociale implicite de la danse postmoderne : le-la danseur-euse n'est pas obligé-e de se mouvoir par le mouvement dansé, il-elle peut aussi parler ou même ne rien faire. Dans un cadre de transmission relativement socialisé propre du milieu de la danse contemporaine, le non-mouvement est aussi une action, comme le silence et le vide sont présents dans d'autres domaines artistiques (cinéma, musique, arts visuels, etc.). Marise partageait probablement cette même mémoire sociale quand elle cherche un morceau de papier pour écrire le nombre de morts par la COVID-19 à l'époque. Dans cet instant, nous habitons le même « monde partagé des significations » (Varela *et al.*, 1993, p. 281). Autrement dit, nos créations de sens ont été convergentes parce que nous partageons un « arrière-plan de compréhension » (p. 210) qui portait nos dispositions partagées et guidait nos actions.

L'écart entre ces trois exemples me permet de réaffirmer qu'habitude et vertige font partie d'un même processus dialectique dans lequel la réflexivité est intégrée en tant que dynamique individuelle qui émerge de ma relation avec le milieu. La réflexivité ouvre de nouvelles possibilités en procurant des expériences imprévisibles au cours des actions récurrentes. Les mémoires d'origines sociales portant sur des événements ayant eu lieu à des périodes et amplitudes différentes rencontrent durant l'action le chemin pour la modification. Elles s'hybrident dans un métissage où les références originelles prennent plusieurs

sens différents et souvent contradictoires et se présentent à moi, pendant mon action, comme une nouveauté, bref, une invention.

En même temps, il est possible de voir la limite du concept d'habitude pour embrasser l'expérience d'IDDP de *Playlist/A* en raison de la familiarité des situations et des actions. Les habitudes et les dispositions ne sont pas partout et nulle part, même si elles constituent le sujet¹³⁶ parce qu'un seul concept n'est pas capable d'expliquer toute la complexité d'une expérience esthétique. C'est-à-dire que l'analyse des habitudes, vertiges, identité et invention, en tant que déconstruction de l'expérience esthétique dépendent de la perspective de mon regard, à savoir : sur le contexte, sur le geste et sur la mobilisation de sens et du mouvement de ma réflexivité. Plus encore, la manière dont habitudes, vertiges, identité et invention se manifestent sera toujours en mutation constante, selon les contingences du moment et du contexte. Cela se donne parce que le modèle est clair : les schémas incorporés suivent toujours une logique continue de reformulation, c'est à dire la continuité du fil de l'action traversée par des instants d'imprévisibilités dans la perception. Ainsi, la récurrence est toujours un nouveau départ basé sur le passé mais ouvert à l'avenir.

5.2.2 Le rôle de la réflexivité et de l'identité dans les habitudes improvisationnelles dans les trois moments significatifs : la pression mentale

Entre destin imposé et avenir non tracé, *Playlist/A* a été soumis à plusieurs transformations pendant dix ans de pratique. Les bouleversements vécus pendant cette période ont aussi dynamisé mes processus identitaires dans la danse en me permettant de me ressentir autant comme une débutante (Ede2, L. 59) qu'une danseuse expérimentée capable d'apprendre et de désapprendre (Ede3, L. 183). Cette contradiction est due au fait que l'identité et la réflexivité sont antagonistes dans leurs logiques. Cependant, identité et réflexivité s'associent de façon complexe dans l'exercice concret de la subjectivité (Kaufmann, 2004, p. 111). Le processus de reformulation des identités tout comme des habitudes et des dispositions se mélange intimement pour déclencher l'**action** vu que les identités sont de modalités opératoires du processus d'invention de soi (p. 176-178), comme nous l'avons vu dans le chapitre II. En plus, le vertige, dans le sens abordé dans cette thèse, fournit aussi des pistes sur la dynamique identitaire vécue par le sujet.

¹³⁶ La constitution des habitudes par le moyen de l'incorporation implique le façonnage de la grille de perception du sujet. Les habitudes sont donc des manifestations concrètes des dispositions plus larges de l'individu.

Le changement de perception provoqué par le vertige dans les trois MSs m'a permis de mieux comprendre mon environnement, de coexister, de contourner et de négocier certains conflits conscients ou sous-jacents et, par conséquent, d'interagir autrement avec mon milieu. Le vertige en tant que bascule perceptive entre les mémoires sociales contradictoires des habitudes (et des dispositions) est ressenti comme vitalité ou tremblement en faisant émerger la réflexivité. Celle-ci, à son tour, après multiples arbitrages plus ou moins réfléchis dans l'inexorable quête du sens, révèle la dynamique identitaire en tant que croissance ou perte du sens de soi. Dans sa dimension phénoménologique, la réflexivité est vécue comme **pression ou charge mentale**, c'est-à-dire un excès d'activité mentale qui impacte l'action, en exigeant la quête de l'unité afin d'aboutir à une détente. Cependant, il est certain que le sujet ne peut pas tout contrôler. Comme nous l'avons vu dans la section antérieure, pendant les arbitrages dans la quête d'unité, je suis portée, bien qu'à mon insu, par des mémoires sociales que j'ai intériorisées ou incorporées.

La pression mentale la plus élevée se passe dans le MS2 (ligne 11 du tableau 4.1). Lors de l'entretien d'explicitation, j'insiste sur mes actions mentales. Cependant, celles-ci n'émergent qu'à partir de circonstances très spécifiques : les mémoires négatives liées à la chanson pendant d'autres présentations, la méconnaissance de ma partenaire Márcia et la conjoncture de la composition qui précède le moment. Pour cette raison, la familiarité avec certaines circonstances confrontées à d'autres moins habituelles et traversées par les émotions dues à l'imprévisibilité du moment spécifique ont trop bouleversé ma perception du début de la scène. Le vertige a été ressenti en tant que **tremblement** (ligne 3 du tableau 5.1), une vraie perte de repères spatiaux au moment où je m'imagine dans les coulisses tout en étant déjà en scène. Ce phénomène est visible au niveau de ma dynamique corporelle : L'OAM me permet d'identifier une tension dans mon dos qui se défait petit à petit, pendant que je me calme et que j'interagis avec Márcia. Il m'a fallu **croire**¹³⁷ en ma capacité à écouter ma partenaire et l'espace afin d'inventer une manière de dépasser les obstacles ressentis par le mouvement chaotique de ma réflexivité, c'est-à-dire de l'énorme pression mentale ce jour-là. Alors, je diminue mes réactions par rapport à l'écoute musicale, je ralentis et diminue mes gestes. Je me sens sans pouvoir, mais au fur et à mesure que je traverse la situation, je sens que mes initiatives deviennent plus appropriées. Je me vois comme une débutante fragile et vulnérable (Ede2, L. 159). Dans une dynamique identitaire qui se configure par la perte

¹³⁷ Selon Kaufmann à propos des identités, la **croissance** produit de l'énergie (Kaufmann, 2004, p. 197). Il s'agit du retour du religieux impulsé par la révolution identitaire. Dans un cadre plus élargi, les croyances, pour le meilleur, apaisent les individus désorientés (dimension positive) ; cependant, pour le pire, la reformulation du communautaire produit des identités collectives totalitaires et bellicistes (dimension négative) (p. 133).

de repères du sens de soi au début, suivie d'une récupération progressive tout au long de la scène (ligne 4 du tableau 5.1), je m'identifie à une **débutante capable d'apprendre et ayant le public comme témoin de mon apprentissage (Ede 2, L. 123).**

Dans le MS3, celui au cours duquel je suis moins familière avec tous les éléments avec lesquels j'interagis, j'ai vécu une grande charge mentale, mais moins déstabilisante que celle du deuxième moment. Il s'avère que ce moment se passe dans une rencontre Zoom privée, c'est-à-dire sans la présence d'un public en direct comme dans les autres deux MSs. Il s'agit donc d'une situation beaucoup moins risquée que les autres. Même si la vidéo est rendue publique dans son intégralité, je n'étais pas exposée au vide chorégraphique de la même façon que dans les autres MSs. Le faible lien institutionnel de l'œuvre avec le milieu culturel joue donc un rôle positif en diminuant le fardeau émotionnel à gérer tout en conservant mon « estime de soi ». Cela impacte positivement mon processus d'« invention de soi » parce que je suis portée plutôt par le désir du vide chorégraphique que par la peur. Je suis consciente que je m'appuie sur la composition des images à l'écran et en accueille simultanément les côtés actif et passif de l'improvisation, j'attends que quelque chose se passe. Je soutiens la composition que j'avais en tête et, dans une réaction à l'improvisiste, je crée une narration spontanée. Vu sous cet angle, la construction inattendue de la narration est colorée par les émotions liées à la synchronicité « magique » de gestes et de pensées avec Marise. Ces actions m'ont surprise complètement, une vraie expérience positive d'imprévisibilité. Ainsi, la dynamique identitaire observée dans ce moment-là est plutôt celle d'une croissance du sens de soi et, de façon cohérente, le vertige a été ressenti en tant que vitalité partagée avec mon milieu (lignes 4 et 3 du tableau 5.1, respectivement). Alors, dans ce MS, je m'identifie à une **débutante expérimentée qui apprend-désapprend-réapprend**. De surcroît, certaines dispositions ont émergé ce jour-là : la disposition d'attendre dans une immobilité active sans nier ni m'identifier avec le conflit en sachant « lâcher-prise » dans le moment propice, la disposition d'apprendre et de désapprendre au fur et à mesure que j'agis (Ede 3, L. 183), la disposition d'être liée à mon milieu, soit-il immédiat (ma relation avec Marise), soit-il médiat (le contexte mondial de la pandémie). Ce faisant, je m'identifie plutôt avec mon environnement et mes partenaires qu'avec mon propre conflit. Je m'identifie donc, comme « mélangée avec eux » (Ede3, L. 189), je *suis avec Marise en mouvement* vu que je suis engagée dans l'action de parler.

Finalement, la pression mentale la plus petite se passe au MS1, celui au cours duquel je suis le plus familiarisée avec tous les éléments de la scène. Il y a tout au long de la scène un conflit sous-jacent comme

mentionné dans le chapitre IV. Toutefois la pression mentale demeure à un niveau acceptable et après le vertige, je ne me sens ni en répétition mécanique ni soumise au mouvement avec Arão, mais assez autonome pour jouer avec les multiples repères apparus. Je suis avec lui tout en étant profondément connectée avec « moi-même », plus précisément avec les pensées et les images qui traversent sans cesse mon esprit. Je vis une sensation de pouvoir, mes gestes étaient toujours appropriés (Ede 1, L 23). Ainsi, la bascule entre danser avec les mains unies et la perception du jeu avec l'environnement affectivo-narratif de la chanson a élargi mes possibilités de gestes qui pouvaient s'organiser et se réorganiser sans cesse de façon inventive. La dynamique identitaire en est clairement une de croissance du sens de soi et, encore de façon cohérente, le vertige est ressenti en tant que vitalité (lignes 4 et 3 du tableau 5.1, respectivement). Cela permet d'espérer que l'exposition au vide chorégraphique qui au début était redoutée, devienne désirée. Il s'agit des conditions très favorables aux improvisateur·trice·s : un travail en continu avec le partenaire, avec des « objets socialisés » scéniques bien connus (ligne 1 à 4 du tableau 4.1). De là, je m'identifie dans **un entre deux**, plus précisément dans l'articulation coordonnée entre le faire de mes agencements gravitaires et le laisser-faire d'un poids imaginé.

Le rapport non-déterministe entre habitude, vertige, identité et inventivité dans les trois MSs m'invite alors à penser que **je ne suis pas le centre de l'improvisation**, même si le point de départ de l'analyse est centré sur mes perceptions et que la réflexivité joue un rôle très important dans l'enchaînement de l'action. Cependant, l'analyse m'amène toujours vers le milieu en accentuant la constante interaction sujet-milieu, un sujet qui se situe et se resitue toujours en action. Je reprends les mots de l'artiste-professeure au Département des Arts corporels à l'UFRJ (Université fédérale de Rio de Janeiro) Marina Volpe (2011) : l'improvisateur·trice n'est ni le centre ni l'entité de l'improvisation, parce qu'ils n'existent pas. L'improvisateur·trice est une force qui relie les éléments du jeu, il·elle est « *força relacional* » [force relationnelle] (p. 183) vu que « *ser improvisador implica em ser com o outro* » [être improvisateur implique d'être avec l'autre] (p. 191). De façon presque analogue, Kaufmann défend que

Ego n'est pas le seul centre possible de création du sens, et de formation d'un système de valeurs autonome et unifié. Il est en concurrence avec des collectifs innombrables et variés, mais fonctionnant d'une façon à peu près semblable à lui sous l'angle de la production identitaire. L'individu n'est pas un atome constitué avec une identité personnelle qui lui appartiendrait en propre. Mais un **système ouvert**, un centre de production du sens de sa vie, interconnecté à d'autres centres, susceptible de le déposséder de sa maîtrise personnelle (Kaufmann, 2004, p. 147).

Volpe et Kaufmann défendent que le sujet n'est pas le centre de la création. Cependant je note une différence subtile entre ces deux discours. Volpe, artiste et professeure ayant étudié la création dans l'improvisation scénique, et Kaufmann, sociologue abordant la création de sens par l'individu vivant en société, ne partent pas du même point de vue lorsqu'ils abordent la notion de « centre », bien que leurs perspectives soient toutes deux enrichissantes pour mes réflexions. Tandis que Volpe défend que le centre n'existe pas, Kaufmann voit le sujet comme un centre parmi d'autres. Cela suggère deux postures distinctes : la première consiste à vivre dans une adaptation constante, dans le « laisser-faire » de l'action et l'acceptation d'un potentiel infini. La seconde, en revanche, se fonde sur le « faire », c'est-à-dire dans la possibilité imminente de devenir le centre de contrôle dans un univers d'interaction plus restreint. Aucune de ces postures n'est reprochable, même si elles suggèrent différentes visions de monde. Dans l'analyse des trois MSs j'observe que j'alterne continuellement ces deux visions, parfois je suis dans le mode laisser-faire de l'action, parfois je suis dans le mode faire, c'est-à-dire le « faire avec ».

En somme, cette recherche doctorale permet un moment pour « prendre un recul réflexif » (Masciotra *et al.*, 2009, p. 12) afin d'analyser les rouages du processus des constantes reformulations de mes habitudes, dispositions et identités. Réfléchir sans les contraintes de temps et d'espace de l'IDDP, ainsi que sans l'obligation de résultats immédiats qu'une présentation peut nous imposer, me semble un chemin intéressant pour mieux comprendre (le passé) et mieux nourrir (l'avenir), les conditions de base pour la création de sens dans l'IDDP au niveau individuel, collectif ou contextuel. Il s'agit d'un long travail dans lequel les perspectives d'amélioration sont relatives vu qu'elles ne sont pas juste individuelles, mais toujours dans l'imbrication sujet et milieu, où la danse est autant pratique, mémoire et culture.

5.2.3 Vers une conceptualisation des habitudes improvisationnelles

Les habitudes improvisationnelles de *Playlist/A* consistent en l'adoption récurrente d'une même logique ou stratégie pour improviser. Il faut noter que ma perspective de penser l'improvisation ou d'improviser devant public part toujours du domaine de la danse. La danse est à la base de mes études en arts et le mouvement dansé est un élément fondamental dans la constitution de mes grilles de perception. Cependant, je remarque, lors de l'observation des trois MSs, que je suis progressivement poussée hors de mon domaine, vers une approche performative du geste. À mon avis, cela n'invalide pas mon discours, au contraire, cela élargit le domaine de la danse en créant des frontières plus floues. Je dirais même que cette sortie « naturelle » de mon domaine initial confirme la nécessité de traiter les logiques récurrentes parfois comme habitudes, parfois comme dispositions. Ainsi, je ne suis pas une *performer*, mais je me dispose à

réaliser des actions performatives. En conséquence, l'idée de cette sous-section est de privilégier la conceptualisation des habitudes improvisationnelles observées dans les trois MSs de façon non exhaustive, mais plutôt spéculative, afin de mieux comprendre le rôle et la nature des logiques récurrentes d'improvisation et d'ouvrir de nouvelles voies de compréhensions.

Dans le MS1, la stratégie récurrente de bouger avec les mains jointes qui a été développée par Arão et moi reste tout le temps dans la scène. Cette stratégie est liée à la constante interaction et reformulation des techniques de danse incorporées dans ma vie et dans ma profession, à savoir : le contact improvisation, le *forró*, le ballet classique, etc. Dans l'entretien d'explicitation, j'évoque mon inconfort à utiliser encore cette stratégie, bien que ma façon de bouger avec les mains unies se soit modifiée au cours de la scène. De plus, pendant l'analyse du mouvement, j'observe que certains gestes propres au ballet classique apparaissent de façon pré-réfléchie et ne sont remarqués qu'une fois bien installés dans la chorégraphie émergente. Les habilités développées au fil du temps qui prévoient une sorte d'apprentissage visant au progrès et à l'invention continue sont des « **habitudes-aptitudes** », selon Romano (2011). Elles exigent un entraînement, opèrent sous une mémoire vivante en modification continue. « Elle est moins une mémoire que nous avons qu'une mémoire que nous sommes » (p.198). Il s'agit donc de **l'habitude-aptitude de danser avec les mains unies** quand je rencontre Arão sur scène.

Dans le MS2 et le MS3, des moments progressivement moins familiers que le MS1, la récurrence est relative à la logique de réagir aux objets socialisés présents dans la scène. Dans le MS2, la stratégie d'improvisation récurrente remarquée est celle de trop réagir à l'écoute musicale en accordant toujours mes mouvements avec l'intensité musicale et ses accents. Il faut noter qu'apprendre à suivre la musique est une aptitude développée dans les cours de danse, plus spécifiquement de ballet classique depuis mon enfance et qui a été reformulée au fur et à mesure que j'étais exposée à d'autres techniques de danse et à d'autres expériences de création en danse. Il s'agit d'une **habitude-aptitude de suivre l'écoute musicale**. Cependant, dès le début de ce MS, je problématise cette stratégie comme un « automatisme » qui n'était pas bienvenu dans la situation en question, vu que je la ressentais comme excessive ce jour-là. En problématissant ma façon de réagir à l'écoute musicale, je glisse vers un autre type d'habitude, celle d'une **habitude-routine de problématiser certains préceptes dans l'improvisation**. Selon Romano (2011), l'habitude-routine est une pratique qui relève de mon initiative, mais indirectement. Elle peut être bonne ou mauvaise, dégager un sentiment de bien-être ou de mal-être, mais certainement pas bien ou mal exercée comme les habitudes-aptitudes.

Dans le MS3, il n'y a pas une habitude-aptitude spécifique de remise en question comme dans les MS1 et MS2, vu que la situation n'est pas du tout familière. Il s'agit plutôt d'une **disposition à m'abstenir de réagir aux stimulus présents dans la scène**. Ce jour-là, je considère mon inaction, c'est-à-dire mon immobilité active, comme un « automatisme » dont j'aimerais me libérer. Tant et si bien qu'au cours de la scène, je me dispose à mettre mon corps en action quand je dépose le poids de mon dos sur la porte de l'armoire. Cependant, dans l'arbitrage entre chercher le mouvement dansé ou accepter de m'abstenir de bouger, mon inaction me semble l'« action » la plus appropriée, jusqu'au moment de vertige. Il faut noter que le rapport entre ces deux dispositions contraires n'est pas aléatoire, mais analogue à l'habitude-routine de problématiser certains préceptes d'improvisation, dans le MS2.

On pourrait aussi dire que ce qui est constant dans les trois MSs est **l'habitude-routine de problématiser mes habitudes-aptitudes dans l'improvisation**, vu que dans le MS1 je conteste mon habitude-aptitude de danser avec les mains unies. Cependant, la nature de l'habitude-routine est plutôt intellectuelle, parce qu'elle entraîne une mémoire pratique de la pensée de juger mes réactions. À mon avis, l'habitude-routine de problématiser les habitudes-aptitudes apparue dans les trois MSs est héritière de la mémoire sociale liée à la danse postmoderne, tel que mentionné dans la sous-section antérieure avec l'exemple du manifeste de Rainer. Le rapport entre les habitudes-routines et les habitudes-aptitudes dans l'improvisation des trois MSs de *Playlist/A* renforce aussi le **caractère ambivalent de l'habitude**, parce qu'elles portent des logiques antagonistes et concurrentes. « La première [routine] se borne à répéter, la seconde [aptitude] ne cesse de sélectionner, parmi ces performances, celles qui sont les plus proches du geste à atteindre » (Romano, 2011, p. 197). Plus encore, je prolonge de manière presque intentionnelle la routine (parce que je ne fais rien pour en changer). Cependant, l'aptitude ne se prolonge pas intentionnellement dans mon corps (Romano, 2011, p. 197).

Le MS1 nous apporte un très bel exemple de cette ambivalence. Le fait que j'étais à l'aise au niveau du mouvement m'a permis de m'ouvrir à d'autres perceptions et d'intégrer d'autres sens dans mon action en modifiant mon geste. Vu sous cet angle, mon insatisfaction de répéter la même stratégie de danser avec les mains jointes serait une manière de faire face à la peur du vide chorégraphique, le point de départ du vertige.

D'un côté, l'habitude est le « résidu fossilisé d'une activité spirituelle » [...] et il faudra insister sur son caractère répétitif et sclérosant ; de l'autre, elle est cette puissance de facilitation qui

rend nos gestes plus sûrs, mieux adaptés à la situation où ils s'insèrent, et c'est son caractère innovant qui devient sa marque de fabrique (Romano, 2011, p. 188).

L'ambivalence de l'habitude permet dans l'IDDP une rénovation partielle de mes gestes et de ma perception de la scène. Les inventions analysées dans le MS1, comme la table imaginaire répétée deux fois, sont un exemple de l'articulation entre ce qui est volontaire ou non dans l'émergence du geste, dont les transformations corporelles, même légères, ont été vérifiées par l'analyse du mouvement. Selon Romano, « en répétant le 'même' geste, je me conditionne (volontairement) à être conditionné (involontairement) par la répétition de ce 'même' geste, c'est-à-dire je me mets en situation de voir mon geste modifié qualitativement » (p. 196).

L'ambivalence de l'habitude me permet aussi de contourner la contradiction entre les mémoires sociales incorporées en forgeant de nouveaux repères pour mes actions. Autrement dit, la logique d'arbitrage adoptée durant l'émergence de ma réflexivité m'a offert une ouverture à d'autres perceptions et, par conséquent, j'étais capable de remarquer mes stratégies afin de les reformuler, c'est-à-dire d'en apprendre de nouvelles et d'en désapprendre certaines autres. Selon Doganis (2012), « tout gain comporte aussi une perte » (p. 110). Il s'agit de la dimension tragique de tout apprentissage et du travail artistique en tant que désapprentissage, résistance, lutte et destruction : « plus de maîtrise, c'est moins de sensations troubles » (p.111). Les savoirs nous modifient, en apprenant on fait des choix, plus ou moins conscients, de transformations de nous-mêmes, et cette logique n'est pas garantie d'un mieux (Charmatz *et al.*, 2003, p. 61).

5.3 Vers une synthèse sur mon expérience de *Playlist/A* : des termes analogues, des valeurs aperçues et l'invention de soi et d'un monde possible

Comme nous l'avons vu dans la sous-section antérieure, l'habitude-routine de problématiser les habitudes-aptitudes relatives à mes expériences dansées est une constante qui guide mes actions dans les trois MSs et elle a son origine dans la mémoire sociale de la danse postmoderne¹³⁸américaine. J'ai connu le mouvement artistique de la danse postmoderne de façon plus approfondie et systématisée tardivement,

¹³⁸ Problématiser les schémas incorporés fait partie du régime de subjectivité actuel, comme nous l'avons vu avec la notion d'identité et l'augmentation de la réflexion dans la « modernité organisée ». C'est-à-dire que cela n'est pas une posture exclusive de la danse postmoderne, mais une condition de notre époque. Selon Canclini, en écho avec Rancièrè, la postmodernité n'est pas une étape se substituant à la modernité, mais une manière de problématiser ses articulations établies avec les traditions que la modernité a essayé d'exclure ou de surmonter. Ce faisant, la postmodernité présente une incertitude par rapport au sens et à la valeur de la modernité.

plus spécifiquement pendant ma maîtrise. Cependant, cette mémoire sociale a été implicitement incorporée bien avant ma maîtrise, par la figure des professeurs, chorégraphes, metteurs en scène et collègues; bref, au cours de mes expériences pratiques en danse contemporaine au début de ma carrière professionnelle au Brésil. De la même manière, les idées modernistes liées à l'anthropophagie des années 20 et les idées liées au tropicalisme des années 60, en tant que manifestations des mémoires sociales spécifiques du Brésil, ont aussi été incorporées de manière implicite et non-systématisée pendant ma formation et mes expériences professionnelles en danse. À l'instar de la danse postmoderne, l'anthropophagie et le tropicalisme problématissent nos schémas incorporés et cherchent de nouvelles manières de faire afin d'inventer de nouvelles façons d'être de même qu'un nouveau monde. Quant à moi, je suis constituée par ces mémoires depuis mon enfance de façon presque implicite, mais ces sujets ont plus récemment attiré ma curiosité de chercheuse. Vivre dans un pays si multiculturel comme le Canada provoque en moi, à la fois un recul par rapport à ma culture d'origine et une quête d'élaboration de mes racines.

Il faut noter que cette rencontre de mémoires sociales d'origines différentes (et presque antagonistes si nous pensons au rapport colonisateur/colonisé) est un exemple des processus socio-culturels d'hybridation décrits par Canclini (2010) concernant la formation de la culture en Amérique du Sud. Ces processus, selon l'auteur, ne font pas référence à une fusion, mais plutôt à la confrontation et au dialogue, plus spécifiquement à la négociation¹³⁹ dont parle Boccara (2018). Mon travail de recherche était de suivre le déroulement de cette négociation, autrement dit, les fils qui tissent cette hybridation dans l'IDDP dans *Playlist/A* par la perspective de la relation entre habitude et invention et par les moyens de l'entretien d'explicitation et de l'observation du mouvement.

Ainsi, la relation entre modernité et postmodernité, hybridation et métissage culturel, tout comme anthropophagie et tropicalisme, sont des thèmes analogues et complémentaires. Chacun parle à sa manière de **notre** actualité complexe, même si ces thèmes correspondent à des domaines de connaissance différents ou répondent à des processus particuliers. Ensemble et en constante négociation, ils m'aident

¹³⁹ Ce sont des hésitations et des contradictions non résolues dans le champ du culte, du populaire et du *massif* (relatif aux cultures et moyens de communication de masse) qui révèlent les ambiguïtés de la modernisation : la coexistence de diverses traditions culturelles et l'appropriation inégale du patrimoine. Cependant, l'hybridation permet que la multiculturalité, par un travail démocratique des divergences, évite la ségrégation en la transformant en interculturalité.

à nommer et à élaborer une expérience qui est autant artistique, esthétique et culturelle qu'humaine : moi en interaction avec mon milieu, ou mieux, avec mes milieux.

Toutefois, dans l'expérience d'IDDP de *Playlist/A*, les dynamiques propres de la postmodernité, de l'hybridation, de l'anthropophagie ou du tropicalisme ont été vécues et ressenties sans distinction, parce qu'elles sont la toile de fond du contexte immédiat de l'improvisation. Ainsi, ces notions ne sont pas moins importantes que l'espace, mes partenaires et les chansons dans *Playlist/A* parce qu'elles forgent ma grille de perception, engageant ma sensibilité et mes processus d'arbitrage de façon plus ou moins consciente. Cela ne signifie pas que les niveaux de l'influence socioculturelle et les différents paramètres de la performance d'improvisation sont équivalents. Au contraire, la quête de sens dans l'improvisation est en constante transformation. Il y a des moments où mon attention est tournée « vers le monde », mais à d'autres moments, elle est dirigée vers moi-même, vers mes propres sensations. En situation d'IDDP, c'est cet arbitrage, plus ou moins conscient, qui permet de faire fluctuer l'importance du contexte socioculturel par rapport au contexte immédiat de l'improvisation, et vice-versa. De plus, les notions telles que la postmodernité, l'hybridation, l'anthropophagie et le tropicalisme me permettent de concevoir ma pratique dans une perspective plus large et à long terme, de la réinsérer dans son contexte d'origine, après sa décomposition pendant l'analyse du chapitre IV. Vu sous cet angle, ces notions me fournissent des outils de pensée pour rêver un avenir, des pistes pour projeter mes actions de façon plus consciente, laissant la sortie ouverte pour que ma pratique puisse évoluer.

Aujourd'hui, après cette longue réflexion doctorale, je remarque qu'à l'époque de chaque moment significatif, j'avais incorporé les mémoires sociales autant du ballet classique que de la danse postmoderne américaine (l'érudit dont parle Canclini) de façon « anthropophage » : j'ai « dévoré » certaines traces de l'« autre » dans une sélection pas nécessairement réflexive et minutieuse, mais parfois guidée par les multiples contingences auxquelles j'étais soumise, parfois en choisissant ce qui m'apportait de la vitalité, bref la **joie** au moment de l'improvisation.

Cela dit, il y avait toujours la possibilité d'« abandonner » (dans le lexique de l'anthropophagie) ou de « n'être pas fidèle » (dans le lexique de l'anthropologie modale de Laplantine) aux traditions de la danse nord-américaine/européenne, afin de mettre en première place des logiques moins « érudites », mais qui me semblaient plus appropriées, bien que moins conscientes. En somme, toute cette négociation, qui n'est pas toujours consciente et qui est propre au processus d'hybridation culturelle brésilien, était mue par la

quête de la « **joie du neuf** », dont parle Oswald de Andrade (1982) dans son *Manifeste anthropophage*. Cette « joie du neuf » prend des contours particuliers dans *Playlist/A*, il s'agit de **la joie de l'invention** dans l'IDDP lors de chaque MS analysé.

5.3.1 Dernière couche de réflexion : l'hybridation dans les repères pour improviser et la joie d'invention

Afin d'observer **la joie de l'invention** dans *Playlist/A* en tant que sentiment qui synthétise ma lecture particulière de mon expérience dans chaque MS, je propose de retourner à la dynamique de l'inventivité observée dans ces trois MSs. Comme on l'a vu dans la section 5.1.2.1, l'inventivité dans *Playlist/A* était liée à une alternance de repères perceptifs plutôt qu'à la permanence dans un seul repère. De cette manière, il me semble intéressant de nommer ces **alternances, acceptations, dialogues, négociations, jeux, inhibitions, transpositions et/ou contradictions** dans chaque MS.

Dans le MS1, j'observe une **alternance** de mes agencements gravitaires qui suivent autant le sens littéral des paroles de la chanson de Maysa que la relation suspension/chute propre à la qualité de mouvement du ballet classique et de la danse contemporaine respectivement. C'est-à-dire que j'**accepte** certaines chutes propres à la danse contemporaine de la même manière que j'**accepte** certaines suspensions liées au ballet classique. Je ne nie pas les techniques incorporées qui composent mes mouvements mais je **joue** avec elles. La joie de l'invention consiste plutôt dans la possibilité de créer un dialogue avec le public en partageant le drame/humour du monde écroulé de Maysa¹⁴⁰. La possibilité de dialogue serait beaucoup plus réduite si je m'étais enfermée dans le conflit interne de recourir à la même stratégie de danser avec les mains jointes.

Dans le MS2, j'**accepte** la posture de la danse postmoderne afin d'éviter une catharsis théâtrale en **inhibant** l'écoute musicale. Vu que le but était notre rencontre en scène pour construire la fin de la présentation plutôt que de respecter une manière d'improviser spécifique avec la chanson, j'étais à l'aise d'**accepter** certains accents musicaux et d'**inhiber** d'autres. La joie de l'invention reposait donc, dans la réciprocité aperçue de la part de ma partenaire qui n'a pas **adhéré** non plus à l'intensité imposée par la

¹⁴⁰ Il faut noter que l'humour dans *Playlist* était conscient et volontaire. Un des thèmes suggérés au public ce jour-là était « *Pra não levar a sério* » [Pour ne pas le prendre au sérieux]. Plus encore, dans les autres 7 thèmes il y avait toujours une ou deux chansons qui transitaient dans cet univers de l'humour.

chanson. Par le regard relationnel présent tout au long de la scène, notre attention était plutôt axée sur notre ouverture vers nous-mêmes que vers notre écoute musicale individuelle.

Finalement, au cours du MS3, j'**accepte** l'immobilité active comme une possibilité d'être en scène et la **transposition** de l'impulsion créatrice vers la construction de la narration. Peu importe si je suis guidée par la proprioception du mouvement ou par les idées qui constituent la scène. Je me mets en risque et j'**ignore** ma peur du vide chorégraphique. La joie de l'invention fleurit dans la curiosité de me mettre en mouvement avec n'importe quoi, soit avec mon corps, soit avec les mots, mais dans la tentative de faire converger les sens de mes actions avec ceux de mes « saudosas » collègues. Même si la rencontre Zoom ne m'offre pas une expérience relative au sens du toucher d'un autre corps, base sensible très chère à la danse, l'idée de *PlaylistA feito em casa* [fait maison], mue par la joie de l'invention, était de découvrir, ensemble, les possibilités de composition, et ainsi de pouvoir continuer à improviser collectivement.

Dans cette optique, la joie de l'invention dans les trois MSs n'est pas une joie naïve ou « idiote » dans le sens utilisé par Lepecki (2006)¹⁴¹, mais une sorte de **joie « tropicale »** marquée par le *neuf* d'Oswald de Andrade (1982) et qui arrive en moi dans la rencontre bonne ou mauvaise avec l'autre. Ici, l'autre peut être mes partenaires vivants, mon contexte immédiat changeant ou le contexte socioculturel et politique brésilien autant menaçant que libérateur. Il s'agit d'une joie partagée avec les autres par la culture persistante d'être ensemble et en création. Un **dialogue** en forme de fête : la quête collective de la vitalité nécessaire pour continuer à s'inventer tout comme le monde qui nous entoure. En conséquence, la **joie tropicale de l'invention** repose dans la compréhension que l'improvisation en danse peut (et doit) être toujours inventée et réinventée à partir de ma sensibilité qui s'active dans la rencontre avec l'autre et qui en même temps s'ouvre vers le monde, nous invitant à nous mettre toujours en mouvement et en réflexion.

¹⁴¹ Selon Lepecki (2006), Paola Mieli a trouvé un sens étymologique pour le terme « idiot » du grec *idiotes* : « *a private person, individual, one in a private station – from ideios, one's own, separate, removed from social responsibility* » (p. 33). Lepecki voit que la chorégraphie participe d'un épuisant projet psychologique, affectif et énergétique de la subjectivité moderne dont « *this idiot is the isolated, self-contained one fantasizing subjectivity as an autonomously self-moving being* » (p. 33).

5.3.2 Les valeurs remarquées dans *Playlist/A*

Au fil des transformations de *Playlist/A* de 2012 à 2021, je remarque une meilleure définition des valeurs liées à la pratique d'IDDP, autrement dit, une précision relative à la vision de monde reflétée dans le travail. Selon Kaufmann (2004), les habitudes ne sont pas isolables de l'éthique. « Tout schème d'action est relié à des schèmes de perception et à des systèmes de valeurs », il s'agit du concept d'*ethos* qui est simultanément lié à celui de l'*hexis* d'Aristote (p. 177). Laplantine (2005), à son tour, propose de penser l'éthique et l'esthétique ensemble, mais plutôt par « la naissance de l'éthique à partir de l'esthétique » vu que le contraire serait la moralisation de la création artistique (p. 213-214).

Ainsi, après cette longue réflexion doctorale, certaines valeurs, parfois implicites à l'IDDP de *Playlist/A* sont devenues plus claires à moi. J'avais entrevu dans ma maîtrise au Brésil le **but principal d'être ensemble** par le caractère collectif et horizontal de la pratique, même si cela était encore implicite pour les participant·e·s. Cependant, le but d'être ensemble était conscient et souhaité dans *PlaylistA* par les participant·e·s. À mon avis, la présence de l'« autre » est la matière première pour le travail d'invention justement par les perturbations qu'il provoque en nous. Le conflit avec Arão, la conscience de ne pas bien connaître le mouvement de Márcia et l'envie d'être en composition avec Cibele et Marise sont les éléments cruciaux qui guident mes pensées et mes actions. Leurs présences perturbent mes actions, mais en même temps, m'apportent des renouvellements perceptifs.

Le but d'être ensemble est un souhait, mais aussi un besoin : le contexte précaire nous impose des associations afin de partager l'énorme tâche de s'inscrire dans le milieu artistique. L'idée est de ne pas succomber au contexte précaire des arts au Brésil, mais de jouer avec les obstacles comme des possibilités d'invention et de développement continu d'une sensibilité. Néanmoins, cette posture ne signifie pas de tout accepter de la politique culturelle, vu que celle-ci partage avec le sujet artiste la responsabilité de la création artistique. Il faut se savoir artiste, agente et citoyenne afin de lutter grâce aux outils démocratiques existants pour des améliorations du statut, toujours précaire, de l'artiste de la danse.

De surcroît, la valeur d'être ensemble vient accompagnée d'autres valeurs qui qualifient ce premier but : **la valeur d'être en création continue**, même si cela signifie s'éloigner du champ traditionnel de la danse. L'émergence de la parole, dans le MS3 révèle que le discours et le mouvement corporel partagent une nature semblable dans la création. Cette tendance est présente dans *Playlist/A* mais elle est radicalisée dans *PlaylistA feito em casa*. Le discours, soit en direct comme nous l'avons analysé dans le

MS3, soit dans des discours choisis comme intervention sonore à d'autres présentations de *PlaylistA* et *PlaylistA feito em casa*, consiste en une manière de privilégier la voix et le discours de femmes. Ainsi, le mouvement dansé est important pour moi dans *Playlist/A*, mais être en création continue est encore plus important.

On pourrait ajouter qu'au fil des MSs, je note une priorité vers la composition collective de l'œuvre plutôt que mon désir personnel en tant qu'improvisatrice : dans le MS1, j'ai privilégié le paradoxe drame/humour d'un monde détruit à mon sentiment d'inachèvement lié à la récurrence de danser avec les mains unies. Dans le MS2, j'ai privilégié me concentrer dans ma rencontre avec ma collègue à mon conflit personnel de ne pas suivre l'écoute musicale. Dans le MS3, l'idée de composition, d'être en relation, était consciemment notre but dès le début de la scène. Pour ces raisons, *Playlist/A* porte en soi **la valeur d'être ensemble, en création continue et en privilégiant ce qui nous est collectif.**

Une valeur connexe a émergé en cours de route de *PlaylistA* : le **respect au processus de vieillissement du corps** des danseur·euse·s comme une posture politique à prendre en compte par rapport à la danse. L'improvisation dans *PlaylistA* et *PlaylistA feito em casa* comptait sur le corps qu'on avait le jour de la présentation et non sur un corps idéal et toujours « en forme ». Si l'énergie corporelle est différente pour les femmes de plus de 40 ans, cela ne veut pas dire que la sensibilité développée est perdue. Apprécier la danse de femmes expérimentées est aussi une question de sensibiliser le regard de celles qui dansent et de ceux qui regardent. C'est un espace qui doit être conservé vu que la danse est traditionnellement réservée aux jeunes corps (Silva Weber et Fortin, 2010).

En somme, en comprenant a posteriori ces valeurs, *Playlist/A* se dévoile à moi comme une pratique autant de **résistance** et de **survivance** que d'**invention**. En nous engageant dans la joie tropicale de l'invention, nous envisageons de créer ensemble et en collaboration d'autres mondes possibles et, peut-être, ignorés. Étant donné que l'invention d'un monde possible est accompagnée aussi par l'invention des *soi* possibles, *Playlist/A* consiste dans une tentative individuelle et collective de se mettre en mouvement, autrement dit, une ouverture au vertige, soit par la vitalité, soit par le tremblement. Les forces et les faiblesses de ce processus se mélangent dans une ambiguïté pour laquelle nous n'avons pas une réponse définitive.

Il s'agit donc, d'une pratique de « **ré-existence** » qui est brésilienne par sa géographie, mais universelle par notre constante et impérative condition d'interaction avec notre milieu. Dans sa dimension

individuelle ou collective, *Playlist/A* quête le prochain geste pour que le mouvement puisse se renouveler et ainsi continuer. À travers les tendances et les dynamiques qui émergent dans la pratique, nous avons des pistes concernant nos lieux et rôles dans le monde, même si ceux-ci sont toujours en mouvement, provisoires et éphémères.

CONCLUSION

En vue d'approfondir mes réflexions liées à l'expérience d'improviser et étant donné que cette recherche est basée dans l'interaction sujet-milieu présent dans l'IDDP, je propose d'amener certaines synthèses avant d'aboutir dans une conclusion de ce parcours doctoral. De cette manière, je ramène les questions de recherches proposées dans la section 1.2.1 de cette thèse : (1) Quelles sont les dynamiques émergentes dans le rapport entre habitude et invention dans les trois MSs de ma pratique d'improvisation en danse devant public? (2) Qu'est-ce qui caractérise mon vécu des moments de bascule entre mes habitudes improvisationnelles et mon inventivité? (3) Quelles sont les composantes du mouvement qui me permettent de repérer les moments de bascule entre mes habitudes et mon inventivité? Ainsi, dans cette section, je propose d'arriver dans une synthèse expérientielle où je réponds à mes questions de recherche et une synthèse conceptuelle afin d'avoir un aperçu de la toile conceptuelle qui a émergé pendant la recherche. Ensuite, j'apporte des réflexions à partir d'un dialogue entre les pôles social et individuel et, finalement, la synthèse finale de cette étude.

Synthèse expérientielle

Mon rôle d'artiste chorégraphique, créatrice de *Playlist/A* de 2012 à 2021 au Brésil, m'a permis de participer à plusieurs transformations/évolutions de la pratique d'IDDP. Nous avons vu avec Bardet (2014) que l'improvisation comme manière de faire est précisément le pari d'« écouter » et de « lire » le contexte. Justement, le cœur de l'IDDP repose sur l'interaction sujet-milieu qui se passe toujours dans une dynamique alternant entre continuité et modification, récurrence et nouveauté. Observer les transformations dans *Playlist/A*, c'est aussi observer cette interaction sujet-milieu dans un contexte et un moment donnés.

En partant du pôle individu, celui d'ordre expérientiel relatif aux moments vécus, l'invention dans les trois MSs de *Playlist/A* apparaît comme un sentiment de fraîcheur lié à un chavirement de perception. L'invention dans les trois MSs est donc liée plutôt à la bascule d'un sens à l'autre qu'à la permanence dans un seul sens. On peut aussi dire qu'au fil des MSs, l'invention a tendance à être progressivement basée sur les activités de « lecture », plutôt que sur les activités d'« écoute », selon l'approche de Daniel Lepkoff abordée dans le chapitre II. Autrement dit, les activités de lecture sont de plus en plus présentes misant sur une « compréhension » ou une « interprétation » du contexte symbolique de l'improvisation. Un

exemple de cette bascule concerne la façon dont le sens du toucher, très souvent utilisé en danse, est mobilisé dans chaque MS : le mouvement dansé, fréquemment guidé par le sens de toucher au fil des MSs, glisse vers d'autres stimulus pour la création, afin d'inventer une continuité en dehors des frontières de la danse, comme la narration créée MS3.

Selon ma première question, parmi les dynamiques émergentes dans le rapport entre habitude et invention dans les trois MSs de ma pratique d'IDDP, j'observe une régression de la familiarité avec les éléments du contexte immédiat de l'improvisation. En revanche, je remarque aussi une exposition progressive, de façon volontaire ou non, au vide chorégraphique. Cependant, ma posture pendant chaque MS consistait à chercher la continuité de mes actions tout en conservant mon estime de moi-même dans mes processus identitaires. Cela m'a permis de transformer les contraintes en ressources pour la création, condition préalable pour l'émergence d'inventions.

En réponse à ma deuxième question de recherche, mon vécu des moments de bascule entre mes habitudes improvisationnelles et mon inventivité sont caractérisés par la « joie de l'invention ». C'est-à-dire que celle-ci correspond au ressenti après un ensemble d'actions d'alternances, d'acceptations, de dialogues, de négociations, de jeux, d'inhibitions, de transpositions et/ou de contradictions pendant l'improvisation. De cette manière, dans le MS1, la « joie de l'invention » consiste plutôt dans la possibilité de créer un dialogue avec le public en partageant le drame/humour du monde écroulé exprimé par la chanteuse Maysa. Dans le MS2, la « joie de l'invention » repose dans la réciprocité aperçue de la part de ma partenaire qui n'a pas adhéré non plus à l'intensité imposée par la chanson en inhibant de façon sélective l'écoute musicale. Et finalement, dans le MS3, la « joie de l'invention » fleurit dans la curiosité de me mettre en mouvement avec n'importe quoi, soit avec mon corps, soit avec les mots, mais dans la tentative de faire converger les sens de mes actions avec ceux de mes collègues.

D'après ma troisième question, les composantes du mouvement qui me permettent de repérer les moments de bascule entre mes habitudes et mon inventivité sont très variées et ils prennent des sens divers. D'abord, j'observe que chaque MS m'invite à utiliser l'outil méthodologique de l'OAM d'une manière particulière afin d'arriver dans une construction de sens permettant d'appréhender la profondeur et l'extension de l'analyse. Dans le MS1, j'analyse le geste dans les instants d'inventivité afin de voir le chemin de la vitalité ressentie. À travers la complémentarité entre Ede et OAM, je suis capable de construire du sens dont l'alternance entre faire et laisser faire est le point le plus important dans le MS1.

Dans le MS2, j'utilise l'OAM en imaginant ce qu'on attend de voir dans un geste à partir de mes impressions énoncées dans l'entretien d'explicitation. Cela est dû au fait que l'analyse du mouvement ajoute une autre couche de perception par rapport à ce qui n'est pas visible dans l'instant de vertige, mais qui est ressenti dans le vécu, selon l'entretien d'explicitation. J'analyse donc les moments de marche et de course qui ne font pas partie du vertige, vu que les instants de marche hors du vertige relèvent d'observables opposés à celui du vertige. Dans le MS3, vu que j'étais enfermée dans le corridor et que l'évaluation du geste était moins révélatrice que l'ensemble du vécu dévoilé par l'entretien d'explicitation, il n'y a aucun sens à maintenir cette question par rapport au MS3. C'est l'impulsion ressentie et mentionnée dans l'entretien d'explicitation qui m'a fait m'engager dans la narration au MS3. Ainsi, la synchronie et la syntonie observées entre les actions de Marise et les miennes pendant la narration du MS3 révèlent notre « monde partagé de significations ». Pendant cet instant d'inventivité, j'ai compris que notre rapport démontrait encore une forte connexion entre nous deux.

Synthèse conceptuelle

Afin de mieux comprendre la dynamique entre les récurrences et les modifications dans *Playlist/A*, j'ai choisi le concept d'habitude comme point de départ capable de guider mes réflexions. Au-delà du sens commun du mot, adopté fréquemment en salle de danse, l'habitude en tant que concept fait référence à un schème opératoire incorporé-objectivé dans l'espace continuellement travaillé de la familiarité (Kaufmann, 2001, p. 183). Dans cette recherche, l'habitude sert d'outil d'interprétation afin d'identifier ce qui est récurrent et ce qui est différent. Ainsi, les habitudes improvisationnelles sont des dispositifs comportementaux, intellectuels ou moraux (Kaufmann, 2001, p. 105) récurrents dans l'IDDP de *Playlist/A*.

Un autre élément important de la dynamique entre les récurrences et les modifications dans *Playlist/A* est bien la bascule perceptuelle entre les mémoires sociales des habitudes. J'ai choisi le terme vertige pour désigner cette bascule qui peut être ressentie en tant que vitalité ou tremblement. Le vertige, à son tour, fait émerger la réflexivité résultant ou non dans une invention, c'est-à-dire un nouvel apprentissage ou une nouvelle perception dans l'ici maintenant de l'improvisation. Dans cette recherche, le vertige est une stratégie procédurale symbolique qui par son ressenti révèle un changement de perception par rapport à une situation spécifique.

Ce changement de perception dans les trois MSs, ciblés dans le cadre de cette recherche, m'a permis de mieux comprendre mon environnement, de coexister, de contourner et de négocier certains conflits conscients ou sous-jacents et, par conséquent, d'interagir autrement avec mon milieu. Cela est dû au fait qu'**habitude et vertige font partie d'un même processus dialectique dans lequel la réflexivité est intégrée en tant que dynamique individuelle qui émerge de ma relation avec le milieu.** La réflexivité, à son tour, repose sur de multiples arbitrages plus ou moins réfléchis sur l'action et son sens. Elle ouvre de nouvelles possibilités en procurant des expériences imprévisibles au cours des actions récurrentes. Cependant, la réflexivité n'amène pas nécessairement à une nouveauté (invention), mais elle révèle la dynamique identitaire en tant que croissance ou perte du sens de soi dû à notre inexorable quête de sens.

Alors, en approfondissant mon étude sur l'habitude et le vertige en dialogue avec les analyses des MSs, j'ai compris que l'habitude ne peut pas répondre à tous les comportements/actions observés dans l'IDDP de *Playlist/A*. Ainsi, d'autres notions voisines du concept d'habitude ont été ajoutées à ma recherche en cours de route afin de créer une toile conceptuelle capable de guider mes réflexions spécifiques des MSs abordés. Les notions voisines d'identité et de disposition ont été traitées dans les chapitres II et V, respectivement, selon l'ordre d'importance dans la construction de sens des résultats et de la discussion, afin de mieux comprendre les particularités de chaque MS. De cette manière, l'identité, en tant que le résultat de démarches des constructions représentationnelles, discursives ou communicationnelles associées à des affects régule de façon annexe un système d'habitudes relativement stabilisé. Si l'habitude touche les schèmes tendant à l'incorporation, l'identité régule l'action par la représentation, par l'image ou par la sensation. La notion de disposition, à son tour, émerge pour expliquer l'action dans le contexte moins familier comme celui du MS3. Il s'agit d'une tendance à agir ou à penser d'une certaine manière. Donc, se disposer consiste en s'engager vraiment dans l'activité avec un esprit fluide et une disponibilité mentale permettant d'être prêt à tout, à tout moment. Ainsi, comme l'identité, la disposition et l'habitude sont des notions distinctes, mais étroitement liées.

Partant de ces faits, la dynamique de récurrence et de modification dans les transformations de *Playlist/A*, autant pour les contraintes du milieu que pour les innovations propres à ma dynamique interne, est donc comprise au moyen des habitudes improvisationnelles et de ses notions voisines (d'identité et de disposition). De cette manière, **l'habitude et ses notions voisines, en tant que chemins pour leur redéfinition, au-delà des phénomènes individuels circonscrits, nous permettent de percevoir les dynamiques de récurrence et de modification présentes dans mon interaction avec le milieu pendant**

les présentations de *Playlist/A*. Autrement dit, la relation entre vertige et habitude improvisationnelle (et ses notions voisines) est le principe qui regroupe les éléments de l'analyse, c'est-à-dire l'axe rassembleur par rapport à la problématique de cette recherche, en révélant le tissu d'expérience sensible de la pratique d'IDDP de *Playlist/A*.

Le processus de modification des habitudes, tout comme des identités et des dispositions, se mélange intimement pour déclencher l'action. La manière dont habitude, identité, disposition et vertige se manifestent est toujours en mutation, selon les contingences du moment et du contexte, et de façon plus ou moins consciente. La recherche fait ressortir que les habitudes improvisationnelles suivent une logique continue de transformation, c'est-à-dire la continuité du fil de l'action traversée par des instants d'imprévisibilités dans la perception. Ainsi, la récurrence n'est pas une simple répétition, mais c'est toujours un nouveau départ basé sur le passé et ouvert à l'avenir. Il en résulte que **mon rapport à l'IDDP dans *Playlist/A* est tiraillé, de façon plus ou moins consciente, entre les mémoires sociales (liées ou non à la danse) incorporées tout au long de ma vie et mon initiative à propos du contexte immédiat de l'improvisation.**

Réflexions à partir des pôles social et individuel

Afin de guider mes réflexions en partant du pôle social de l'interaction sujet-milieu, c'est-à-dire des réflexions d'ordre formel et contextuel extérieures à mon action, je me suis inspirée de la notion d'anthropophagie issue du modernisme brésilien et celle du tropicalisme issue du mouvement artistique musical *Tropicália*. L'anthropophagie, en tant que régime de subjectivation, se révèle comme l'impulsion de dévorer ou d'abandonner l'autre (l'ennemi), et le tropicalisme, en tant que reformulation de l'anthropophagie, vise à jouer sans cesse avec le sens des choses s'échappant du moralisme de l'intellectualité de l'époque. Ainsi, anthropophagie et tropicalisme m'aident à expliquer certaines particularités du contexte brésilien liées à la subjectivation et observées dans le parcours de *Playlist/A* comme la présence des moments qui sont propices à se joindre à la culture de l'improvisation en danse américaine et d'autres moments où on s'éloigne de cette perspective. Ainsi, pendant l'analyse des trois MSs de *Playlist/A*, les mémoires d'origines sociales portant sur des événements ayant eu lieu à des périodes différentes, de plus ou moins grande ampleur, rencontrent durant l'action le chemin pour la modification. Elles s'hybrident dans un métissage où les références originelles prennent plusieurs sens

différents et souvent contradictoires et se présentent à moi, pendant mon action, comme une nouveauté, bref, une invention.

De surcroît, le dépérissement du lien institutionnel subi par *Playlist/A* au Brésil et les circonstances de la pandémie révèlent une tendance à rendre plus difficile la continuité d'une tradition dans la danse, à savoir, la culture du mouvement dansé basée sur le sens du toucher. D'autre part, ces contraintes nous ont incités à glisser vers d'autres stimuli pour la création, afin de trouver, ou encore mieux, d'inventer une continuité même si elle sort des frontières de la danse. Mes partenaires dans les trois MSs, Arão, Márcia, Cibele, Marise et moi, formons un collectif dynamisé par un arrière-plan d'**affinités** de niveaux différents (personnelle, corporelle, intellectuelle). C'est-à-dire que le partenariat avec ces personnes sur scène et en dehors de celle-ci est basé autant sur des relations de **travail** que des relations d'**amitié**. De cette manière, *Playlist/A* m'a permis des rencontres puissantes qui nous ont aidés à prendre des risques en sortant de nos zones de confort. Dans la complicité, nous étions engagés à continuer et à créer ensemble, malgré les difficultés perçues. La puissance du collectif est renforcée par les défis individuels vécus pendant chaque performance de *Playlist/A*. Ce type de rencontres rares nous a aidés à transformer le travail en amitié, c'est-à-dire en un chemin nécessaire pour transformer le manque et la douleur respectivement en **joie** et en **lutte**.

Synthèse discursive : la joie de l'invention

À travers la notion de vertige et de son ressenti, soit le tremblement, soit la vitalité, j'arrive à conclure que **le vertige est analogue à la « joie du neuf »** dont parle Andrade dans son manifeste anthropophage. Ainsi, selon les valeurs émergées pendant les analyses des trois MSs de *Playlist/A*, l'idée de « joie du neuf » prend la forme de **joie d'être autre, joie d'inventer, bref « joie de l'invention »**.

La « joie de l'invention » est donc le sentiment qui synthétise ma lecture particulière de mon expérience dans chaque MS¹⁴². En même temps, la « joie de l'invention » est une lecture possible, un choix discursif à partir de mes références empiriques et théoriques. Elle se manifeste avec un désir de lien avec l'autre. Un autre qui est humain, qui pense, qui sent et qui me perturbe parce qu'il est vivant et qui, comme

¹⁴² Pourtant, si j'avais fait cette analogie sans passer par le développement conceptuel du chapitre II en dialogue avec les analyses, j'allais ignorer les mécanismes des schèmes incorporés, empêchant l'approfondissement de mes démarches réflexives et laissant ensuite pratique et théorie comme deux champs séparés et isolés.

moi, porte en soi sa subjectivité. La « joie de l'invention » est ainsi partagée, se manifestant lors de la rencontre avec l'autre. Elle n'est pas une joie naïve ou « idiote » dans le sens utilisé par Lepecki (2006), mais une sorte de joie tropicale. Une joie partagée avec les autres par la culture chaleureuse d'être ensemble et en création. L'autre ne me fait pas peur par la perturbation qu'il m'amène, au contraire, l'autre me propose toujours un dialogue. Autrement dit, un dialogue en forme de fête : la quête collective de la vitalité nécessaire pour continuer à s'inventer tout comme le monde qui nous entoure.

Cependant, il faut noter que la « joie de l'invention » reste dans le champ de « la magie » ou de « l'enchantement » de l'expérience de danser. Quand je suis sur scène, je suis dans un état d'expérience, un état agissant et souffrant (Strauss, 2004). Je choisis, de façon plus ou moins consciente, entre certaines récurrences et certaines modifications de mes schémas incorporés toujours en dialogue avec les surprises du contexte immédiat de l'improvisation. Cependant, après l'approfondissement des concepts d'habitude, identité et dispositions et de ses mécanismes, je me considère plutôt comme la « force relationnelle » qui formule et reformule le présent, passé et futur de l'IDDP. Peut-être, je serai plus consciente des dynamiques, plus ouverte aux transformations et plus convaincue quant aux procédures de transformation. Peut-être, éventuellement je chercherai à contrôler certaines situations et à en laisser d'autres aller. En conséquence, la joie tropicale de l'invention repose dans la compréhension que l'improvisation en danse peut et doit toujours être inventée et réinventée à partir de notre sensibilité qui s'active dans la rencontre avec l'autre et qui, en même temps, s'ouvre vers le monde, nous invitant à nous mettre toujours en mouvement et en réflexion.

Finalement, toutes les formulations et reformulations du travail d'IDDP dans *Playlist/A* sont autant un besoin d'adaptation au contexte qu'une envie d'inventer d'autres manières de faire. Le contexte précaire dont le travail émerge déstabilise les bases pour son développement en même temps qu'il pousse les participants à trouver de nouvelles solutions. Ce caractère **ambivalent** fait partie de l'interaction sujet-milieu particulière à *Playlist/A*, où le sujet « sélectionne », bien que de façon non consciente, ce qui est important pour lui, **sa vérité** dans la complexité dynamique de sa vie. Ce faisant, *Playlist/A* se dévoile à moi comme une pratique autant de résistance et de survivance que d'invention. En nous engageant dans la joie tropicale de l'invention, nous envisageons de créer ensemble et dans la collaboration d'autres mondes possibles. Alors, *Playlist/A* consiste en une tentative individuelle et collective de se mettre en mouvement toujours ouvert au vertige, soit par la vitalité, soit par le tremblement. Il s'agit donc, d'une

pratique de « **ré-existence** » qui est brésilienne par sa géographie, mais universelle par notre constante et incontestable condition d'interaction avec notre milieu.

Prolongements de la recherche : la perspective collective de création au sein du Collectif Movasse

À l'issue de ce long parcours d'analyse dans le cadre de mon doctorat, j'envisage de prolonger ma recherche en explorant la perspective de la création collective au sein du Collectif Movasse. Mon objectif serait de présenter mon travail doctoral et de partager les résultats de ma recherche avec Andréa Anhaia et Carlos Arão, en mettant l'accent sur le chemin conceptuel parcouru, notamment les notions d'habitudes improvisationnelles, d'identité, de disposition, de vertige et d'invention.

Toujours dans cette quête de compréhension de ce qui est récurrent et de ce qui modifie dans l'improvisation à *Playlist/A*, je proposerai aux deux membres du collectif, ainsi qu'à moi-même, de choisir un moment significatif de *Playlist* entre 2012 et 2018. Ce moment, qui doit nous être commun, devra inclure une expérience partagée du vertige et de l'invention, même si les instants de vertige ne coïncident pas nécessairement pour chacun de nous. Dans une même scène, lors d'une présentation quelconque, il faudrait que les trois participants aient vécu une bascule de perception, suivie de l'émergence d'un élément nouveau.

De plus, je profiterai de la présentation de *Playlist*, qui aura lieu à la fin août 2025 lors de la première d'un film sur l'histoire du collectif, pour élaborer un bricolage méthodologique spécifique. Celui-ci m'aidera à observer les récurrences et les transformations après six ans sans avoir réalisé de présentations de *Playlist*. J'imagine que les entretiens d'explicitation et l'observation du mouvement à travers l'OAM pourraient intégrer ce bricolage et nous aider à faire émerger nos impressions prééfléchies du moment significatif partagé, ainsi que les transformations corporelles observées.

À mon avis, ce temps d'absence de pratique ensemble sur scène, pourrait révéler les transformations vécues dans *Playlist/A*, tant sur le plan individuel que collectif. Il pourrait également faire émerger des pistes pour de nouvelles façons d'être ensemble et en création, sans pour autant vivre dans le même pays¹⁴³. Le résultat de ce processus pourrait servir de point de départ à la rédaction d'un livre sur

¹⁴³ Il est à noter qu'Andréa Anhaia, qui vient d'obtenir sa maîtrise en arts à l'UFMG en 2024, vit désormais en Espagne, tandis que Carlos Arão envisage de s'installer à la campagne, dans l'État de Minas Gerais au Brésil, et que pour ma part, je resterai au Québec, au Canada

le Collectif Movasse, qui s'appuierait sur une trame conceptuelle solide et documenterait le travail de création collective réalisé depuis 2006. Ce livre serait centré sur la pratique artistique de Movasse, tout en faisant coexister sensibilité artistique, pratiques collectives horizontales et rigueur méthodologique. En somme, des traces et des indices pour d'autres corps, et pour des nouvelles études sur les pratiques artistiques.

ANNEXE A

OAM du MS1

Analyse OAM : MS 1			
https://drive.google.com/file/d/1fNkpmda30B46kfDxc9X4QJqnhFFXDE-h/view?usp=sharing			
	Découpage numéroté	Contenu synthétisé de chaque unité d'action	OAM
1.	0:07 – 0:20	Tête sur les mains	<ul style="list-style-type: none"> • Arão : FE sans entrave (tête) • Ester : FI intense (Mains et bras) • Espace unidirectionnelle (Dynamique)
2.	0:21- 0:29	Main d'Ester sur la poitrine – tracé circulaire au tour un de l'autre	<ul style="list-style-type: none"> • Dynamique spatiale centripète (engagement)
3.	0:30- 0:36	Contact des mains droites	<ul style="list-style-type: none"> • Bras comme appui semi-fixe (coordination)
4.	00:37- 00:39	Ester regarde les coulisses	<ul style="list-style-type: none"> • Regard fovéal en dehors du mvt du couple (intention)
5.	00:39 -00 : 43	Déplacement en couple – coté à côté	<ul style="list-style-type: none"> • Petite kinesphère stable du couple (espace)
6.	00 :43 – 00 :45	Impulsif/Balancé de Bras/genoux-(Paroles : <i>Meu mundo caiu - vertige</i>)	<ul style="list-style-type: none"> • Ester (bras) : Impulsif bras /Balancé genoux-tronc/Décroissant bras (dynamique) (?) • Arão (genoux) : Rebondi légère (dynamique)
7.	00 :46 -00 :49	Saut Ester avec la jambe gauche à l'air	<ul style="list-style-type: none"> • Kinesphère grande et mobile/ niveau haut (espace) • Initiation distale/phrasé simultané/regard synchrone (coordination)
8.	00 :49- 00 : 51	Déplacement en couple.	<ul style="list-style-type: none"> • Arão : Gestalt du mvt : épingle vers balle (espace) • Ester : kinesphère petite mobile/ niveau moyen (espace) • Ester : force interne faible (dynamique)
9.	00 : 51- 00 : 57	Table imaginaire Ester : déplacement linéaire et grande flexion des genoux tête mobile Au centre de la scène	<ul style="list-style-type: none"> • Ester : phrasé corporel successif (coordination) • Ester : regard fovéal en dehors du mvt du couple (intention) • Ester : kinesphère petite et stable (espace) • Ester : FI faible (dynamique) • Ester et Arão -Plan de l'espace : sagittal (espace) • Arão : kinesphère moyenne et stable/ tracés en courbe (rond de jambe) (espace)

10.	00 : 57 – 01 :01	Déplacement en couple.	<ul style="list-style-type: none"> • Phrasé dynamique croissant (dynamique) • Kinesphère Moyenne stable (espace) • Ester: traces linéaire/ Arão trace en courbe
11.	01 :03 - 01 :09	Pas rapides (pas de bourrée) (humour)	<ul style="list-style-type: none"> • Ester: temps accélérée pieds (dynamique) • Ester appui semi-fixe (épaule axile : droite et main gauche) • Arão : Kinesphère moyenne stable
12.	01 :09 - 01 :14	Relevé et pas rapides	<ul style="list-style-type: none"> • Ester : Gestalt épingle vers vis (espace) • Ester: temps accélérée pieds (dynamique) • Phrasé corporel successif (coordination) • Trajet du mvt périphérique
13.	01 :14 - 01 :17	Ester : Développé et grand battement des jambes	<ul style="list-style-type: none"> • Ester : kinesphère grande et mobile / tracé sculptant l'espace externe (espace) • Ester : phrase dynamique balancé • Arão: kinesphère moyenne / Gestalt balle (espace)
14.	01 :17 – 01 :22	Partage de l'axe du déplacement en cercle	<ul style="list-style-type: none"> • Couple Pulsion d'action : tordre (dynamique) • Modulation tonique condensée
15.	01 :22 – 01 :24	Ester regarde les coulisses	<ul style="list-style-type: none"> • Ester : regard spatial et fovéal en dehors du couple (espace et intention) • Ester : Projection spatiale (bras et regard) (engagement) • Arão : Regard interne (intention) • Arão : Kinesphère petite et stable (espace) • Arão : FI intense (dynamique)
16.	01 :24 - 01 :29	Ester : grand battement et développé des jambes	<ul style="list-style-type: none"> • Ester : grande kinesphère mobile (jambe gauche - jambe droite) vers stable/ tracé sculptant l'espace externe (espace) • Ester : phrasé dynamique décroissant / pulsion d'action: fouetter (jambe gauche) → presser (jambe droite) (Dynamique) • Ester opposition spatiale entre les deux jambes dans le développé (engagement) • Arão : moyenne kinesphère stable (espace)
17.	01 :30 - 01 :34	Déplacement de l'un autour de l'autre	<ul style="list-style-type: none"> • Arão : grande kinesphère mobile (Ronde de jambe droite) niveau moyen (espace)

			<ul style="list-style-type: none"> • Arão : regard intérieur / Ester: Regard spatial (intention) • Ester grande kinesphère mobile – rond de jambe gauche/ tracé sculptant l'espace externe (espace) • Phrasé dynamique balancé du rond de jambe (Ester accent en haut/ Arão accent en bas) (Dynamique)(?)
18.	01 :34 - 01 :38	Ester va au sol avec le dos Ester joue avec les paroles (<i>Se o meu mundo caiu, eu que aprenda a levantar</i> [Si mon monde est coulé, il faut que j'apprenne à me lever])	<ul style="list-style-type: none"> • Ester : État rêvant, contrôlé intense (FI+FE) (dynamique) • Opposition spatiale entre le couple
19.	01 :39 - 01 :41	Ester vague avec l'impulsion de Arão (Humour)	<ul style="list-style-type: none"> • Arão : dynamique impulsif (dynamique) • Ester : initiation du mvt successif : bras → cage thoracique → tête (coordination)
20.	01 :42- 01 :48	Déplacement du couple	<ul style="list-style-type: none"> • Tracé en flèche derrière et devant (espace) • Ester Regard Spatial/ Arão : Regard interne (intention) • Forme tracée : Ester : en sculptant l'espace externe avec les bras/ Arão : en sculptant l'espace interne (espace) • Phrasé dynamique accéléré
21.	01 :48 -01 :52	Déplacement d'Ester au tour d'Arão	<ul style="list-style-type: none"> • Dynamique spatial centripète entre le couple (engagement)
22.	01 :52 - 01 :55	Ester bouge bras et jambe/ Arão immobile	<ul style="list-style-type: none"> • Ester : Phrasé corporel chevauché (coordination) • Arão : Action : immobilité active (?)
23.	01 :55 – 02 :03	Pas de déplacement	<ul style="list-style-type: none"> • Regard relationnel et mvt postural (les deux) (intention) • Les deux : petite kinesphère stable (espace) • Pulsion d'action : tordre
24.	02 :04 - 02 :10	Table imaginaire répétition <u>Ester : pas de déplacement et Grande flexion des genoux/ tête mobile</u> Côté gauche de la scène	<ul style="list-style-type: none"> • Ester : phrasé corporel successif (coordination) • Ester : regard fovéal en dehors du mvt du couple (intention) → vers regard relationnel • Ester : kinesphère petite et stable (espace) • <u>Ester : FI intense / temps ralenti → action de presser pour les genoux et de glisser pour la tête</u>

			<ul style="list-style-type: none"> • Ester Plan de l'espace : sagittal (espace) • Arão : kinesphère moyenne et stable/ tracés en courbe (au tour d'Ester) (espace)
25.	02 :10 - 02 :13	Déplacement d'Ester au tour d'Arão avec de pas rapides	<ul style="list-style-type: none"> • Arão : Action : immobilité active (?) • Ester : temps accéléré – pas (dynamique) • Dynamique spatial centrifuge légère entre le couple (engagement)(?)
26.	02 :14 - 02 :19	Déplacement linéaire du couple	<ul style="list-style-type: none"> • Ester Kinesphère moyenne vers grande/ Arão Kinesphère grande vers moyenne - Tracé en flèche (espace) • Temps accélérée (dynamique) • Ester : projection spatiale et projection regard (engagement) • Ester posture-geste (intention)
27.	02 :20 - 02 :22	Déplacement d'Ester au tour d'Arão	<ul style="list-style-type: none"> • Temps accéléré (pieds) (dynamique) • Dynamique spatial centrifuge entre le couple (engagement)
28.	02 :22 - 02 :30	Ester- Rond de jambe droite	<ul style="list-style-type: none"> • Temps ralenti (dynamique) • Ester : Sculptant l'espace externe (espace) • Ester : Mvt gestuel (jambe droite) (intention) • Ester : Regard Synchrone (coordination) • Arão : immobilité active (?)
29.	02 :31 - 02 :37	Répétition Ester regarde les coulisses	<ul style="list-style-type: none"> • Regard fovéal en dehors du mvt du couple (intention) • Ester : Support vers bras et bassin sur Arão : état rêvant (FI +FE)
30.	02 :40 - 02 :44	Ester joue avec les paroles	<ul style="list-style-type: none"> • Ester : état rêvant (FI +FE) - aller vers le sol/ bras : pulsion d'action : Fouetter (Dynamique) • Ester : Kinesphère petite et mobile / Arão Kinesphère moyenne stable (espace) • Niveau bas (Ester) Niveau haut (Arão)
31.	02 :44 - 02 :50	Ester se lève et bouge les jambes	<ul style="list-style-type: none"> • Arão : FI intense/ impulsif pour lever Ester du sol (Dynamique) • Opposition spatiale entre le couple (engagement) • Ester : temps accéléré pieds/ pulsion de passion
32.	02 :51 - 02 :53	Ester : battement de jambe	<ul style="list-style-type: none"> • Kinesphère grande et mobile - jambe gauche (espace) • Ester : Phrasé dynamique impactif (jambe) (dynamique)

			<ul style="list-style-type: none"> • Arão kinesphère moyenne et stable
33.	02 :53 – 03 :05	Saut et déplacement en opposition du couple en tour	<ul style="list-style-type: none"> • Ester : Phrasé dynamique impulsif du saut / Arão : FE sans entrave (Dynamique) • Dynamique spatiale centripète intense vers Dynamique spatiale centrifuge (engagement) • Niveau haut vers niveau bas
34.	03 :06– 03 :09	Déplacement un au tour de l'autre → pirouette Ester	<ul style="list-style-type: none"> • Phrasé dynamique croissant
35.	03 :10 - 03 :12	Développé Ester	<ul style="list-style-type: none"> • Ester kinesphère grande et mobile / Arão : moyenne kinesphère mobile – (espace) • Ester geste-posture/ Arão Posture-geste (intention)
36.	03 :12 - 03 :16	Ester : opposition spatiale avec Arão	<ul style="list-style-type: none"> • Ester FE : Sans entrave (chute) Phrasé dynamique croissant vers décroissant (Dynamique) • Ester opposition spatiale avec Arão (Engagement) • Ester : regard dissocié (coordination) • Arão Kinesphère moyenne stable (Espace) • Ester Niveau bas/ Arão Niveau haut
37.	03 :17 - 03 :20	Ester debout	<ul style="list-style-type: none"> • Ester : Kinesphère grande stable / Arão : Moyenne kinesphère mobile (espace) • Ester : Regard spatial fovéal hors du couple/ Arão : regard interne (intention)
38.	03 :21 - 03 :23	Arão lève Ester avec sa ceinture scapulaire	<ul style="list-style-type: none"> • Arão : FI intense pour lever Ester / pulsion action presser / Ester FI intense et phrasé continu (Dynamique)/ • Ester : regard fovéal hors du mvt du couple (intention)
39.	3:24 - 3 :28	Déplacement un au tour de l'autre	<ul style="list-style-type: none"> • Ester : Temps accéléré pieds (Dynamique) • Arão : jambe droite gravitaires (coordination)
40.	3:28- 3:30	Ester : enveloppé de jambe et développé de bras	<ul style="list-style-type: none"> • Phrasé dynamique impulsif– FI faible vers FE sans entrave (dynamique) • Kinesphère grande et mobile / tracé sculptant l'espace externe (espace) • Phrasé corporel successif (coordination)
41.	3 :31- 3 :32	Arão : enveloppé de jambe	<ul style="list-style-type: none"> • Phrasé dynamique impulsif– FI intense vers FE contrôlé (dynamique) • Kinesphère moyenne et mobile (espace)

			<ul style="list-style-type: none"> • Phrasé corporel successif (coordination)
42.	3 : 33- 3 :37	Ester tour sur soi-même/ Arão rond de jambe	<ul style="list-style-type: none"> • Ester : Plan transversal / gestalt vis (Espace) • Ester Temps accéléré (dynamique) • Arão : phrasé dynamique balancé (dynamique) • Arão : tracé en courbe
43.	3 :38	Arão lève Ester avec sa ceinture scapulaire e son dos	<ul style="list-style-type: none"> • Espace multidirectionnel (dynamique) • Modulation tonique condensée (intension) • Plan transversal / gestalt balle (Espace)

--- habitude du mvt gestuel inspiré du ballet classique : développés et battements des jambes/ pas rapides

--- marcher ou courir en couple (linéaire ou au tour un de l'autre)

--- instants mentionnés dans Edel

- Vertige quand le bras tombe
- Les 2 tables imaginaires
- Développé de jambe/ pas de bourrée

Conclusions sur le fond	Ester	Arão
Alignement des volumes	 Trois volumes alignés	 Tête en avant
Terrain fonctionnel	 Dynamique descendante (« ciel »)	 Dynamique ascendante (« terre »)
Empreinte Posturale	 Verticale	 Sagittale
Flux postural	 Inspiration assez visible	 Expiration très visible
Niveau Tonique	Tonus équilibré	Tonus plus

ANNEXE B
OAM du MS2

Analyse OAM : MS 2			
https://drive.google.com/file/d/1NNhoUsXG2qOI0eylnqKkYKFYuG-NaXyJ/view?usp=sharing			
	Découpage numéroté	Contenu synthétisé de chaque unité d'action	OAM
1.	0:00- 0:12	Marcher vers le centre de la scène- vertige	<p>Ester :</p> <ul style="list-style-type: none"> • Spatialité du flux postural frontal (intention) • Force interne intense (dynamique) • Phrasé dynamique croissant (dynamique) <p>Márcia :</p> <ul style="list-style-type: none"> • Force interne faible (dynamique) • Phrasé dynamique croissant (dynamique) • Dynamique verticale vers le bas (anticiper avec les pieds)
2.	0:12 - 0:17	Marcia bouge	<ul style="list-style-type: none"> • Posture-geste (intention)_
3.	0:18 – 0 :29	Petits mouvements l'une devant l'autre	<p>Ester :</p> <ul style="list-style-type: none"> • Kinesphère moyenne mobile (espace) • Tracé sculptant espace externe (espace) <p>Márcia :</p> <ul style="list-style-type: none"> • Kinesphère moyenne mobile (espace) • Tracé en courbe (espace)
4.	0:30- 0:39	Des vagues sur place	<p>Ester</p> <ul style="list-style-type: none"> • Kinesphère petite (Espace) • Trajet de la kinesphère part du centre (Espace) • Mobilisation intense de la force interne (dynamique) <p>Márcia :</p> <ul style="list-style-type: none"> • Posture-geste (intention) • Tracé en courbe (espace) • Phrasé dynamique impulsif • Kinesphère moyenne mobile (espace) • Relation FE sans entrave (0:37- 0:39)
5.	0 :40- 0:48	Mobile en tour -Grand battement de jambe	<p>Ester :</p> <ul style="list-style-type: none"> • Grand kinesphère-mobile (jambe) (espace) • Tracé sculptant espace externe (espace) • Multidirectionnel (dynamique) • État mobile <p>Márcia :</p> <ul style="list-style-type: none"> • FI intense (dynamique)

			<ul style="list-style-type: none"> • Tracé sculptant espace externe (espace) • Bras appui semi-fixe (coordination) • Relation de temps accéléré des pieds (dynamique)
6.	0:49 - 0:57	Des vagues sur place 2	<p>Ester</p> <ul style="list-style-type: none"> • Schème de développement moteur spinal (coordination) • Modulation tonique condensée (intention) <p>Márcia :</p> <ul style="list-style-type: none"> • Phrasé dynamique impulsif (dynamique) • Posture/geste (intention) • Petite kinesphère stable (espace) • Initiation proximale (coordination) • Mobilisation FI intense (dynamique)
7.	0:58 – 1:02	Des sauts proches du sol en déplacement	<p>Ester :</p> <ul style="list-style-type: none"> • Phrasé dynamique Impulsifs (dynamique) • Kinesphère Grande -mobile (bras) (espace) <p>Márcia :</p> <ul style="list-style-type: none"> • Gestalt du mvt : sagittal • Initiation proximale (ceinture scapulaire) (coordination)
8.	1:03- 1 :08	Marcia fait de petit gestes	<ul style="list-style-type: none"> • Relation de temps accéléré/ Mobilisation de FI intense (dynamique) • Kinesphère petite -mobile (espace)
9.	1:09 - 1:13	À côté de Márcia – je prends son impulsion en arrière (grand pas)- geste avec le bras	<p>Ester :</p> <ul style="list-style-type: none"> • Kinesphère Moyenne -mobile (espace) • Projection spatiale <p>Márcia</p> <ul style="list-style-type: none"> • Tracé sculptant l'espace externe • Regard relationnel (intention)
10	1 :13- 1 :31	Une entoure l'autre -	<p>Ester :</p> <ul style="list-style-type: none"> • Phrasé corporel successif (Coordination) • Regard relationnel (intention) • Appui semi-fixe de mon dos avec Marcia (coordination) <p>Márcia :</p> <ul style="list-style-type: none"> • Regard relationnel • Niveau bas (espace) • Relation de temps accéléré/ Mobilisation de FI intense (dynamique) • Appui semi-fixe de son dos avec moi (coordination)
11	1 :32- 1 :41	Sortie de l'éclairage : petits déplacements au tour du focus	<p>Ester :</p> <ul style="list-style-type: none"> • Regard spatial (intention) • Geste-posture -(intention)

			<ul style="list-style-type: none"> • Dynamique verticale (j'anticipe par les pieds) (engagement) • Plan transversal Márcia : <ul style="list-style-type: none"> • Posture • FE sans entrave dans les bras • Regard relationnel
12	1 :42- 1 :59	Je rentre dans le focus	Ester : <ul style="list-style-type: none"> • Regard relationnel (intention) • Kinesphère Moyenne -mobile (espace) Márcia : <ul style="list-style-type: none"> • Petite kinesphère stable (espace) • (1 :56) niveau moyen • Opposition spatiale • Grande kinesphère stable (espace) • Relation de temps ralenti (dynamique)
13	2:00 – 2 :04	Rond des jambes et des bras	Ester : <ul style="list-style-type: none"> • Kinesphère Grande -mobile (bras et jambe) (espace) • Multidirectionnel (dynamique) • État mobile Márcia : <ul style="list-style-type: none"> • Relation de temps accéléré (dynamique) • Niveau moyen
14	2:05- 2 :10	Répétition avec les accents musicaux: ouverture de la jambe droite et des deux bras	Ester : <ul style="list-style-type: none"> • Kinesphère moyenne et niveau moyen (espace) • Modulation tonique condensée (intention) • Appui semi-fixe jambe gauche Márcia : <ul style="list-style-type: none"> • Kinesphère grande et mobile (espace) • Regard spatial • Successif
15	2 :11- 2 :14	Courir	Ester : <ul style="list-style-type: none"> • Pulsions passion (dynamique) • Temps accéléré (dynamique) Márcia : <ul style="list-style-type: none"> • Modulation FI intense - marcher • Petite kinesphère stable (espace) • Posture-geste • Regard relationnel
16	2 :15- 2 :22	Déplacements d'un côté à l'autre	Ester : <ul style="list-style-type: none"> • Modulation tonique dilatée (intention) • Regard synchrone (coordination) Márcia : <ul style="list-style-type: none"> • Posture

17	2 :23- 2 :29	Rond des jambes et des bras	<p>Ester :</p> <ul style="list-style-type: none"> • Grand kinesphère-mobile (jambe) (espace) • Tracé sculptant espace externe (espace) • Multidirectionnel (dynamique) • État mobile <p>Márcia :</p> <ul style="list-style-type: none"> • Phrasé impactif (tête et bras) • Regard spatial
18	2 :30- 2 :33	Extension de bras	<p>Ester :</p> <ul style="list-style-type: none"> • Force interne intense (Dynamique) • Plan sagittal (espace) • Opposition spatiale entre les deux bras (intention) <p>Márcia :</p> <ul style="list-style-type: none"> • Moyenne kinesphère stable (espace) • Relation de temps ralenti • Posture-geste
19	2:34 -2 :46	Nous nous déplaçons et nous nous regardons	<p>Ester :</p> <ul style="list-style-type: none"> • Regard Relationnel (intention) • Modulation tonique condensée (intention) • Flux postural – respiration visible – inspiration (fond) <p>Márcia :</p> <ul style="list-style-type: none"> • Regard Relationnel (intention) • Modulation tonique condensée (intention) • Kinesphère petite stable (espace) • Relation de temps ralenti (dynamique)
20	2:47- 3:26	Des ondulations dans le niveau moyen	<p>Ester :</p> <ul style="list-style-type: none"> • Plan horizontale (espace) • Kinesphère moyenne et niveau moyen (espace) • Phrasé dynamique ondulatoire (dynamique) • Dynamique unidirectionnelle (dynamique) <p>Márcia :</p> <ul style="list-style-type: none"> • Dynamique unidirectionnelle (dynamique) • Plan horizontale (espace) • Initiation distale par les pieds
21	3:27- 3:42	Je dessine une ligne autour de moi	<p>Ester :</p> <ul style="list-style-type: none"> • Trajet périphérique du mvt • Gestalt épingle (espace) • Regard synchrone (coordination) <p>Márcia :</p> <ul style="list-style-type: none"> • Relation de temps ralenti (dynamique) • Kinesphère petite stable (espace) • Posture

			<ul style="list-style-type: none"> • Niveau moyen • (3 :37) Mobilisation FI intense • Phrasé impactif
22	3 :43- 3 :46	Nous nous déplaçons ensemble vers le public	<ul style="list-style-type: none"> • Courir : Dynamique unidirectionnelle (dynamique)
23	3 :47 – 3 :50	Courir	<ul style="list-style-type: none"> • Temps accéléré (dynamique)
24	3 :56 – 4 :20	Nous nous déplaçons ensemble jusqu'à se rencontrer au centre de la scène	<p>Ester :</p> <ul style="list-style-type: none"> • Flux postural-expiration visible (fond) • Dynamique verticale (pieds) (engagement) <p>Márcia :</p> <ul style="list-style-type: none"> • Marcher par le dos avec une relation de FE sans entrave • Posture-geste

--- marcher ou courir (Ils ont des qualités différentes)

--- habitude de mvt gestuel (même qualité)

--- instants mentionnés dans Ede2

- Vertige au début
- Petits gestes
- Écoute sélective des accents musicaux
- Devenir plus à l'aise à la fin
- Regard vers Márcia

Conclusions sur le fond	Ester	Márcia
Alignement des volumes	 <p>Trois volumes alignés</p>	 <p>Trois volumes alignés</p>
Terrain fonctionnel	<p>3</p>  <p>Dynamique descendante (« ciel »)</p>	<p>1</p>  <p>Dynamique ascendante (« terre »)</p>
Empreinte Posturale		
Flux postural	 <p>Inspiration assez visible</p>	<p>sur expiration 1</p>
Niveau Tonique	Tonus équilibré	Tonus plus

ANNEXE C
OAM du MS3

Analyse OAM : MS3			
https://drive.google.com/file/d/1HUf4BVAifdjgfmQevM1XmjnQpBTT1z5H/view?usp=sharing			
	Découpage numéroté	Contenu synthétisé de chaque unité d'action	OAM
1.	0:00 -1:26	Le poids du dos sur l'armoire	<ul style="list-style-type: none"> • Gestalt mur (espace) • État lointain (variation de FE et espace unidirectionnel) (?) (dynamique)
2.	1:27- 2:15	Assise - je regarde l'écran de l'ordinateur	<ul style="list-style-type: none"> • Alignement (tête devant le tronc) (fond) • Force externe sans entrave (dynamique) • Kinesphère stable niveau bas (espace) • Regard Fovéal (espace) • État lointain (variation de FE et espace unidirectionnel) (vers Pulsion d'envoûtement) (?) (dynamique)
3.	2:16- 3:21	Je bouge vers le fond du couloir et je reste immobile	<p>Pour le déplacement :</p> <ul style="list-style-type: none"> • Coordination homologue (bras et jambe gauche) et regard synchrone (coordination) <p>Pour l'immobilité active</p> <ul style="list-style-type: none"> • Force externe contrôlée (dynamique) • Spatialité flux postural sagittal (intention) • Regard Fovéal (espace) • État stable (FI faible et espace unidirectionnel) vers Pulsion d'envoûtement (dynamique) (?)
4.	3:22- 3:35	Je bouge les orteils de mon pied droit	<ul style="list-style-type: none"> • Temps ralenti (dynamique) • Initiation distale (pied droit) (coordination)
5.	3:36- 3:38	Je bouge vers l'écran à quatre pattes	<ul style="list-style-type: none"> • Temps accéléré • Force externe sans entrave (Dynamique)

			<ul style="list-style-type: none"> • Regard dissocié et fovéal (coordination et intention)
6.	3:39 – 5 :50	Je parle proche de l'écran	<ul style="list-style-type: none"> • Rythme irrégulier de la parole (dynamique) • Modulation tonique condensée de la voix (intention) (3 :39 – 4 :17) • Modulation tonique dilatée de la voix (intention) dans une phrasé dynamique décroissant (4 :18 – 5 :46)
7.	5:50 -6 :17	Je m'éloigne de la caméra	<ul style="list-style-type: none"> • FE contrôlée • Mvt Postural (intention) • Temps ralenti (Dynamique) • Regard fovéal (Espace)
8.	6:18- 6:43	J'abandonne le poids de mon tronc sur mes bras	<ul style="list-style-type: none"> • Modulation tonique condensée vers dilatée • FE contrôlée vers FE Sans entrave (6 :35) (Dynamique)
9.	6:43- 7:05	Je me rapproche de l'écran	<ul style="list-style-type: none"> • FE contrôlée • Mvt Postural (intention) • Temps ralenti (Dynamique) • Regard fovéal (Espace)
10.	7:06- 7:14	Je dis un chiffre au même moment que Marise rentre dans son couloir	<ul style="list-style-type: none"> • Temps ralenti de la voix et du mvt de Marise (Dynamique) • Modulation tonique condensée de la voix
11.	7 :15-7 :35	Marise écrit et Ester parle	<ul style="list-style-type: none"> • Marise écrit : Temps accéléré (7 :15-7 :33) phrasé dynamique continue/ Ester parle: Temps ralenti et phrasé dynamique balancé de la voix (dynamique)
12.	7:35- 8:05	Papier avec le chiffre	<ul style="list-style-type: none"> • Phrasé dynamique continu (dynamique)

--- rester assise (Ils ont des qualités différentes)

--- habitude de mvt postural (même qualité)

--- instants mentionnés dans Ede3

- Le poids de mon dos sur la porte de l'armoire
- Respiration et pied au fond du couloir
- Tonus pour aller vers l'écran
- Parler devant la caméra - vertige

ANNEXE D

Extrait Entretien d'explicitation MS1

	Entretien d'explicitation sur le MS 1 Lien du MS 1 : https://youtu.be/M1Doldr_iqI Lien de l'enregistrement de l'Entretien d'explicitation MS 1 : https://youtu.be/jt9aJdjNzUo		
	Verbatim intégrale + identification du sujet traité	Extraits plus pertinents du verbatim	Infos satellites + activités et manières de me communiquer
78	Sabrika : mais le premier en fait, celui où tu as réalisé que tu pouvais utiliser la musique pour dans ton improvisation, et celui où tu es là, avec ton partenaire, la main gauche en contact et là tu entends les paroles, car à ce moment-là tu entends les paroles, le début des paroles « Meu Mundo... » et à quoi tu es présente, à ce moment-là ?		
79	Ester : j'étais présente au contact avec ma main et aussi j'ai aperçu que je pouvais détacher un peu de ce que je faisais avec lui et l'autre partie de mon corps qui n'était pas en contact avec lui.	Je suis présente au contact de ma main tout en pouvant me détacher de ce contact avec l'autre partie de mon corps qui n'est pas en contact	Actions matérielles et mentales Autonomie Évaluation subjective Savoir procéduraux
80	Donc, j'ai trouvé une autonomie, même en contact avec lui, que je n'avais jamais trouvé ça avant.		→ Séparation – discontinuité de mon attention/perception (Geste Godard – revoir)
81	C'était la première fois que je sentais cette autonomie, parce que je crois qu'avant j'étais toujours « ouais, je suis en contact avec lui, c'est ça ! »		
82	J'étais toujours attentive à ça... comme si... mais mon regard était un peu plus fermé avec cette relation, du contact avec une main ou l'autre, peu importe .		Évaluation subjective habitude attentionnelle – (fermeture du regard) Intention
83	Mais dans ce moment-là j'ai aperçu que je pouvais me déconnecter ... pas déconnecter le contact, mais je pouvais avoir deux points de repère de mon attention : lui et l'autre partie de mon corps qui était libre. J'avais une certaine autonomie que je n'avais pas remarquée avant,	Je m'aperçois que je peux avoir deux points de repères : mon partenaire et la partie de mon corps qui est libre	Action mentale Savoir procéduraux Inférer savoir pratique Savoir théorique évaluation subjective action matérialisée
84	Sabrika : et l'autonomie tu la sens où dans ton corps... comme si c'était pour		

	faire une cartographie qu'est-ce qui est avec ? Qu'est-ce qui est autonome ?		→ cartographie corporelle de l'autonomie : articuler et coordonner / horizontalité et verticalité Autonomie : continuer ou interrompre
85	E : je crois que... peut-être ... je ne sais pas... j'ai l'impression que c'est au milieu de mon corps, qui peut ou non transmettre la sensation		
86	parce que je peux transmettre la sensation que j'ai avec main collée, ma main gauche, qui viens ici au milieu de mon corps et je peux répandre... de laisser ça aller dans tout mon corps, ou je peux arrêter avec ça, ou laisser moins présent ça, et créer une autonomie avec l'autre côté.		→ cohérent avec mes appuis théorique (accepter ou refuser)
87	Donc, je peux m'ancrer avec lui et aussi être là. Peut-être cette idée de ... d'avoir le poids dans un point et aussi se déplacer.		
88	Comme une verticalité et une horizontalité. Cette chose que Godard parle de ça, cette relation... comment une chose peut nourrir l'autre.		
89	Donc, je crois que c'était un peu cette relation qui, peut-être ça, peut-être un peu « conflictante » (contradictoire), mais non, c'est possible, c'est une certaine autonomie, mais en même temps, avec... ancré dans une chose.		
90	Sabrika : Donc, tu es ancré avec ton partenaire et tu sens que tu peux avoir une autonomie même en gardant le contact. Et là, avec cette autonomie-là, au début tu entends « meu mundo caiu », tu sens que tu as cette autonomie, tu réalises tu es présent à ça, et là tu décides de lâcher le tonus que tient ton bras et ton bras descend vers le sol et remonte tranquillement parce qu'il y a beaucoup d'énergie.		
91	Ester : oui		
92	Sabrika : est-ce qu'il y a autre chose dans ce petit moment-là ?		
93	Ester : peut-être... c'est intéressant parce que ... Après que je laisse mon bras tomber et qu'il continue un peu , c'est comme je reprénds mon mon bras, au lieu de laisser, cette idée de sans	Je laisse tomber mon bras, puis je reprends un peu de contrôle et je	Jouer avec l'autonomie : ni sans entraves tout le temps ni du contrôle total.

	entraves tous les temps, je reprends un peu le contrôle et j'ai commence à jouer avec cette autonomie.	commence à jouer	Geste approprié
94	C'est pour ça qu'après, le prochain moment important, c'est cette sensation de présence...que peu importe le geste que je fais il serait approprié.	J'ai une sensation de présence qui fait que je perçois mon geste approprié, peu importe ce que je fais	
95	C'est comme... si l'espace s'ouvre et je peux jouer et dessiner là. C'est comme si cette autonomie me donne la possibilité de... être ancré avec lui et aussi choisir le geste ou laisser que l'espace me donne les gestes.		
162	Ester : c'est bon.... Ça met mon corps en action, mais aussi, c'est mon corps de la même façon que mes pensées que je peux mettre en mot. Ça fait que les constructions en haut apparaissent de la même façon que les gestes dans mon corps, c'est tout ensemble dans le mouvement. C'est juste une chose. Ne sont pas de choses séparées, mais c'est un processus, les processus de construction d'une narrativité dans le discours, ça me demande un état qui ... c'est un peu différent du mouvement, mais en même temps c'est la même chose. C'est cette idée de tâtonner un peu... je ne sais pas exactement comment... de laisser le temps pour trouver, trouver, choisir un peu, trouver, choisir un peu...cette alternance entre volonté et...	Volontaire et non-volontaire – choisir- trouver	<p>Savoir pratique Évaluation subjective</p> <p>Paradoxe : Alternner volontaire et non-volontaire</p>
163	Sabrika : est-ce que tu fais quelque chose dans ce moment-là ?		
164	Ester : peut-être cette idée de volonté, de choisir le geste. Cet « entre volonté et pas volonté ». Par exemple, quand j'ai parlé du geste que je fais dans la table, une table, je entre (en dessous de la) table je regarde comme ça. Ça c'est intéressant parce que je me rappelle de regarder l'espace, de regarder le public, regarder je crois que c'était le sol et regarder un autrefois le public. Une	Je rentre en dessous de la table	<p>Déroulement des actions élémentaires</p> <p>Décrire des actions matérielles et matérialisées - intention</p> <p>savoir pratique</p> <p>autonomie</p>

<p>espèce de triangulation. Je te vois, je vois l'espace et je te vois aussi. Et je fais ça plusieurs fois, ou cette fois et une autre, je ne sais pas 2, 3 fois. Je me rappelle ça. J'étais capable de faire des nouveaux mouvements, mais aussi de répéter un mouvement que je voulais. Et surtout un mouvement que je pouvais parler avec le public, que je pouvais créer une relation directe de le regarder, avoir le temps de le regarder, regarder le sol et garder le public, une autre fois. C'était vraiment ...ouais, c'est créer cette relation avec le public Cette relation : moi, la main de mon collègue, donc lui, moi et l'espace, donc le public plus éloigné. C'est toi qui es là dans mon tonus, moi que je suis là, et l'autre et comment je trouve mon autonomie quand je suis dans ce triangle-là... Comment je trouve mon.... C'est moi je peux choisir, je peux suivre ...ça c'est intéressant.</p>		
--	--	--

ANNEXE E

Extrait Entretien d'explicitation MS2

1	Entretien d'explicitation sur le MS2 – Le 21 janvier 2022. Lien du MS2 : https://drive.google.com/file/d/1NNhoUsXG2qOI0eylnqKkYKFYuG-NaXyJ/view?usp=sharing Link de l'enregistrement de l'entretien : https://youtu.be/bTgBFmLP91I		
2	Verbatim intégrale + <i>identification du sujet traité</i>	Extraits plus pertinents du verbatim	Infos satellites + activités et manières de me communiquer
42	S : qu'est-ce que se passe pour toi dans ce mouvement-là de clic, soit avec les mains ou avec le doigt ? Qu'est-ce que se passe ? Qu'est-ce que ça évoque en toi ?		
43	E : C'est faire autrement. C'est faire une inversion. Faire autrement, une inversion, un autre endroit... et si je pense que c'est une réaction c'est parce que peut-être j'ai eu d'autres réactions où je n'étais pas capable de faire ça... de faire le clic... Peut-être le vertige... une couche de ce vertige-là, c'est que j'ai eu une réaction différente des autres réactions ... parce que ... ce malaise... c'est cette musique... il faut que je danse cette musique... qu'est-ce que je vais faire ? La peur de « qu'est-ce que je vais faire » dans cette improvisation-là... ce moment-là... C'est sûr que ça s'est passé 5000 fois... mais, ce jour-là, c'est pour ça qu'il est significatif pour moi... ma réaction était différente... et ça ce n'était pas élaboré.... Consciemment... où j'ai eu le temps de penser...j'étais déjà en scène... il fallait être là déjà... j'étais... mes deux pieds étaient déjà sur le plancher de la scène, ma collègue était là... même si dans l'image qui est dans ma tête... sans le repère de la vidéo... Je ne voyais rien... je voyais juste comme... Oh !!!! (Geste d'étonnement qui	J'ai eu une réaction différente à mes autres réactions de façon non consciente. Je me propose de traverser le moment, de jouer avec les événements.	<p>Savoir procédural Évaluation subjective</p> <p>Évaluation subjective</p> <p>Environnement/ circonstances</p> <p>Actions matérielles/ actions mentales</p> <p>Actions mentales</p> <p>Construction du sens</p> <p>→ <i>Inventer (Kastrup) est travailler avec les restes et s'inscrit dans une durée : je reconnais le faire autrement, en même temps que je reconnais mes habitudes. Il y a une</i></p>

	<p>recule) le vide de la scène... donc ... le vide de la scène... le vide d'action... la peur de « qu'est-ce que je vais faire », mais ma réaction, au lieu de... trop faire... oh ! de juste... comme on dit... je commence à faire n'importe quoi... je fais comme... suspends toutes tes actions... ralentis... calmes... calme-toi... on va voir qu'est-ce (ce que) que va se passer.... Au lieu de juger que... si tu as un malaise maintenant... ça veut dire que... ça ne va pas être bon. On va vivre, on va traverser et on va voir ce que va se passer. C'était...le clic, c'est ça... c'est comme...au lieu d'être esclave d'un malaise, j'étais capable de ... (geste d'inverser). Je vais jouer avec ça. Qu'est-ce que ça peut me donner... C'est un peu ça...</p>		<p><i>urgence du temps et du vide de la scène parce que j'étais devant public et celui a été témoin de ma crise. Au lieu de représenter la crise ou d'essayer de la combler, j'ai choisi de ralentir afin de jouer avec les évènements chaque moment qu'ils se présentaient.</i></p> <p>La peur de « qu'est-ce que je vais faire » - habitude</p> <p>La réaction différente au malaise → vertige changement de perception (perte des repères : vide de la scène)</p>
80	<p>S : Si tu veux bien Ester, on va rester là, au moment de changement de perception. Comment de perception...Qu'est-ce que tu sens dans ton corps... par quoi tu es habitée dans ton changement de perception? Qu'est-ce que tu sens corporellement? Il y a un changement de tonus, tu sens dans tes doigts de tes orteils jusqu'à tes bouts des cheveux.</p>		
81	<p>E : C'est la peur. C'est vraiment C'est la peur et la peur c'est une faiblesse, le tonus il baisse, un manque de.... Je sens... mais ça ce n'est pas juste par rapport à ce vécu...mais.... J'essaye de me rappeler ce sentiment dans d'autres situations, mais... c'est un manque de ...le tonus il baisse, je perds un peu ma connexion avec mes extrémités, centre-extrémité. C'est comme si mon corps il devient un peu flou. C'est pour ça que moi... j'ai cette image tout le temps... de mon regard... de voir la scène... et que tout autour de moi est noir. C'est comme si mon corps est</p>	<p>Je sens de la peur</p> <p>Je ressens une faiblesse, mon tonus baisse. Je perds un peu ma connexion avec mes extrémités, centre-extrémité. C'est comme si mon corps devenait un peu flou et mélangé avec l'espace.</p>	<p>Déroulement des actions élémentaires</p> <p>Croyance</p> <p>Savoirs procéduraux formalisés</p> <p>Construction du sens</p> <p>Intention</p>

	mélangé, il est mélangé avec l'espace, il est flou... c'est comme s'il n'existait pas... et le changement de ... la réaction « calme-toi », c'est pour reprends ce corps-là... pour reprends mon tonus.		
--	---	--	--

ANNEXE F

Extrait Entretien d'explicitation MS3

1	<p>Entretien d'explicitation sur le MS3 – Le 10 mars janvier 2022 Brut: https://youtu.be/z4Uqi8-OYqw À partir des 22 minutes et 07 secondes jusqu'à la fin. À flor da pele - <i>Circuito Cultural da UFMG</i> : https://youtu.be/yEJbU6URvZQ À partir des 22 minutes et 45 aux 28 min et 20 secondes. Link de l'enregistrement de l'entretien : https://www.youtube.com/watch?v=sAut2v17mbU</p>		
2	Verbatim intégrale + <i>identification du sujet traité</i>	Extraits plus pertinents du verbatim	Infos satellites + activités et manières de me communiquer
70	S : c'était comment.... En fait qu'est-ce que tu fais pour revenir à la décision d'aller au fond du couloir?		
71	E : j'étais ... si je ne me trompe pas... j'étais.... Parce qu'il y a une porte un peu cachée... j'avais joué un peu avec cette porte, et.... J'étais dans une Ça c'est une autre chose intéressante... parce que le couloir.... J'ai mis la caméra d'une façon que j'étais un peu emprisonnée dans le couloir, parce que la caméra était dans la sortie du couloir... donc... c'était... ce n'était pas trop facile de sortie... il fallait comme...passer dans un petit espace... Donc, j'étais un peu dans un moment que je ne savais pas exactement ce que je faisais ... c'était... je jouais un peu avec la porte... c'était un moment que je n'avais pas d'idée... j'étais un peu vide.	Je joue avec la porte et je ne sais pas exactement ce que je fais. (Avant)	<p>Actions matérielles</p> <p>Circonstances</p> <p>Actions matérielles et matérialisées</p> <p>Je reconnais que je ne savais pas ce que je faisais quand je jouais avec la porte (vide). Ne savoir quoi faire ←IDDP joue avec le risque→ faire trop Le vide (tremb) – le geste juste (recup identité : vitalité) – le geste approprié (identifié : vitalité) – faire trop (tremb) Des phases identitaires/dynamiques de l'IDDP (?)</p>
72	S : ok, quand tu ne sais pas trop, qu'est-ce que tu fais, qu'est-ce que tu fais quand même?		
73	E : je fais des mouvements un peu répétitifs, généralement, ça ... peut-être ça c'est une habitude. Quand je ne sais pas exactement quoi faire, je commence... je prends un mouvement ... je répète ce	Je prends le mouvement de laisser le poids de mon dos peser sur la porte et je le répète pour voir s'il	<p>Savoir procéduraux</p> <p>Actions matérielles</p> <p>Habitude : répéter le mvt quand je ne sais pas quoi faire. je m'ouvre</p>

	mouvement un peu pour voir s'il se transforme dans quelque chose. Donc, je jouais avec le poids de mon corps sur cette porte pas trop visible à la caméra. Je faisais un peu comme ça (geste de laisser le poids du dos contre un mur).	se transforme dans quelque chose.	vers mon milieu pour qu'il puisse s'imposer en moi.
74	S : donc, dans ce moment-là où tu ne sais pas trop ce que tu fais ou tu ne sais pas trop quoi faire, tu fais une répétition de mouvement un peu comme dans tes habitudes, et tu fais ce mouvement-là avec ton dos, avec la porte et tu sens ton poids.		
75	E : ouais, je sens le poids de mon corps et aussi je fais un petit bruit parce que la porte faisait comme ça... ta- ta- ta chaque fois que je... que je laisais le poids de mon corps et j'ai fait ça un peu de façon automatique, sans trop réfléchir , juste pour que quelque chose se passe.	Je sens le poids de mon corps et je fais un petit bruit dans la porte	Actions matérielles Motifs
76	S : À quoi tu sais que c'est un peu automatique que tu ne réfléchisses pas trop?		
77	E : Parce que je n'essaye pas de créer un sens avec d'autres choses, je suis comme juste... ouais comme un enfant que fait comme ça avec son jouet au sol pour écouter le bruit. Il n'y a pas un but. Il n'y a pas un but. Mais je ne pense pas que ça c'est un problème, parce qu'on peut ne pas avoir un but et trouver le...	Que je n'essaye pas de créer un sens avec d'autres choses	Savoir procéduraux <i>rencontrer du but/sens pendant l'action (sans trop réfléchir)</i>
78	S : ouais, c'est correct.		
79	E : Donc, mais c'est ça... peut-être l'habitude c'est fait de mouvement sans but spécifique dans le sens d'essayer de trouver un but. Pour qu'un but puisse se manifester avec la répétition ... quelque chose va se transformer... on va trouver...	J'essaye de trouver un but en répétant.	Savoir procéduraux Construction du sens : Habitue de faire de mouvement sans but spécifique dans le sens d'essayer de trouver un but.
80	S : Et ça c'est quelque chose que tu te dis lors que tu sens ton poids et que tu entends le clac de la porte ou		

	c'est quelque chose que tu dis maintenant?		
81	E : ouais, je dis maintenant.		
82	S : Et si je te ramène dans le moment? Dans le moment où tu ne sais pas quoi trop à faire alors tu répètes un mouvement ?		
83	E : ouais, peut-être c'est.... au lieu d'une pensée qui traverse ma tête et dit « pourquoi tu fais ça? », ou « qu'est-ce que tu vas faire maintenant? ». Au lieu que... cette pensée ne traverse pas... cette pensée reste un peu... mais en même temps, je sais que j'ai commencé un mouvement, je ne veux pas laisser ce mouvement comme ça... je vais essayer qu'il se transforme. Au lieu de « Ah! non, ok, je ne sais pas pourquoi je fais ça ... je laisse » Non, je vais insister un peu pour qu'il gagne un peu de sens pour moi.	J'insiste dans le mvt pour qu'il gagne du sens pour moi ou pour qu'il ait un but	Savoir pratique Actions mentales et matérielles <i>Improvisation (entre expérience et création du sens) – insister pour rencontrer du but/sens pendant l'action. Je ne rentre pas dans un vrai conflit avec moi-même, je joue avec le conflit</i>
84	S : ok, donc tu insistes dans le mouvement pour qu'il puisse gagner un sens ou pour avoir un but peut-être. Pour que ça Ça développe quelque chose en fait.		
85	E : oui et que la pensée sorte de ma tête... parce que la pensée, elle comme reste un peu... « pourquoi fais-tu ça? je ne comprends pas exactement ». C'est comme une zone grise avec pas de définition, qu'attend une définition qu'attend un endroit pour couler, un endroit pour aller.		Actions mentales Savoir pratique <i>La zone grise : En attendant le vertige, en créant une situation propice pour qu'il arrive. (Lâcher prise de l'épochè? La phase d'accueil? Je me concentre dans la répétition pour arrêter de me questionner/ pour changer le flux de pensées</i>
86	S : Et quand tu insistes et tu attends, qu'est-ce que tu fais? Et que tu bouges? Tu insistes dans le mouvement et tu bouges, tu sens le poids et tu attends, qu'est-ce que tu fais à ce moment-là?		
87	E : Je crois que je partage mon attention à ma pensée qui est là et qui me perturbe un peu, mais je sais	Je partage mon attention entre mes	Savoir pratique

	qu'il n'y a pas une solution drastique pour elle, il n'y a pas une solution immédiate. J'essaye de regarder ce qui se passe et aussi d'être connectée avec mon corps, avec ce mouvement généralement simple, répétitif. J'essaye de rester là entre ces trois éléments.	pensées, l'écran et mon mvt répétitif.	<i>Habitude (en tant qu'expérience vécue / phénomène perçu) : partage d'attention : mes pensées, mes sensations et l'autre</i> Actions matérielles Actions mentales Savoir pratique
88	S : Et quand tu fais entre ces trois éléments et tu dis que tu essayes de regarder, quand tu essayes de regarder est-ce que tu vois quelque chose, peut-être?		
89	E : Dans ce moment-là?		
90	S : ouais.		Actions mentales
91	E : je me regardais sur l'écran. Je regardais le mouvement que je faisais sur l'écran.	Je regardais le mouvement que je faisais sur l'écran.	
92	S : Et qu'est-ce que tu vois quand tu regardes le mouvement que tu fais sur l'écran? Qu'est-ce que tu fais peut-être?		
93	E : Je juge un peu, mais en même temps il n'y a pas une sortie pour ça. Une sortie... laisser les choses et partir... ça serait pire... donc j'essaye de coexister avec ce petitpas très grand... mais ce petit malaise, ce petit inachèvement de ma part... de comme...euh... « je suis un peu perdue ici... » « mais c'est ça! On va voir ...». J'insiste un peu dans ma sensation être perdue...je vis cette sensation.	Je me juge et j'insiste dans la sensation d'être perdue.	L'habitude de juger mais de ne pas abandonner. (Vulnérabilité) / coexister avec le malaise

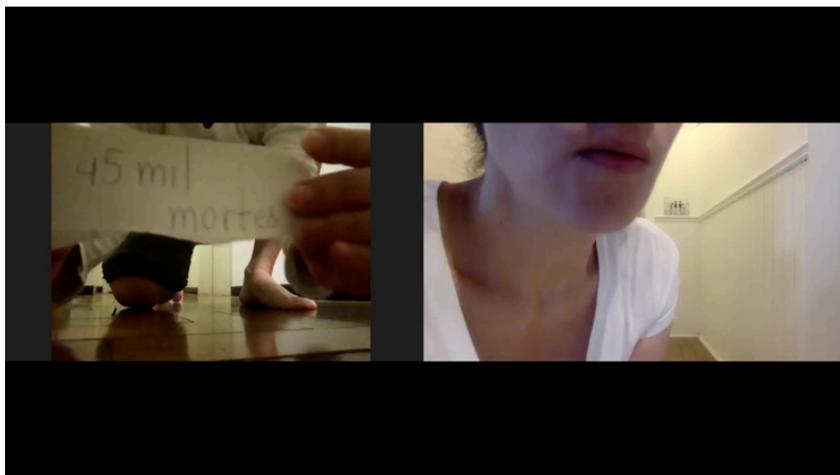
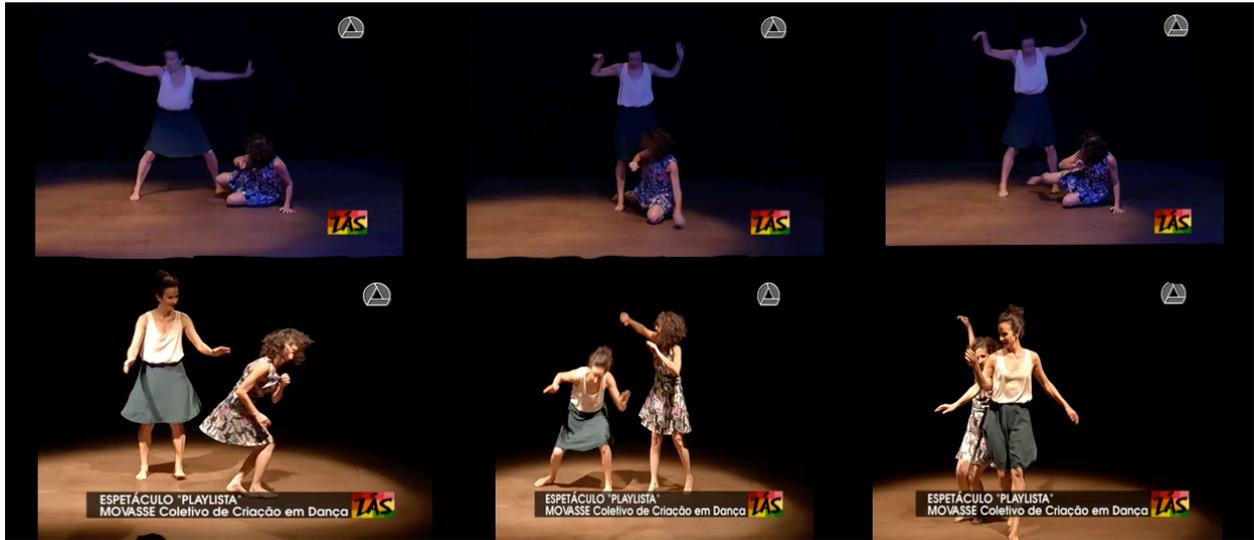
APPENDICE A
Photographies

MS1





MS2 et MS3 :



RÉFÉRENCES

- Andrade, O. de. (1982). *Anthropophagies*. Flammarion. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb34688315d>
- Andrieu, B. (2010). Philosophie de la constitution intercorporelle, le monde corporel. *Le Monde corporel*, 9-22.
- Andrieu, B. (2012). Est-ce le corps qui danse ? *Ligeia*, 113-116(1), 111. <https://doi.org/10.3917/lige.113.0111>
- Andrieu, B. (2014a). A emersão do corpo vivo através da consciência: uma ecologização do corpo. *Holos*, 5, 3-11.
- Andrieu, B. (2014b). *Donner le vertige: les arts immersifs*. Liber.
- Andrieu, B. (2016). *Sentir son corps vivant*. Librairie philosophique J. Vrin. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb450667583>
- Andrieu, B., Da Nobrega P., Schirrer M. et Legendre A. (2017). Sentir le vivant de son corps: Trois degrés d'éveil de la conscience. *Staps*, 117-118(3-4), 39-57. <https://doi.org/10.3917/sta.117.0039>
- Attaque de Brasília : Peut-on comparer cet assaut à l'attaque du Capitole américain ? (2023, 10 janvier). *BBC News Afrique*. <https://www.bbc.com/afrique/monde-64222988>
- Banes, S., Gere, D. et Albright, A. C. (2003). Spontaneous combustion. Notes on dance improvisation from the sixties to the nineties. Dans *Taken by surprise: a dance improvisation reader*. Wesleyan University Press. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb392016612>
- Barbier, J.-M. (2017). *Vocabulaire d'analyse d'activité* (2e éd.). PUF.
- Bardet, M. (2014). Improvisation en danse. *Ligeia*, 129-132(1), 28. <https://doi.org/10.3917/lige.129.0028>
- Benoît, A. (1997). *On the Edge/createurs De L'imprévu*. Contredanse. 32/33 vol.
- Bernard, M. (2002). De la corporéité fictionnaire. *Revue internationale de philosophie*, 222(4), 523.
- Berthoz, A. (2008). *Le sens du mouvement*. O. Jacob. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb412665559>
- Bienaise, J. (2015). *Défis et enjeux de l'adaptation à différents projets chorégraphiques et mise en jeu de la relation à la gravité dans la pratique de l'interprète en danse contemporaine* [Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal]. Archipel. <https://archipel.uqam.ca/7965/>
- Boccaro, A. (2018). Le choro, musique métisse et originelle: transferts culturels, hybridations et identité culturelle nationale au Brésil (1870-1930). *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM. Les Cahiers ALHIM*, (35).
- Bogart, A., Landau, T. et Landau, T. (2005). *The viewpoints book: a practical guide to viewpoints and composition*. Theatre Communications Group.

- Bondía, J. L. (2016). *Tremores: escritos sobre experiência*. Autêntica.
- Bordeleau, L.-P. (2005). Quelle phénoménologie pour quels phénomènes? *Recherches qualitatives*, 25(1), 103-127. <https://doi.org/10.7202/1085546ar>
- Bruneau, M. (2006). Une recherche de reliance, féconde dans son hybridité. *La recherche création: pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec, Presses de l'Université du Québec.
- Canclini, N. G. (2010). *Cultures hybrides: stratégies pour entrer et sortir de la modernité*. Presses de l'Université Laval. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb424607598>
- Canclini, N. G. (2015). *Culturas híbridadas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Edusp.
- Charmatz, B., Launay, I. et Launay, I. (2003). *Entretenir: à propos d'une danse contemporaine*. Centre national de la danse ; <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb38943571g>
- Copeland, R. (2018). La danse post-moderne et la répudiation du primitivisme. *Recherches en danse*. <https://doi.org/10.4000/danse.1786>
- Damasio, A. R. et Blanc, M. (1995). *L'Erreur de Descartes : la raison des émotions*. O. Jacob.
- Dantas, M. F. (2008). *Ce dont sont faits les corps anthropophages: la participation des danseurs à la mise en œuvre chorégraphique comme facteur de construction de corps dansants chez deux chorégraphes brésiliennes* [Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal]. Archipel. <https://archipel.uqam.ca/1466/>
- Deglise, F. (2021, 20 octobre). Bolsonaro accusé d'avoir laissé la COVID-19 tuer des Brésiliens. *Le Devoir*. <https://www.ledevoir.com/monde/ameriques/641352/ameriques-bolsonaro-accuse-d-avoir-laisse-la-covid-19-tuer-les-bresiliens>
- Deglise, F. (2023, 11 janvier). Washington et le problème Bolsonaro. *Le Devoir*. <https://www.ledevoir.com/monde/ameriques/777240/analyse-washington-et-le-probleme-bolsonaro?>
- Depraz, N., Varela, F. J., Vermersch, P. et Éditions Ousia. (2000). La réduction à l'épreuve de l'expérience: *Études Phénoménologiques*, 16(31), 165-184. <https://doi.org/10.5840/etudphen20001631/328>
- Dilma Rousseff. (2024, 18 avril). Dans *Wikipedia*. https://pt.wikipedia.org/wiki/Dilma_Rousseff
- Diniz, J. (2007). Antropofagia e Tropicália—devoração/devoção. *Núcleo de estudos em literatura e música*.
- Doganis, B. (2012). *Pensées du corps: la philosophie à l'épreuve des arts gestuels japonais (danse, théâtre, arts martiaux)*. Les Belles Lettres. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb427831416>
- Duck, K. (s. d.). Katie Duck. <http://kateduck.com/>
- Dupuy, D. et Gioffredi, P. (2009). La danse contemporaine contre elle-même. Dans *À l'[a]r[en]contre de la danse contemporaine: porosités et résistances*. Harmattan.

- Edital Lei Municipal de Incentivo à Cultura 2022 – Fundo Municipal de Cultura. (2024, 19 avril). *Prosas*. https://prosas.com.br/editais/11097-edital-lei-municipal-de-incentivo-a-cultura-2022-fundo-municipal-de-cultura#!#tab_vermais_descricao L
- Formis, B. (2010). Le pari du geste. Dans *Esthétique de la vie ordinaire*. P.U.F.
- Fortin, S., Gosselin, P. et Le Coguiec, É. (2006). Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique. Dans *La recherche création pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Presses de l'Université du Québec. <http://www.deslibris.ca/ID/422521>
- Gallagher, S. et Cole, J. (1995). Body schema and body image in a deafferented subject. *Journal of mind and behavior*, 16(4), 369-390.
- Ginot, I., Michel, M. et Godard, H. (1998). Le geste et sa perception. Dans *La danse au XXème siècle*. Larousse-Bordas.
- Gioffredi, P. (2009). À l'[a] '[r]encontre de la danse contemporaine: porosités et résistances. Harmattan.
- Godard, H. (1990). À propos des théories sur le mouvement. *Marsyas, Paris*, 16, 19-23.
- Godard, H. (2001). L'enfant interprète, le regard de l'adulte spectateur. *Balises-CESMD Poitou-Charentes*, 1, 77-103.
- Harbonnier, N., Dussault, G. et Ferri, C. (2021). Un nouveau regard sur le lien fonction/expression en analyse qualitative du mouvement : L'Observation-Analyse du Mouvement (OAM). *Recherches en danse* 10. <https://doi.org/10.4000/danse.4409>
- Jezzini, J. S. P. (2010). Antropofagia e tropicalismo: identidade cultural? *Visualidades*, 8(2).
- Jourdain, A., Naulin, S. et Singly, F. (2011). *La théorie de Pierre Bourdieu et ses usages sociologiques*. A. Colin. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb425220204>
- Kastrup, V. (2007). *A invenção de si e do mundo: uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição*. Autêntica Editora.
- Kaufmann, J.-C. (2001). *Ego pour une sociologie de l'individu*. Nathan. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb37643556x>
- Kaufmann, J.-C. (2004). *L'invention de soi : une théorie de l'identité*. A. Colin. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39150594c>
- Laborie, J.-C. (2011). *Excessives Amériques héritage et transfert culturel*. Éd. Desjonquères.
- Lachaux, J.-P. (2011). *Le cerveau attentif: contrôle, maîtrise et lâcher-prise*. O. Jacob. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb424044266>
- Lahire, B. et Debroux, J. (2002). *Portraits sociologiques : dispositions et variations individuelles*. Nathan. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb38837653d>

- Laplantine, F. (2001). *Usages sociaux de la mémoire et de l'imaginaire au Brésil et en France*. Presses Universitaires de Lyon. [1 online resource].
- Laplantine, F. (2005). *Le social et le sensible : introduction à une anthropologie modale*. Téraèdre. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb40072795v>
- Laplantine, F. et Singly, F. de. (2010). *La description ethnographique*. Armand Colin. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42371008q>
- Lepecki, A. (2006). *Exhausting dance : performance and the politics of movement*. Routledge.
- Levitsky, S. et Ziblatt, D. (2018). *How democracies die* (First edition). Crown Publishing.
- Loupe, L. (2012). *Poética da dança contemporânea*. Orfeu Negro.
- Machado, F. (2009). *Virgínia Kastrup: A aprendizagem inventiva*. <https://www.youtube.com/watch?v=Sz7-cLdgsVk>
- Mardell, J. (2024, 9 février). Brazil's new it-town for Carnival 2024. *BBC*. <https://www.bbc.com/travel/article/20240208-brazils-new-it-town-for-carnival-2024>
- Martin, C. (1992). Jean-Claude Kaufmann. 1992. La Trame conjugale. Analyse du couple par son linge. Nathan, Collection « Essais et recherches », 216 pages. *International Review of Community Development*, (28), 179. <https://doi.org/10.7202/1033817ar>
- Masciotra, D. (2016). Comment développer un agir citoyen en situation d'activité physique et sportive (p. 33). Colloque « Unis Vers des Sports pour Tous Citoyens ».
- Masciotra, D. et Medzo, F. (2009). *Développer un agir compétent : vers un curriculum pour la vie*. Éd. De Boeck université. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb414682408>
- Medida Provisória nº 870, de 1º de janeiro de 2019. (2019, 1^{er} janvier). *Comissão pró-índio de São Paulo*. <https://cpisp.org.br/medida-provisoria-no-870-de-1o-de-janeiro-de-2019/>
- Navas, C. (2024, 18 avril). Dança brasileira, no final do século XX. *Cassia Navas abre aspas*. <http://www.cassianavas.com.br/2020/03/danca-brasileira-no-final-do-seculo-xx.html>
- Paillé, P. (2012). Le travail sur les données d'explicitation: analyse ou examen descriptif. *Expliciter est le journal de l'association GREX Groupe de recherche sur l'explicitation*, 94, 47-59.
- Palco giratório. (s. d.). Sesc. <https://www.sesc.com.br/atuacoes/cultura/artes-cenicas/palco-giratorio/>
- Perrin, J. (2015). Lire Rancière depuis le champ de la danse contemporaine. *Recherches en danse*. <https://doi.org/10.4000/danse.983>
- Phillips, D. (2019, 30 mars). Brazil: tortured dissidents appalled by Bolsonaro's praise for dictatorship. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/world/2019/mar/30/brazil-bolsonaro-regime-military-dictatorship>

- Quantos golpes de Estado houve no Brasil desde a independência? (2024, 18 avril). Dans *Brasil Escola*.
<https://brasilecola.uol.com.br/historia/quantos-golpes-estado-houve-no-brasil-desde-independencia.htm>
- Rancière, J. (2007). *Jacques Rancière. « Le partage du sensible: Interview. » (Multitude, 2007)*. Club de Mediapart. <https://blogs.mediapart.fr/segesta3756/blog/150915/jacques-ranciere-le-partage-du-sensible-interview-multitude-2007>
- Rancière, J. (2011). *Aisthesis: scènes du régime esthétique de l'art*. Éd. Galilée.
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42532261g>
- Região Metropolitana de Belo Horizonte. (2024, 18 avril). Dans *Wikipedia*.
https://pt.wikipedia.org/wiki/Região_Metropolitana_de_Belo_Horizonte#:~:text=A%20populaçã,o%20total%20da%20Região,uma%20área%20de%2014.979%20km²
- Rettore, P. (2010). *A improvisação no processo de criação e composição da dança de Dudude Herrmann* [Mémoire de maîtrise, Université Fédérale de Minas Gerais].
<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/JSSS-8BNNJ4>
- Rey, A. et Tomi, M. (2010). *Dictionnaire historique de la langue française* (Nouv. éd. augm. /). Le Robert.
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42302246m>
- Ribeiro, G., Botelho, M. L. et de Oliveira, L. D. (2013). *As Manifestações de Junho de 2013*.
- Rolnik, S. (2008). Anthropophagie zombie. *Papiers*, (60).
- Rolnik, S. (2019). *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. n-1 edições.
- Romano, C. (2011). L'équivoque de l'habitude. *Revue germanique internationale*, 187-204.
<https://doi.org/10.4000/rgi.1138>
- Roquet, C. (2019). *Vu du geste: interpréter le mouvement dansé*. Centre national de la danse.
- Ross, J., Gere, D. et Albright, A. C. (2003). Anne Halprin and improvisations as child's play. A search for informed innocence. Dans *Taken by surprise: a dance improvisation reader*. Wesleyan University Press. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb392016612>
- Silva Weber, S. (2010). The Sunday Project: por uma prática reflexiva e. *Revista Repertório: Dança & Teatro*, 14. <https://doi.org/10.9771/r.v0i14.4663>
- Silva Weber, S. et Fortin, S. (2010). *Les pratiques du danseur-créateur vis-à-vis des pratiques dominantes en danse contemporaine: trois études de cas*. [Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal]. <https://central.bac-lac.gc.ca/.item?id=TC-QMUQ-2850&op=pdf&app=Library>
- Strauss, E. (2004). *La Posture érigée*, 1, 22-41.
- Stuart, I., Pereira, R. et Soter, S. (1998). A experiência do Judson Dance Theater. Dans *Lições de Dança 1* (p. 191-204). UniverCidade.

- Theureau, J. (2010). Les entretiens d'autoconfrontation et de remise en situation par les traces matérielles et le programme de recherche «cours d'action». *Revue d'anthropologie des connaissances*, 4(4-2).
- Trocme-Fabre, H. (1994, 1^{er} janvier). Né pour créer du sens avec Francisco Varela. <https://www.canal-u.tv/chaines/cerimes/serie-ne-pour-apprendre/ne-pour-creer-du-sens-avec-francisco-varela>
- Vadori-Gauthier, N. (2016). Le corps collectif, processus de recherche: *Corps*, N° 13(1), 141-149. <https://doi.org/10.3917/corp1.013.0141>
- Varela, F. J., Thomson, E. et Rosch, E. (1993). *L'inscription corporelle de l'esprit: sciences cognitives et expérience humaine*. Editions du Seuil.
- Veloso, C. (1997). *Verdade Tropical*. Companhia das letras.
- Vermersch, P. (2012). *Explicitation et phénoménologie: vers une psychophénoménologie*. Presses universitaires de France. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42664443c>
- vertige. (2024, 19 avril). Dans *La langue française*. <https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/vertige>
- Volpe, M. F. E. (2011). *Cartografia de um Improvisador em Criação* [Thèse de doctorat, UNICAMP]. <https://repositorio.unicamp.br/Busca/Download?codigoArquivo=483201>