

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DANSER LE CORPS-TERRITOIRE : STRATES, SPECTRES ET ERRANCES

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR

GERMAIN DUCROS

FÉVRIER 2026

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

Il y a tant de personnes et de lieux à citer ! Je procèderai par ordre vaguement chronologique.

Merci Amanda d'avoir rallumé par deux fois la flamme de la recherche et de l'écriture.

Merci Marielle pour ce moment de partage au parc Jarry au printemps 2021, qui m'a convaincu de me lancer dans ce projet, merci pour tes conseils et ta relecture de mon avant-projet de thèse.

Merci Louis-Claude, pour cette rencontre humaine, académique, curiosifiante et auteur-isante. Ton encadrement toujours à la bonne distance, tes commentaires et tes encouragements toujours étincelants et encapacitants ont fait que je ne n'aurais pas pu rêver d'une meilleure direction.

Un grand merci à la gang du DEPA, pour cette ambiance de travail de type « camp de jour sisyphéen », pour ces propositions qui repoussent toujours plus loin les limites de ce qu'on croyait possible. Merci à Fanny, Frédérique, Tucker, Dora, Léo, Sona, Diane, Gabriel, Caroline, Tali, Mélissa, Hugo, Émilie, Paloma, Gauthier, Eduardo, Mirna, Valentine, Damián, et les autres...

Merci Johanna de m'avoir invité dans les entrelacs des écosomatiques, merci pour ces belles rencontres conceptuelles, humaines et autre qu'humaines. Merci Josiane d'avoir partagé ta pratique du BodyWeather, merci Mathi d'avoir ouvert ton Espace Aperçu, merci Alice pour ces moments d'écriture à quatre mains, merci Mélissa pour la sensibilité de ton approche, merci Camille pour l'inspirante intégrité de ta posture et la générosité de ton travail.

Merci à la Cité-des-Hospitalières pour le calme et le soin, merci à Thomas, Stefania, Pierre-Olivier, Javiera, des organismes Ecotone et Artenso qui ont accueilli et soutenu ma recherche-crédation, entre ces murs où les souvenirs sont enchâssés comme des pierres précieuses.

Merci à Sandra, qui m'a suggéré d'appliquer pour une résidence à l'auberge du Triangle d'Eté, et merci à l'auberge, à l'Île d'Orléans et au Saint-Laurent pour ces rencontres au bord du fleuve.

Merci à Laure, Philippe, et Phil, acolytes de création, de réflexion en mouvement à toute heure du jour et de la nuit, l'équipe de *In-Cité* qui m'a suivi les yeux fermés et le cœur ouvert. Merci à Laure, entière et lumineuse de la racine jusqu'aux pointes. Merci à Philippe, singulier et vibrant sur toutes les longueurs

d'ondes. Merci à Phil, complice lumière, conseiller artistique patient, co-penseur brillant et partenaire de rédaction sans qui pas grand-chose n'aurait été possible.

Merci à la Station de Biologie des Laurentides et à Gabriel d'avoir accueilli la cohorte du DEPA pour d'inoubliables séjours de rédaction-lecture-randonnée et autres activités sylvestres et lacustres.

Un grand merci à *La Livrerie*, lieu-refuge et siège officiel des *Lundi de Rédaction* de l'AEDEPA où le thé coule à flots et où l'enthousiasme de Marie-Odile et Mylène a sauvé l'élan de plus d'un·e doctorant·e.

Merci aux lieux et aux personnes qui m'ont accueilli, informé et soutenu pendant mes terrains de recherche : merci à Pont-Saint-Esprit, aux Poiriers, au Rhône et au Prieuré, à Cyndie et Yann du service culture de la ville, merci à Christiane et Serge, Nicole et Domi, Christian et Janou, Jean-Pierre, Stéphanie, Céline, Grégory, pour le partage et les histoires. Merci à l'Abbaye de Belleperche, aux Peupliers, à la Garonne et au Pigeonnier, merci à Josy et Jean-Claude, Henriette, Eric, Maryse, Nathalie, merci à Bernard pour l'autorisation, merci à Mélanie pour la confiance et l'invitation. Merci à San Giovanni Bianco, au Brembo, à Bosco Fuori, à la Via Mercatorum, aux Mines et au Becco, merci à Sabrina, Cesare, Mariangela et Yann, pour l'accueil et la rencontre avec ce chemin antique. Merci à Sétif, à Djemila, à Megriss, merci à Nasser, Hamid, Nora, Souad, Fouzia, pour nous avoir ouvert les portes, merci à Mohamed pour avoir facilité la rencontre avec les lieux qui m'appelaient.

Un grand merci aux personnes au baccalauréat et à la maîtrise en danse et en éducation somatique à l'UQAM que j'ai eu la chance de rencontrer, pour les conversations dans notre petit local, pour la vivacité de votre engagement et de votre soutien autour de Passerelle840, de ma présentation publique et des autres événements qui font vivre le Département de Danse et en préparent la relève. Merci notamment à Charlotte, Hannah, Marie-Anne, Fjord, Anissa, Mafer, Carolanne, Camille, Audrey, Kerwin, Mélia, Corinne, Penélope, Lorena, Jacynthe, Rafa, Eve... Merci à tout l'équipe pédagogique, administrative et technique du Département de Danse pour l'accueil et la flexibilité, merci Eliane pour ton soutien lors de la présentation publique du projet et de la soutenance.

Merci à Tiohtià:ke – Mooniyaang – Montréal de m'avoir accueilli au milieu d'une pandémie, et merci à ceux qui ont contribué à ce que je me sente un peu chez moi sur cette île, et qui m'ont apporté du soutien dans ces années intenses : Jack, Thomas, Mélodie, Ross, Arianne, Ninon, Charlie, Neil, Dom, Benoît, Jean-Sébastien, Hubert, Clara...

Merci à Saoû, à Vèbre, à la Forêt, au Roc, au Synclinal, à toutes les rivières et montagnes du coin. Merci à Françou, Christian, Lucile, pour votre soutien inconditionnel depuis les « fossiles et artefacts », pour votre confiance dans chacun de mes projets, votre ouverture et votre curiosité sans failles, et pour m’avoir offert les conditions idéales pour un été d’écriture.

Merci Johana pour ta relecture attentive, tes remarques toujours pertinentes, et pour..

Dans une cérémonie de récompenses, c'est le moment où la lumière se met à clignoter et où la musique devient de plus en plus forte pour inviter la personne à quitter la scène. À ceux qui ne sont pas dans cette liste : merci, vous vous reconnaîtrez dans cette thèse.

DÉDICACE

à Carla, qui m'a fait entrer dans la danse

à mes grands-parents : Yvette, Christophe, Sylvette, Robert

AVANT-PROPOS

Je reconnais mon privilège d’avoir pu mener ce projet de recherche-création avec les **territoires** de Tiohti  ke – Mooniyaang – Montréal, la ville et les environs de Pont-Saint-Esprit, Val Bremana, le territoire à la confluence du Tarn et de la Garonne, et la ville et les alentours de Sétif سطيف Ø    . Malgré la collaboration précieuse de ces territoires, le projet n’a pas bénéficié d’un financement institutionnel, et si j’ai eu la chance de pouvoir m’y consacrer à temps plein, son autofinancement a mobilisé toutes mes ressources des cinq dernières années.

Le texte de cette thèse est constitué de diverses **strates**. Texte académique et récits de pratique se superposent, fusionnent et se répondent avec de nombreux renvois. Les annexes qui contiennent les récits de pratique sont paginées pour elles-mêmes à partir de la page 1, à des fins de référence et de stabilité.

En tant que lecteur·ice, vous avez le pouvoir de voyager dans les sections de ce document, tel un **spectre** traversant les murs. Libre à vous de commencer par la première partie, pour une expérience de lecture de thèse relativement conventionnelle, ou bien par le troisième récit de pratique en Annexe C, à la rencontre d'un texte qui vous emmène directement au cœur du projet.

Cette thèse relate le devenir d'une **errance**, et rend compte de multiples cheminements, dont le plus notable concerne le concept central de *corps-paysage*, autour duquel la réflexion s'est originellement organisée. Le chapitre 5 décrit comment le concept s'est précisé en cours de route pour devenir *corps-territoire*. C'est donc *corps-paysage* qui apparaît dans la première partie et dans les questions de recherche, et *corps-territoire* qui le remplace dans la seconde partie et dans le titre de la thèse.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
DÉDICACE	v
AVANT-PROPOS	vi
LISTE DES FIGURES.....	xi
LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES	xv
RÉSUMÉ	xvi
ABSTRACT	xvii
INTRODUCTION FOSSILES ET ARTEFACTS	1
PARTIE I HORIZONS DE SOL	7
CHAPITRE 1 DIAPIRISME	8
1.1 Émergence du projet de recherche-crédation	8
1.2 Situation dans le champ des pratiques	10
1.2.1 Danse contemporaine	11
1.2.2 Improvisation	13
1.2.3 <i>In situ</i>	16
1.2.4 Gaga, butō, Body Weather : trois pratiques situées et situantes	18
CHAPITRE 2 ROCHE-MÈRE ET ARGILE Un sous-sol artistique et conceptuel.....	23
2.1 Corps et corporéité, somatique et écosomatiques.....	23
2.2 Espace, paysage, territoire	28
2.3 Perception, sensation, émotion, affects : mouvement et relation	36
2.4 Archéologie, autoarchéologie, archive	41
CHAPITRE 3 ÉRUPTIONS	50
3.1 Questions de recherche	50
3.2 Objectifs.....	52
3.3 Pertinence et limites du projet	53
CHAPITRE 4 PISTER UNE METHODOLOGIE EN DEVENIR.....	55
4.1 Méthodologie.....	55
4.1.1 Le pistage écosensible.....	55

4.1.2	Strate, spectre et errance : trois concepts méthodologiques.....	58
4.1.3	Aspects d’une méthodologie en mouvement	73
4.2	Étapes du projet de recherche-création.....	76
4.2.1	Pré-terrain.....	76
4.2.2	Justification du terrain et feuille de route.....	77
4.2.3	Documentation et types de données.....	80
4.2.4	Un entrelacement d’outils pour l’analyse des données.....	83
4.2.5	Modalités d’écriture	85
4.2.6	Diffusion	87
PARTIE II	ÉMERGENCES ET SURVOL	90
CHAPITRE 5	TRAJECTOIRES.....	91
5.1	Du projet au trajet : méthodologie rétrospective	91
5.1.1	écriture, processus et réajustements	93
5.1.2	Pseudo-échecs et abandons	96
5.1.3	émergence d’une posture.....	99
5.2	Invites méthodologiques.....	102
5.2.1	Invites d’action et de positionnement	102
5.2.2	Du <i>corps-paysage</i> au <i>corps-territoire</i>	104
5.3	à propos de l’errance.....	110
5.3.1	Errance et navigation négative	110
5.3.2	Errance et transgression	112
5.3.3	Errance et relation	113
CHAPITRE 6	DEVENIR CORPS-TERRITOIRE	116
6.1	ça s’est passé.....	116
6.1.1	Plongée dans la précision de l’expérience sensible.....	116
6.1.2	Invites relevées.....	123
6.1.3	émergence d’un spectre des invites de rencontre	130
6.2	Variations et invariants dans l’expérience du corps-territoire	138
6.2.1	Proposition de catégorisation des modalités d’activation	139
6.2.2	Co-agentivité dans une pratique relationnelle.....	144
6.3	Description globale du corps-territoire.....	148
6.3.1	Une hyper-relationalité.....	149
6.3.2	Transtemporalit��	150
6.3.3	Cohabitation des impossibles	152
6.3.4	Métamorphoses et d��cloisonnements.....	154
CHAPITRE 7	PARTAGER LE CORPS-TERRITOIRE	162
7.1	Contexte et note d’intention.....	162
7.2	Quatre vidéos	165

7.3	Création sonore.....	166
7.3.1	Rassembler, écouter, pister	166
7.3.2	Notes de création.....	168
7.4	Performance : <i>Un corps-territoire</i>	172
7.4.1	Écriture et transposition	173
7.4.2	Scénographie, vidéo et éclairages	178
7.5	Espace-témoin : <i>Affleurements</i>	182
7.5.1	Dispositif.....	182
7.5.2	Production des œuvres	183
7.6	Présentations publiques	188
7.6.1	Déroulé et témoignages.....	188
7.6.2	Post-fin.....	192
	CONCLUSION SURVOLER LE CORPS-TERRITOIRE.....	197
	Jalons pour une transposition de l’approche	198
	Ouvertures et questionnements conceptuels	199
	ANNEXE A RÉCIT DE PRATIQUE 1	202
	Trois premières semaines	202
	Approfondissements	219
	Téléperformance.....	227
	Fin d’hiver	232
	ANNEXE B RÉCIT DE PRATIQUE 2	236
	Cité-des Hospitalières.....	236
	Île d’Orléans	250
	In-Cité.....	265
	Blessure	271
	Atelier Corps-paysage	273
	Guadeloupe et Laurentides	278
	Post-fin d’atelier 2	284
	ANNEXE C RÉCIT DE PRATIQUE 3	289
	Pré-terrain	291
	Terrain n°1 – Pont-Saint-Esprit.....	297
	Inter-terrain.....	332
	Terrain n°2 – San Giovanni Bianco, Val Brembana	334
	Inter-terrain.....	355
	Terrain n°3 – Saint-Porquier, Saint-Benoit, confluence Tarn et Garonne	358
	Inter-terrain.....	374
	Terrain n°4 – Sétif	376
	ANNEXE D In-Cité, première Visite Sensible.....	396

ANNEXE E Séismes	398
ANNEXE F Betula.....	400
ANNEXE G Affleurements	402
ANNEXE H <i>Un corps-territoire</i> : quatre vidéodanses	409
ANNEXE I Tableau des observables en OAM.....	413
BIBLIOGRAPHIE	414

LISTE DES FIGURES

Figure 0-1 Hampstead Heath oak tree, 2009	2
Figure 0-2 Dancers, 2016	2
Figure 0-3 <i>Ramenez Les Seaux</i> , 2020.....	5
Figure 1-1 Première présentation de Séismes, 2023	8
Figure 1-2 Espaces Aperçus - photographie, capture d'écran de vidéo, dessin.....	21
Figure 2-1 <i>Rock formations</i> , Everybody's Enquire Within (Amalgamated Press, 1937-38)	23
Figure 2-2 Le Sacre du Printemps (photo Stephanie Berger, 2017)	25
Figure 2-3 Snow Clouds, Franklin Carmichael, 1938.....	29
Figure 2-4 Autriche III, Jean-Paul Riopelle, 1954	30
Figure 2-5 Black Lake, Björk, 2015.....	31
Figure 2-6 Giselle, Dutch National Ballet, 2009.....	33
Figure 2-7 Roof Piece, Trisha Brown, 1971	34
Figure 2-8 Eyes as big as plates, Karoline Hjorth, 2019.....	34
Figure 2-9 Dernier Paysage, Josef Nadj, 2006.....	49
Figure 4-1 Coupe théorique des divers terrains[...], Georges Cuvier, 1832.....	58
Figure 4-2 Principales configurations de plis géologiques. ManuRoquette, 2019.....	59
Figure 4-3 Vue aérienne de la forêt de Saoû. Site officiel de la ville de Saoû.....	59
Figure 4-4 Les différentes strates de la peau	60
Figure 4-5 Autocyanotype, 2021	62
Figure 4-6 Ichabod poursuivi par le Cavalier sans Tête, Darley, 1849.....	63
Figure 4-7 Yōkai Gashadokuro, Kuniyoshi (c.1843-47).....	65
Figure 4-8 Ghosts on a tree. Sedlacek, 1933	65
Figure 4-9 Spectrogramme du mot « bonjour » (Sicard, 2021)	67

Figure 4-10 A Ghost Story, David Lowery, 2017	67
Figure 4-11 Le fantôme de Patrocle, Flaxman, 1792-3.....	68
Figure 4-12 Giselle, ou les Willis, NDT, 2006	69
Figure 4-13 Orphée et Eurydice, Bausch, 1975	69
Figure 4-14 Kamokuna skylight, Lazslo Kestay, 1996.....	70
Figure 4-15 Mist, Damien Jalet, NDT 1 (lien vidéo)	70
Figure 4-16 Impro hors cadre, parc Maisonneuve, mai 2022 (lien vidéo).....	74
Figure 4-17 Impro <i>spectre</i> , janvier 2022 (lien vidéo)	74
Figure 4-18 <i>Occupation</i> , Cité-des-Hospitalières (vidéo)	75
Figure 4-19 Corps-paysage sur l'Île d'Orléans (vidéo).....	75
Figure 4-20 Dispositif pour <i>Séismes</i> . Cité-des-Hospitalières, août 2023.....	88
Figure 4-21 Installation : thèse en strates.....	89
Figure 5-1 Données du terrain. Capture d'écran du tableur construit pour recenser les données récoltées (598 entrées).....	94
Figure 5-2 Les deux étapes du blitz d'analyse du 3 au 5 mars 2025	95
Figure 5-3 Livrets de données scintillantes, 5 mars 2025	96
Figure 5-4 Journal de bord mural, Cité-des-Hospitalières, septembre 2022.....	97
Figure 5-5 Extrait du document d'analyse d'EdAE #2 : verbatim, commentaire, analyse	98
Figure 5-6 Sur la Via Mercatorum	99
Figure 5-7 Présentation à Notre-Dame-des-Prairies	101
Figure 5-8 Réflexions dans la forêt de Saoû	105
Figure 5-9 Navigation négative sur la Via Mercatorum	112
Figure 5-10 La jetée « interdite », Île d'Orléans.....	113
Figure 5-11 Treizième rangée, septième arbre.....	114
Figure 6-1 Une danse fluviale, octobre 2022	118
Figure 6-2 Les foramens intervertébraux. (extrait de Calais-Germain, 1985).....	120

Figure 6-3 Muscle tibial postérieur (Gray, 1918)	120
Figure 6-4 Portion mastoïdienne de l'os temporal (Gray, 1918)	121
Figure 6-5 Le manubrium (Calais-Germain, 1985)	121
Figure 6-6 Coupe transversale du médiastin (Gray, 1918)	121
Figure 6-7 Vaslav Nijinski dans L'après-midi d'un faune (Walery photographie, 1912)	122
Figure 6-8 L'ancien passage dans la haie	124
Figure 6-9 Danse du marécage, Station de Biologie des Laurentides, mai 2023	124
Figure 6-10 Djemila, juillet 2024, Scott tient une photo prise en 1951. Photo Scott Brownlee. .	126
Figure 6-11 Enregistrement du volcan de la Soufrière, avril 2023. Photo Christian Ducros.....	129
Figure 6-12 <i>Betula</i> : Agora Hydroquébec du Coeur des Sciences, mars 2025	130
Figure 6-13 Le vieux Verger	131
Figure 6-14 Jouer autour du Pigeonnier	132
Figure 6-15 Rencontre avec Megriss	132
Figure 6-16 Le chemin est barré	134
Figure 6-17 Trou dans le mur d'enceinte	135
Figure 6-18 L'énorme porte du prieuré	136
Figure 6-19 Danser avec le Prieuré (photo Scott Brownlee)	137
Figure 6-20 Sur le Becco di Dossena (lien vidéo)	146
Figure 6-21 Une danse avec Megriss (lien vidéo).....	152
Figure 6-22 Improvisation sur l'île (lien vidéo)	155
Figure 6-23 Improvisation aux branches.....	156
Figure 6-24 Pratique au crépuscule, Rurart, juillet 2023 (photo par Mathi Loslier-Pellerin).....	160
Figure 7-1 Strates de relation sonore - tentative de spectre	167
Figure 7-2 Stratification et compostage sonore. Capture d'écran GarageBand, avril 2025.....	168
Figure 7-3 Sonate n°11 interprétée par Maria João Pires (1990).....	169

Figure 7-4 Sonate n°11 / PaulStretch (15mn, à écouter au calme)	169
Figure 7-5 Sifflement d'oiseau, Pont-Saint-Esprit, six étapes.....	170
Figure 7-6 Sifflement d'oiseau, étapes 4, 5 et 6	170
Figure 7-7 Vibrations du lit. Enregistrement de base, isolation, ralentissement, PaulStretch.	170
Figure 7-8 Fin du premier jour. Ça prend forme.....	173
Figure 7-9 Sur chaque post-it, le titre du tableau, et quelques « qualités non négociables ».....	175
Figure 7-10 Esquisse d'une dramaturgie, selon les paramètres « énergie » et « weird ».	175
Figure 7-11 Tableau 1 : Studio (lien vidéo)	176
Figure 7-12 Scénographie pour Notre-Dame-des-Prairies (lien vidéo)	178
Figure 7-13 Scénographie pour <i>Un corps-territoire</i> au Studio840.	179
Figure 7-14 Annemarie Maeng à la console. Photo Xavier Curnillon.....	180
Figure 7-15 Extrait du teaser pour <i>Un corps-territoire</i> (images Philippe Poirier) (lien vidéo) ...	181
Figure 7-16 <i>Le doctorat est un long fleuve tranquille</i> . Graphique préparatoire sur tableur.	184
Figure 7-17 Pigeonnier, 1963-2024 (cliquer pour voir la version animée).....	186
Figure 7-18 <i>Dissolution</i> #1, 2025 (détail)	187
Figure 7-19 Entrée du Pavillon de Danse.....	188
Figure 7-20 Pas de souliers sur le tapis de danse ! Photo Xavier Curnillon	189
Figure 7-21 Échange avec le public. Photo Xavier Curnillon.....	191
Figure 7-22 Affiche de la présentation.....	192
Figure 7-23 Performance à Belleperche : les briques, les arches, l'herbe	194
Figure 7-24 Performance à Pont-Saint-Esprit : les escaliers, le Rhône et le pont.....	194
Figure 7-25 Planification des déplacements, Pont-Saint-Esprit.....	195
Figure 8.0-1 Atelier <i>Danser le corps-paysage</i> à la Station de Biologie des Laurentides (photo Valentine Auphan)	198
Figure 8.0-2 Visite Sensible au Musée d'Art Sacré du Gard (photo Sonia Courtead)	199

LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES

DEPA Doctorat en Études et Pratiques des Arts

EdE Entretien d'explicitation

EdAE Entretien d'autoexplicitation

OAM Observation-Analyse du Mouvement

RP1, 2, 3 Récit de pratique 1, 2, 3

UQAM Université du Québec À Montréal

RÉSUMÉ

Danser le corps-territoire : strates, spectres et errances est une thèse-création qui interroge le processus d'encorporation (*embodiment*) de la relation au territoire dans ma pratique d'improvisation en *danse située* (Perrin, 2019), vers un état de corps dansant particulier nommé *corps-territoire*. La thèse propose un tressage d'approches théoriques et pratiques en vue d'une meilleure compréhension des caractéristiques de cet état de corps, qui émerge à partir d'une mise en relation profonde avec le territoire, adaptée du *pistage   cosensible* (Morizot, 2018). Elle en interroge les modalités d'activation, les potentiels et les limites, en partie grâce aux concepts méthodologiques de *strate*, de *spectre*, et de *errance*. Entrecrois  es avec la piste des origines familiales et de leurs ancrages territoriaux, ces interrogations amènent les questions de recherche à se mettre en corps et en action sur quatre territoires d'investigation. L'étude s'inscrit dans une posture *  cosomatique* (Bardet, Clavel et Ginot, 2018) et se base sur la notion d'*affect-invite* comme capacité relationnelle synesthésique entre moi et le monde (Stewart, 2007 ; Vannini, 2024). Une double approche analytique, grâce à l'entretien d'autoexplicitation (Vermersch, 1994), et à l'Observation-Analyse du Mouvement (Harbonnier & al, 2021), honore l'expérience incorporée jusque dans l'analyse et l'écriture. *Danser le corps-territoire* est un espace de rencontre entre des écrits théoriques et des œuvres artistiques multidisciplinaires. Cette thèse emprunte et espère contribuer au champ émergent des *  cosomatiques*, aux études en *danse située* et aux *affect theories*. Sur le plan pratique et artistique, cette thèse tisse des liens entre des œuvres chorégraphiques et performatives, des œuvres visuelles et des pièces musicales de tout genre et de toutes époques. Le texte multidimensionnel rend compte d'un cheminement méthodologique et conceptuel et des activités de création et de transmission qui ont ponctué ce projet doctoral. Ma thèse ouvre des pistes vers une meilleure compréhension des postures écosomatiques mobilisées dans un processus de recherche-création situé qui favorise l'émergence de pratiques relationnelles singulières avec le territoire et les vivants.

Mots clefs : corps-territoire, recherche-création, écosomatiques, danse située, territoire, paysage sensoriel, affect, relation, pistage, embodiment, encorporation

ABSTRACT

Dancing an embodied land: strata, spectres and wanderings is an art and performance-based research thesis that explores the process of embodying a relationship with the land in my practice of *situated dance* improvisation (Perrin, 2019), towards a particular state of dancing body called *corps-territoire (embodied land)*. The thesis is interwoven with theoretical and practical approaches in order to better understand the characteristics of this *state of body*, which emerges from a practice of deep relationship with the land, adapted from *eco-sensitive tracking* (Morizot, 2018). The study questions the modalities of activation, potentials and limits of this state of body, thanks to the methodological concepts of *stratum*, *spectre*, and *wandering*. Drawing inspiration from family origins and their territorial roots, the research questions were embodied and put into action in four fields of investigation. The study takes an *ecosomatic* stance (Bardet, Clavel and Ginot, 2018) and is based on the notion of *affect-affordance* as a synesthetic relational capacity between the self and the world (Stewart, 2007; Vannini, 2024). A dual analytical approach, using *interviews of autoexplicitation* (Vermersch, 1994) and Movement Observation-Analysis (Harbonnier et al., 2021), honours the embodied experience through analysis and writing. *Dancing an embodied land* is a meeting ground for theoretical writings and multidisciplinary artistic works. This thesis draws on and hopes to contribute to the emerging field of ecosomatics, situated dance studies, and affect theories. On a practical and artistic level, this thesis weaves links between choreographic and performative works, visual works, and musical pieces of all genres and eras. The multidimensional text reflects a methodological and conceptual journey, and the activities of creation and transmission that have punctuated this doctoral project. My thesis opens up paths for a better understanding of the way an ecosomatic stance can be mobilised in a situated research-creation process that promotes the emergence of new practices of relationality with the land and the living.

Keywords : embodied land, art based research, performance based research, ecosomatics, situated dance, land, sensory landscape, affect, relationality, tracking, embodiment

The water in your body is just visiting. It was a thunderstorm a week ago. It will be the ocean soon enough. Most of your cells come and go like morning dew.

We are more weather pattern than stone monument.

Jarod K. Anderson, 2018

A sky so blue it can see you too.

Luke Froud, c. 2007

INTRODUCTION

FOSSILES ET ARTEFACTS

Enfant, mon livre préféré était un immense ouvrage, presque aussi grand que moi et ramené¹ d'une foire aux livres de mon école maternelle, dont le sujet portait sur les dinosaures et la répartition géographique de leurs fossiles au cours des différentes ères géologiques. À six ans, je savais que j'allais devenir paléontologue. Rapidement, ma fascination pour les fossiles s'est étendue aux artefacts humains, et j'ai décidé de me vouer à l'archéologie. Avec les années, les objectifs de carrière ont changé mais l'intérêt pour les *traces-trésors* enfouies dans le sous-sol ne s'est pas dissipé. Pour ouvrir ce texte, je rassemble quelques éléments biographiques et d'autres portant sur ma pratique artistique. Des fossiles et artefacts enfouis à diverses profondeurs, en lien avec une pratique plurielle, stratifiée, comme un tuilage des moyens d'expression artistique en fonction de l'emploi du temps, du contexte et des outils du moment.

J'ai grandi dans une petite ville du sud-est de la France, à la confluence de l'Ardèche et du Rhône, dans un recoin du Gard à la croisée de quatre départements. Ma grand-mère maternelle et ma mère y sont nées, c'est là que mes parents se sont installés, et c'est là que j'ai vécu jusqu'à la fin de mon secondaire. C'est un territoire lié à l'enfance et l'adolescence, à une *maison-île-refuge*, à des amitiés fusionnelles puis effilochées. Les frontières floues que j'y associe sont formées au nord par la rivière Ardèche, à l'est par le Rhône, à l'ouest par la forêt de Valbonne, et au sud par les vignes, les terres agricoles et la montée de Roquebrune qui conduit vers Bagnols-sur-Cèze. C'est un territoire qui m'évoque le mistral qui souffle froid, les étés longs et secs, le marché populaire et animé, la famille soudée, les longs repas de fête, les orages en août et les abricots du jardin.

¹ Je justifie le texte à gauche mais pas à droite, pour préserver la facilité de lecture, car l'irrégularité des renvois à la ligne permet à l'œil de se repérer dans le texte plus facilement que dans une colonne uniforme (voir p.84).



Figure 0-1 Hampstead Heath oak tree, 2009

Le dessin est, chronologiquement, ma première pratique artistique. Je dessine depuis que je sais tenir un crayon, mais le dessin reste une pratique solitaire, sans désir ni occasion de diffusion, dans des cahiers ou sur des feuilles volantes très peu partagées. Mes archives physiques et informatiques abondent de dessins en tout genre. Alors que j'écume les sous-dossiers pour y

chercher de la documentation en lien avec ce projet, deux dessins attirent mon attention. Le premier représente un arbre du parc Hampstead Heath de Londres, immense mais transparent, où la notion de profondeur de champ est brouillée, où les branches se superposent à la vue sans hiérarchie. Vision qui traverse la matière, contours aux rayons X, arbre transformé en sculpture de verre. Je ne sais plus comment j'en suis venu à ce résultat, mais je me souviens de ce moment suspendu, où j'ai dessiné cet arbre devant moi, sans esquisse préparatoire, chaque trait de crayon comme un geste définitif.

Le second, réalisé lors d'une convalescence pendant laquelle mes mouvements étaient très limités montre deux corps, eux aussi transparents, qui se fondent en une silhouette complexe. Je n'avais pas envie de choisir entre les deux images à reproduire : James O'Hara dans une pièce de Sidi Larbi Cherkaoui, ou une danseuse dont je ne retrouve pas le nom, qui danse pour Ohad Naharin. Je les ai rassemblés dans un duo fusionnel, fantomatique.

Figure 0-2 Dancers, 2016



Depuis l'enfance, le dessin est pour moi une pratique *en marge*, littéralement *dans les marges* de mes cahiers scolaires, mais également *en arrière-plan* de mes études, puis de mon activité professionnelle d'enseignant d'anglais.

Je grandis avec deux parents musiciens. À la maison, la musique est omniprésente, les instruments font partie de la famille, l'oreille est fine, le chant est quotidien. Dès que je peux m'enregistrer, j'éprouve un attrait pour la superposition des voix, pour jouer avec les harmonies et les dissonances. Beaucoup d'enregistrements, de reprises, quelques tentatives de composition à la guitare à partir de 2007 au cours d'un premier voyage en Angleterre, loin du domicile familial où la musique est généalogiquement liée à des exigences qui à l'époque ne m'ont pas permis d'explorer la composition (*#divan*²). Je dis que je fais de la « musique de chambre », non pas au sens de musique ancienne mais au sens littéral : je fais de la musique dans ma chambre. En 2014, je réalise un premier projet musical important, à travers lequel je fixe des instantanés émotionnels. Dépassant mes peurs, je le publie sur la plateforme *Bandcamp*. Trois personnes l'achètent : je panique, les remercie et efface tout. En 2017, [deux chansons originales](#) de ma composition sont choisies pour figurer dans un jeu vidéo indépendant ; c'est la première fois que ma musique est exposée au public, et la première fois que je suis à l'aise avec cette idée.

La rencontre avec la danse contemporaine en 2013 vient bouleverser ma pratique artistique et mon quotidien. Si elle se fait presque par accident, à 26 ans, cette rencontre vient répondre à un besoin central d'expression artistique *du et par le corps* qui m'a toujours habité, et que j'ai plus ou moins écouté selon les périodes. Enfant et jeune adolescent, j'ai consacré plusieurs années à la pratique de la gymnastique (ce qu'il y avait de plus proche de la danse tout en étant socialement acceptable pour un garçon), remporté des victoires à diverses compétitions régionales, et formé mon corps à une discipline certes acrobatique et ludique, mais très rigide et sans aucune prise en compte de la dimension somatique de toute pratique physique. Je me souviens des tapis en mousse jaune qui se désagrègent, de la joie de rebondir, de l'odeur de transpiration incrustée dans le matériel, du sol du gymnase en béton froid. Environ dix ans plus tard, à la fin de ma maîtrise

² Ces indications (*#divan*) ponctuent mon écriture réflexive. Elles signalent, parfois avec humour, un point de tension, un événement, une situation qu'il me semble important de mentionner, mais dont le développement appartiendrait davantage au *divan* d'un espace de thérapie qu'à l'espace d'écriture de la thèse. En d'autres termes : ce n'est pas le sujet qui nous intéresse aujourd'hui, mais je reconnais que c'est là.

en linguistique anglaise et après avoir réussi le concours de l'enseignement au second degré, je rencontre à Marseille la pratique du Parkour, cet art du déplacement né dans les banlieues parisiennes et popularisé par le film *Yamakasi* (2001). L'année qui suit, alors en poste d'auxiliaire d'enseignement à l'Université de Sheffield au Royaume-Uni, je pratique le Parkour dans les rues et sur les toits de la ville avec un groupe d'acrobates/grimpeurs/gymnastes locaux. Pour la première fois, probablement en raison du risque de blessure plus important, je porte attention à mon corps, aux sensations que je perçois, aux informations qui me permettent d'adapter ma pratique. Et pour la première fois, la pratique physique se déploie dans une relation avec le lieu, ludique et respectueuse. Il s'agit de « lire » l'espace, d'imaginer les chemins possibles, les arêtes où je pourrai me suspendre, les espaces où je pourrai me glisser, si telles aspérités me permettront de grimper ou non en fonction des conditions météo... Je me souviens de la texture de la brique anglaise, de l'adrénaline, de la souplesse du gazon, de l'air vif des soirs de novembre.

De retour en France, après une année de stage en établissement scolaire, j'obtiens un poste dans un lycée à Vienne, au sud de Lyon, où j'enseigne l'anglais langue seconde. Le Parkour étant dans une zone grise en termes de légalité (pas interdit mais rarement accepté par les autorités), et n'ayant pas envie de trop faire de vagues pour ma première année en tant que fonctionnaire de l'Éducation Nationale, je range cette pratique dans un coin et me cherche un cours de yoga lors des journées portes ouvertes du conservatoire local. On me dit qu'il n'y a pas de yoga ici, mais de la danse contemporaine pour adultes. Je me dis que ça doit être à peu près la même chose, et sans réfléchir, sans avoir conscience qu'il se joue là quelque chose de majeur, je m'inscris.

Pendant quatre ans, toujours en marge de l'enseignement (mais une marge qui va grandir de plus en plus), je reçois l'enseignement inspirant et passionné de Carla Frison, formée au Ballet de l'Opéra de Rio de Janeiro ; un enseignement aux influences classiques, modernes et postmodernes, mais qui puise aussi dans la danse-théâtre et la nouvelle danse française. Les cours du soir complètent mes journées d'enseignement au lycée voisin, et les fins de semaines et vacances scolaires sont occupées par des stages et ateliers variés en France, mais aussi en Italie ou en Grèce. Immédiatement après cette formation initiale accélérée, et grâce aux conseils et encouragements de Carla, j'ai l'occasion de danser pour plusieurs compagnies et de m'essayer à la chorégraphie, dans le cadre de projets liés au conservatoire puis en autonomie. En 2017, avec

Bac à Sable, je crée un solo basé sur les textures, celles de la musique (l'archer sur les cordes de la contrebasse de Claude Tchamitchian et l'enregistrement d'une cour d'école) et celles de la danse, avec l'exploration d'un terrain de jeu à l'extérieur et à l'intérieur du corps. Également en 2017, je chorégraphie *Murmuration* : il y a la fascination pour le phénomène ornithologique (les essaims de petits passereaux avant leurs migrations et le paysage sonore de cette période de l'année) et une deuxième étape de questionnement sur la façon dont le corps, cette fois multiplié par les neuf interprètes, peut devenir paysage.

En 2020, je chorégraphie [*Ramenez Les Seaux*](#), un trio de danse contemporaine agricole inspiré par douze saisons de cueillette de cerises dans le sud de la France. Rétrospectivement, je constate que je travaille à la fois à partir de souvenirs de sensations, et de la façon dont ces souvenirs s'expriment dans et par mon corps (la chaleur / le vent dans les feuilles / les cerises trop mûres / les odeurs des foin et du tracteur), mais aussi à partir des gestes (le geste de la cueillette / porter un seau / trier les cerises / tomber de l'échelle / chanter dans les arbres). Le corps est un paysage-témoin, la musique évoque les paysages de la Drôme provençale dans la chaleur de l'été. Les retours sont intenses, la pièce semble avoir touché quelque chose dans l'identité ou la mémoire collective du public, quelque chose lié aux racines, au travail de la terre, qu'eux-mêmes ou que leurs parents ont vécu.



Figure 0-3 *Ramenez Les Seaux*, 2020

Toujours en 2020, je facilite une série d'ateliers chorégraphiques pour public aîné sur le thème de la mémoire du corps. Ces ateliers donnent lieu à la rédaction d'un chapitre publié dans l'ouvrage *Invisible Wounds - Negotiating Post-Traumatic Landscapes* (2020) à l'invitation de l'éditrice Amanda Crawley Jackson, alors professeure à l'Université de Sheffield au Royaume-Uni. Après sa première lecture du texte, Amanda m'a fortement invité à transformer le potentiel de recherche de mon chapitre en projet de recherche doctoral, une invitation que j'ai laissé infuser le temps de traverser l'Atlantique pour tenter de diversifier mon métier d'enseignant. Un an plus tard, suivant l'échec d'une expérience professionnelle dans un centre de services scolaires de Montréal, un burn-out transatlantique, et trois mois après la date limite des dépôts de candidature, je déposais un avant-projet de thèse au Doctorat en Études et Pratiques des Arts sous le titre : *Danse et paysages émotionnels*. Depuis, les termes ont changé mais l'idée est restée.

Au milieu de l'été 2023, après une longue bataille contre un cancer sinistre, Carla meurt. La distance décuple la tristesse et le sentiment d'injustice. Il ne reste plus qu'à danser.

PARTIE I

HORIZONS DE SOL

En pédologie (l'étude de la formation et de l'évolution des sols³), un *horizon* est une couche du sol, homogène et le plus souvent parallèle à la surface. L'horizon le plus profond est une roche-mère⁴, dont les minéraux se fragmentent et se transforment progressivement en un horizon distinct, de plus en plus riche en matière organique à mesure qu'on approche de la surface, pour constituer une couche d'humus fertile peuplée par le mycélium, sur laquelle repose une litière de débris végétaux et dans laquelle s'enracinent les plantes. Sous mes pieds, il y a l'horizon... Le document-thèse, constitué en horizons de sol, devient un territoire complexe à part entière, composé de strates différentes qui communiquent entre elles, plus ou moins minérales ou organiques, plus ou moins conceptuelles ou ancrées dans la pratique.

Cette partie s'ouvre sur un premier chapitre qui présente le *Diapirisme*⁵ de ce projet de recherche-création et ma situation dans le champ des pratiques artistiques du mouvement. Le deuxième chapitre, *Roche-mère et argile*, file la métaphore géologique et cherche à identifier un double cadrage conceptuel et artistique, dont les références m'ont soutenu et nourri depuis le début du parcours doctoral. Le troisième chapitre, *Éruptions*, témoigne du surgissement des questions et des objectifs de recherche. Enfin arrivée à la surface, la réflexion propose dans le chapitre quatre de *Pister une méthodologie en devenir*, présentée lors de l'examen de projet et avec laquelle je suis parti sur mes terrains de recherche.

Si la métaphore des strates du sol, au premier regard, semble figée et rigide, elle ne l'est qu'à notre échelle humaine. Comme l'écrit Augustin Berque (2008, p. 13), à une échelle de temps géologique, les montagnes déferlent comme les vagues.

³ En grec, *πέδον*, le *sol*, dérivé de *πούς*, *pied*, et par extension, *ce qui est au pied*, *ce qui est à terre*. L'étymologie raconte donc le lien entre le sol et le pied, mes pieds nus en contact direct avec le dernier horizon de sol, et en lien profond avec tous les autres.

⁴ *substratum* en latin, ce qui est sous les autres strates ; *bedrock* en anglais, littéralement le lit de roche. À ma connaissance, seule la langue française s'offre cet ajout aux connotations matriarcales.

⁵ Un terme emprunté à la géologie qui décrit le processus de formation et d'émergence d'intrusions rocheuses dans une formation pré-existante.

CHAPITRE 1

DIAPIRISME

1.1 Émergence du projet de recherche-création

Trois ans après la parution de ce premier texte (Ducros, 2020), deux modules de méthodologie de la recherche-création, trois cours thématiques et deux ateliers, je rassemble les éléments d'un projet intitulé : « *Danser le corps-paysage* ».    mesure que je vais à la rencontre des nuances, des pistes et des potentiels de ce projet, je me rencontre aussi comme artiste-chercheur. J'avais déjà mené un projet de recherche à la maîtrise, en France, en linguistique, et en 2010, et aujourd'hui tout semble différent. Cette façon de tresser une relation entre la création artistique et la recherche est toute nouvelle. Comme le dit Louis-Claude Paquin dans le premier module de

méthodologie, le *re-* dans *recherche*   voque le désir de « faire à nouveau une quête qu'on a déjà faite, à la lumière de ce qu'on a déjà appris ». En M  tho 1, j'identifie trois concepts qui parsèment mon parcours de création et r  sum  nt mes intérêts de recherche. En Atelier 1 je pars en studio danser ces trois concepts : *spectre*, *strate* et *paysage*. Lors de la première semaine, consacrée au *spectre*, se produit un   v  nement significatif qui pose les bases d'une création sonore et chorégraphique. Retravaill   à l'été 2023 puis à l'automne 2024, ce solo, intitulé [*Séismes*](#), est une expérience de cheminement dans le deuil long, qui me permet, après des années, d'accueillir les répliques du séisme qu'a représenté le décès de mes quatre grands-parents. Entre réactivation et pratique de soin, j'ai travaillé ce solo comme un espace-temps de rencontre entre un paysage sonore post-traumatique et une corpor  rit   à vif. Ainsi, la thématique de la mémoire familiale, sans être au cœur de mon projet de recherche-création, s'est invitée dès le début du processus et inspire un ancrage thématique concret pour l'exploration de mes questions de recherche.



Figure 1-1 Première présentation de *Séismes*, 2023

Pour le module Atelier 2, je suis allé rencontrer des lieux chargés d'histoire pour y danser. J'ai dansé avec ces lieux, et parfois, je me suis fait danser par ces lieux. Dans mon récit de pratique, quand il a fallu décrire ce qui s'était passé, j'ai écrit que je devenais un *corps-paysage* :

20 septembre 22. [...] j'ai l'impression que j'arrive à me rendre disponible pour le lieu, pour me faire passeur, catalyseur, de toutes les strates de mémoire. Comme si ma corporéité était en collaboration avec le paysage, [et devenait] un corps-paysage, comme stratification de dispositifs de mise en relation par la réactivation des mémoires du lieu, quelque chose entre un effacement de l'ego (*it's not about me*) et un engagement personnel (ce sont ma démarche, mes filtres perceptifs, ma sensibilité qui sont à l'œuvre). (RP2, p. 12)

Mon deuxième récit de pratique (reproduit en Annexe B) rend compte de ce phénomène à la Cité-des-Hospitalières, sur l'Île d'Orléans et dans les Laurentides. Je suis revenu de ces expériences avec des récits, des images, des savoirs incorporés⁶ et de nouvelles questions et intuitions pour la suite du projet. Après avoir rencontré fortuitement des territoires où, quasiment à chaque fois, s'est opéré une rencontre incorporée avec la mémoire des lieux (l'histoire des Hospitalières de Saint-Joseph que j'ai transformé en une proposition de médiation culturelle, l'ancien chantier maritime sur l'Île d'Orléans, la très mystérieuse expérience d'un souvenir qui ne m'appartenait pas sur le territoire de la ferme La Généreuse en Estrie), et après la seconde présentation publique de *Séismes*, en octobre 23, je me rends à l'évidence : mon désir est d'aller à la rencontre de territoires davantage reliés à mon histoire pour y observer l'expérience de cet état de corps. La matière chorégraphique qui compose *Séismes* étant issue d'états de corps liés au deuil de mes grands-parents, il me paraît essentiel que pour la suite, mon terrain de recherche soit défini par les territoires qui ont vu naître mes quatre grands-parents. Je me dis alors qu'il sera question de vivre ces rencontres incorporées avec les paysages sensoriels et les mémoires des lieux, d'observer ce qui émerge et de mobiliser cette matière chorégraphique pour développer *Séismes*. Les thématiques familiales que j'avais évitées par peur du nombrilisme sont revenues me hanter, mais je suis mieux équipé aujourd'hui pour les *intégrer* à un processus de recherche-crédation. Il ne sera pas question de problématiser la mémoire transgénérationnelle, ou de me lancer dans une réactualisation, un *reenactment*, de mon histoire familiale, mais de reconnaître l'apport

⁶ Je forme les néologismes *encorporer*, *encorporé-e*, *encorporation* pour traduire les termes anglais *embody*, *embodied*, *embodiment*, par insatisfaction face aux traductions que j'ai pu rencontrer : « incorporer » me ramène à des termes de cuisine ou d'acquisition d'entreprise, alors que l'inévitable « incarner » est pour moi irrémédiablement lié à la sphère religieuse. Les savoirs et les pratiques seront donc, dans cette thèse, incorporés.

thématique et contextuel de ces questions, pour un projet dont le cœur est de mieux comprendre cet état de *corps-paysage*.

Le *corps-paysage*, approché ici comme état de corps, se rapproche dans cette étude de la série *Corps/paysage* (parfois écrit avec un trait d'union) créée par Christine Quoiraud et Frank van de Ven à la fin des années 90, qui comprenait des ateliers et performances en plein air et interrogeait le rapport du corps dansant et du paysage (Quoiraud et Even, 2013). L'invitation à l'atelier de l'été 1997 décrit l'objectif suivant : « we hope to sensitise and clarify the symbiotic relationship between the body and its surroundings to find a dance that transcends mere gesture and accepted organised behaviour⁷ » (Quoiraud, 1997, archive partagée dans une communication personnelle). Comme l'a généreusement fait remarquer Christine Quoiraud lors de notre première rencontre en mai 2025, les affinités sont grandes entre nos deux projets, et c'est avec joie que je m'inscris dans cette lignée.

1.2 Situation dans le champ des pratiques

Ce projet de recherche-crédation est envisagé comme un grand *potluck* avec d'autres artistes, penseur·ses et théoricien·nes de divers champs de pratique et d'étude, où chacun·ne apporte quelque chose à la table, et nourrit la conversation directement ou indirectement. Il n'y aura malheureusement pas de place pour tout le monde, mais les invitations seront situées et justifiées, et je ferai mon possible pour penser-avec, créer-avec, finalement devenir-avec, pour reprendre le terme de Donna Haraway, qui dans *When Species Meet* (2008) écrit :

If we appreciate the foolishness of human exceptionalism then we know that becoming is always becoming with, in a contact zone where the outcome, where who is in the world, is at stake⁸.
(p. 244)

Ce devenir-avec, entendu ici comme collaboration ontologique avec des animaux non-humains, mais extensible à une plus large catégorie d'*êtres*, met en avant l'importance de nos co-

⁷ Nous espérons clarifier et rendre sensible la relation symbiotique entre le corps et ce qui l'entoure afin de trouver une danse qui transcende le simple geste et les comportements organisés conventionnels. *Je traduis. Toutes les traductions en pied de page sont des traductions libres, sauf si mentionné autrement.*

⁸ Si nous mesurons toute la sottise de l'exceptionnalisme humain, alors nous savons que devenir est toujours devenir avec, dans une zone de contact dont le résultat, la question de qui est au monde, est en jeu.

responsabilités décisives, ou encore selon les termes d’Haraway, nos *response-abilities* (nos capacités de réponse) dans nos relations avec les êtres. Dépassant le paradigme moderniste d’exclusion et de séparation, le devenir-avec mobilise la rencontre et la relation⁹.

Je m’inscris dans un champ de pratiques du mouvement qui entrecroise la danse contemporaine, l’improvisation, la danse *in situ/située*, et le travail de nombreux·ses autres artistes et de chercheur·euses qui ont œuvré ou œuvrent dans cet écosystème. Ma formation initiale en danse contemporaine s’est au fil des années enrichie d’expériences récoltées lors de cours et de stages variés : ballet, danse-théâtre, Body Weather, Gaga Movement Language, entre autres. Les paragraphes suivants proposent un aperçu de ces différentes influences.

1.2.1 Danse contemporaine

J’ai donc été formé en danse contemporaine au conservatoire de Vienne. Je ne chercherai pas à définir ici la danse contemporaine, car d’une part, bien des spécialistes s’y sont déjà employé·es (Ehrhard, 2018; Febvre, 1995; Sibony, 2017; Valaskakis Tembeck, 2001), et d’autre part car elle se définit souvent en creux par ce qu’elle n’est pas. Son émergence se situe majoritairement dans un cadre occidental, comme héritière et enfant terrible de la danse moderne née après la Seconde Guerre mondiale. Contemporaine de qui la danse, elle décrit des actes de danse qui citent et innovent, repoussent les limites du spectacle vivant et continuent d’en questionner les fondements.

Pendant ma formation, elle a fait résonner les noms de Merce Cunningham (mouvement pur et hasard de composition) Pina Bausch (théâtralité et ultrasensibilité), Maguy Marin (humour et tragique), Anne Teresa De Keersmaeker (féminisme et empowerment), Trisha Brown (renversements et fluidité), Philippe Decouflé (quotidien sublimé), Sidi Larbi Cherkaoui, Akram Khan, Hofesh Shechter, Wim Vanderkeybus, Dada Masilo et bien d’autres.

⁹ Pour plus de détails, voir l’excellent article de Donna Houston, Jean Hillier, Diana MacCallum, Wendy Steele et Jason Byrne : *Make kin, not cities! Multispecies entanglements and ‘becoming-world’ in planning theory* (2018).

Ma rencontre avec cette pratique, tardive selon les standards du monde de la danse, m'a permis de développer une posture atypique. Pendant ma formation, j'ai été enseignant le jour et élève le soir, j'ai fait face aux réalités d'un corps certes athlétique, mais souvent deux fois plus âgé que celui de mes pairs, et aux capacités différentes : d'un côté je constatais mes difficultés en termes de mémorisation et de récupération, d'un autre je voyais à quel point il m'était facile d'aller dans la conscience corporelle, les nuances expressives, l'interprétation, les états de corps. Cette dernière notion m'a rapidement intéressé. Katya Morna (2015) écrit au sujet des états de corps qu'ils sont « une manière d'être et d'habiter la danse ». État global, durable ou transitoire, de fatigue ou de joie, réaliste ou fictionnel, l'état de corps est une transformation. Philippe Guisgand rapporte que pour Eric Lamoureux, il s'agit d'une « palette de sensations physiques » (2012), quand pour Thomas Lebrun, l'état de corps est « une intention qui donne vie à la forme », « un terme qui vient qualifier le vécu de la corporéité » (*op. cit.*). Nicole Harbonnier propose une définition qui inclut la relation avec l'environnement :

Cette notion renverrait ainsi à la création d'une dynamique relationnelle interne en lien avec l'environnement, dynamique qui favoriserait la persistance d'une plasticité corporelle permettant d'intégrer et de faire interagir les dimensions physiques, cognitives et émotionnelles de l'être humain. (Harbonnier, 2012)

Il est question de dynamique, de relation, de plasticité, d'interaction : l'état de corps n'est ni fixe ni figé. Philippe Guisgand apporte également la nuance selon laquelle l'état de corps renvoie à deux réalités : « l'une poïétique, celle du corps dansant (en train de danser) et l'autre esthétique, celle d'un corps contemplé ». Et de préciser plus loin :

L'état de corps dansant relève d'une corporéité d'action, teintée avant tout par la sensation et l'intention. L'état de corps contemplé relève d'une corporéité perceptive, fût-elle nourrie des souvenirs d'action du spectateur. (Guisgand, 2012)

La dimension que je cherche à mieux comprendre dans ce projet est celle du corps dansant, la dimension poïétique du corps-paysage. L'hypothétique dimension esthétique du corps contemplé, du point de vue du spectateur, sans être au cœur du projet, informera néanmoins l'analyse des données et la création de la performance proposée lors de la présentation publique.

On voit toute la difficulté de trouver des définitions à des concepts qui travaillent, qui se transforment et transforment les corps qui les dansent. Encore une fois, l'objectif n'est pas

d'enfermer la danse dans une définition qui n'arrangerait personne et fâcherait tout le monde. Mais pour les besoins de l'exercice, j'en viens à penser à la danse non pas comme un ensemble de paramètres (techniques, esthétiques, culturels ...), ou de cases à cocher qui feraient que ceci est de la danse, cela non, mais comme l'*ensemble des ouvertures aux possibilités de mouvement*. Composé, chorégraphié, rituel, social, accidentel, improvisé : le mouvement dansé est multiple. De nombreuses pièces rassemblées sous la catégorie « danse contemporaine » suscitent parfois des questionnements et des réactions du type « c'est de la danse / ce n'est pas de la danse ». Pour dépasser ce clivage, Catherine Lavoie-Marcus explore dans sa thèse ce qu'elle nomme une *dilatation* du champ chorégraphique, un terme qui

désigne non seulement la capacité de la chorégraphie d'affecter des réalités hors des limites strictes de la danse, mais également de susciter de nouvelles occasions d'amplification, de circulation et de partage des savoirs *sur* le corps *par* le corps. (2019, p. x)

Ainsi une chorégraphie *dilatée* « aménage des zones de restrictions pour ouvrir des zones d'amplification » (p. x). Restriction et amplification, contrainte et liberté, les frontières se brouillent autour de la danse, entre composition chorégraphique et ce que l'on considère généralement comme son antonyme : l'improvisation.

1.2.2 Improvisation

Terme ancien, étymologiquement lié à l'imprévu, et originellement lié aux domaines artistiques de la musique et du chant¹⁰, l'improvisation couvre dans le langage quotidien un vaste spectre qui peut aller de la désignation d'une action exécutée sans prétention ni préparation, jusqu'aux plus impressionnantes prouesses des interprètes de musique jazz. Mais avant le jazz, il y avait les variations. Celles de Bach, par exemple (les *Variations Goldberg*, publiées en 1740), qui en démontrent les principes fondamentaux, à savoir les modifications (mélodiques, rythmiques, harmoniques) sur un thème plus ou moins fixe, plus ou moins transformé par les variations successives. On peut trouver une instance plus ancienne du couple conceptuel *thème/variation* en Occident à l'époque médiévale avec le *cantus firmus*, le chant ferme, fixe, qui servait de base à

¹⁰ Le CNRTL fait remonter le terme au XVe siècle, avec la définition « chanter ou composer sans préparation ».

une *polyphonie* ou un *contrepoint*. L'improvisation vocale que l'on trouve dans les rāga de la musique classique indienne est un autre exemple, encore plus ancien, du rôle relationnel de l'improvisation, entre musique instrumentale et vocale, et même dans le rapport entre les notes du rāga¹¹. En musique jazz, qui a vu naître une théorisation très poussée de l'improvisation, le thème, aussi appelé un *standard*, se joue en général en début et fin d'un morceau, et encadre l'improvisation. Celles de Herbie Hancock, Bill Evans, Miles Davis, pour ne citer qu'eux, sont très célèbres. Dans cette première approche, musicale, je note la présence de deux pôles entre lesquels l'improvisation semble avoir lieu : d'un côté la variation, la liberté, l'expression de soi, et de l'autre, les règles, le support, le thème, ou la grille harmonique.

En danse, l'improvisation permet la création spontanée de mouvement. Dans leur ouvrage-guide *A Widening Field*, Miranda Tufnell et Chris Crickmay définissent l'improvisation en ces mots :

Improvisation is a way of working spontaneously in response to whatever is happening. It is working with attention to the moment by moment emergence of what is coming to form, rather than aiming towards a preconceived outcome; essentially the end point is unknown until it arrives. [...] by abandoning the narrowing focus on a fixed aim, improvisation widens our attention to sensation, feeling and impulse in the process of working. It lends itself to an intuitive approach¹². (Tufnell et Crickmay, 2004, p. 289)

Approche intuitive, sans but fixe, approche hautement sensorielle et relationnelle qui laisse la place à l'émergence du mouvement, on retrouve l'improvisation dans la plupart des danses. Dans l'histoire de la danse occidentale, on y associe généralement les noms de Loïe Fuller, qui inaugure au tout début du XX^e siècle une méthode d'improvisation pour ses performances dansées, et de Steve Paxton, qui développe dans les années 1970 le [*contact-improv*](#), un travail de partenaire, de poids-contrepois, de portés, ou encore de jeu avec l'espace négatif.

¹¹ Le vocaliste Hrishi conçoit les *swara* (les notes) comme des *possibilités mouvantes*, des *potentiels en mouvement* : « as a singer I'm not aware of exact in-between semi-tone placements. What I'm aware of as a musician is still the same twelve notes that a western musician is aware of. But one of the main differences is that when I think of what is a note from the Carnatic lens, a note is a moving possibility, rather than a stagnant possibility » (Hrishi, 2024).

¹² L'improvisation est une façon de travailler spontanément en réponse à ce qui arrive. C'est le travail de l'attention qui laisse émerger ce qui prend forme, un instant à la fois, plutôt que la visée d'un objectif préconçu ; en d'autres termes, la finalité est inconnue avant son avènement. [...] En abandonnant le focus réducteur sur un objectif fixe, l'improvisation élargit notre attention aux sensations, aux sentiments et aux impulsions dans le processus de travail. Elle se prête à une approche intuitive.

Mes premières danses d'enfant étaient sans doute improvisées, mais j'ai fait connaissance avec l'improvisation en tant que technique pendant ma formation initiale auprès de Carla Frison. Je garde des premières activités d'improvisation un souvenir teinté de panique (*que faire ? et si je fais ce qu'il ne faut pas ? de quoi ai-je l'air ?*¹³) puis, de plus en plus, d'un sentiment de joie et de liberté. Vaste terrain de jeu, l'improvisation en danse nécessite comme en musique ou en littérature¹⁴ un thème, un support. L'ouvrage de Guillaume Loslier-Pinard *Suggestions pour danser tous les jours de l'année* (2020) en regorge : « dansez contre un mur », « inspirez-vous d'un opéra », « dansez comme si vous aviez des aimants sur le corps », « dansez attaché à quelqu'un », « dansez dans un jardin ».

Toutes ces contraintes, car c'en sont, ne sont limitantes qu'au premier abord, et permettent au contraire, si on leur fait confiance, le déploiement de tout un potentiel créatif, en suggérant des chemins jamais empruntés, des postures inédites, des rythmes ou des lieux inhabituels. En ce sens, la contrainte devient *encapacitante* (Manning et Massumi, 2022), en ce sens qu'elle est « positive dans son effet dynamique, même si elle peut être limitante dans sa forme / force en tant que telle » (p. 42). Elizabeth Hallam et Tim Ingold évoquent par une métaphore végétale le caractère temporel de l'improvisation, qui a lieu dans un temps linéaire, mais d'une linéarité particulière, « issuing forth from its advancing tip rather like a root or creeper probes the earth » (2007, p. 11), une linéarité qui *se déploie à partir de son extrémité telle une racine ou une liane qui avance à tâtons sur le sol*.

En me mettant en lien avec mon corps, l'espace, le temps, la gravité, l'imaginaire, de façon vivante et sans cesse renouvelée, l'improvisation devient alors, conditionnée par des contraintes encapacitantes, une technique de relation.

¹³ Et autres angoisses héritées d'une habitude de contrôle et d'un surmoi très actif. #divan

¹⁴ Je pense aux contraintes proposées par l'OuLiPo (l'Ouvroir de Littérature Potentielle) un groupe de recherche en littérature expérimentale créé en France dans les années 1960, qui ont notamment amené Georges Perec à écrire *La Disparition*, un roman écrit sans utiliser la lettre « e ».

1.2.3 *In situ*

En latin, *in situ* signifie « dans le lieu même ». Point focal de la thèse de Léna Massiani,

la danse *in situ* est issue de deux démarches qui globalement la caractérisent et la divise [sic] en deux courants distincts. La première démarche est celle du Land Art consistant pour l'artiste à sortir des ateliers, à investir la nature ou le milieu urbain et [à] y créer. [...] La deuxième démarche est celle de la danse postmoderne qui [...] en sortant des studios et du théâtre, c'est-à-dire du contexte traditionnel et conventionnel occidental, a fortement influencé et incité les chorégraphes à élargir le champ de la danse à celui de la performance. (2011, p. 47)

Le *land art* naît en Angleterre à la fin des années 60, avec des artistes marcheurs comme Richard Long et Hamish Fulton. Pour Laurent Pichaud, il y a dans ces œuvres situées

une forme de transversalité et de rapport à l'espace qui me stimulait beaucoup à l'époque : Richard Long et Hamish Fulton pouvaient être reconnus en tant que sculpteurs – alors même que certaines de leurs œuvres ne se partageaient que sous forme textuelle ou photographique. (Pichaud dans Clavel *et al.*, 2023, p. 5)

Cette transversalité de l'œuvre *in situ* résonne intensément : si une part importante de l'œuvre que je vais créer va se dérouler *in situ*, le résultat tel que je le conçois aujourd'hui (en 2023) va se partager sous forme de vidéos intégrées à une performance travaillée en studio à partir de matériaux chorégraphiques approchés *in situ*. La seconde démarche qu'évoque Massiani, à savoir la danse *in situ*, émerge aussi dans les années 60, en parallèle avec la pensée contestataire qui s'interroge sur les principes écologiques et la nécessité de redéfinir la place de l'humain dans la société. Aux États-Unis, Anna Halprin, Merce Cunningham et les chorégraphes du Judson Dance Theatre comptent parmi les premiers à revendiquer cette approche. L'urgence était de sortir des espaces de travail et de représentation qu'étaient le studio de danse et la salle de spectacle, théâtre à l'italienne ou salle de type « boîte noire ». Ces espaces traditionnellement associés à la création chorégraphique sont des lieux faussement neutres, au contraire très situés, héritiers de conceptions occidentales précises de ce que doit être un lieu de création et de diffusion de la danse. Pour les artistes du *in situ*, redéfinir ce qu'était un lieu de danse allait amener à redéfinir la place du corps dans l'espace de performance.

Janice Ross souligne combien les vastes paysages de la Californie stimulèrent Halprin dans sa « redéfinition du mouvement en accord avec la nature » (Ross, 2007, p. 30). Dans cette recherche,

« le corps devenait moins [...] un véhicule de représentation et de raison discursive qu'une présence dans l'environnement » (p. 73) (Ross dans Kloetzel, 2023, p. 8)

Si le travail d'Anna Halprin est associé aux environnements naturels, deux autres figures de la danse *in situ*, Meredith Monk et Trisha Brown, firent du milieu urbain leur espace de prédilection. Il y avait pour elles la « nécessité de *s'éveiller* à tout ce qui constitue l'environnement quotidien, qu'il soit urbain, rural, naturel, construit ou sauvage » (Kloetzel, 2023, p. 9), donc d'ouvrir les possibilités de ce que pouvait être un espace de performance, et de travailler à « stimuler une *conscience écosystémique* : une vigilance à *tous* les éléments – qu'ils soient ou non remarquables – qui déterminent un site » (ibid. p. 9). Une nouvelle conscience de l'espace non pas comme simple cadre ou réceptacle de la création et de la performance artistique, mais comme un lieu situé avec ses caractéristiques propres. Au sujet de ses promenades situées, Meredith Monk écrit que

« l'œuvre *in situ* offre un regard renouvelé sur ce que nous croyons connaître [...]. Honorer le lieu [à travers ce travail *in situ*] représente une manière de nous ancrer, de rester attentifs à la magie de ce qui nous entoure et de l'apprécier. » (Monk, 2009, p. 50 dans Kloetzel, 2023, p. 10)

On pourrait imaginer plusieurs degrés de *in situ*, qui questionnent et renouvellent nos rapports aux espaces : un projet de création et de représentation hors du studio, dans un lieu unique ou transposable dans des lieux précis, voire une création ou représentation à partir d'un lieu, créée sur mesure. Je pense aux instances de l'œuvre [*Bodies in Urban Spaces*](#) (Dorner, 2009), une performance *in situ* présentée dans différentes villes, où les interprètes, souvent habitant·e·s de cette même ville, se transforment en éléments architecturaux, comme si l'architecture avait été conçue pour accueillir les corps de cette façon, comme si l'œuvre révélait a posteriori une fonction de l'espace, une relation possible avec l'espace. Je me souviens aussi d'un trio de consignes données lors de l'exploration d'un site au cours du séminaire « Approches Écosomatiques du mouvement » donné à l'été 2022 par Johanna Bienaise. Les consignes étaient : se fondre dans l'espace / révéler l'espace / incorporer l'espace. Trois relations possibles avec le site, dans une posture de création *in situ* à la fois transposable et sans cesse renouvelée.

Beaucoup d'appels à projets placent comme synonyme de création *in situ* une création qui se fait dans un lieu autre que le studio mais qui reste un lieu institutionnel rattaché à la production ou la

diffusion artistique (musées, galeries d'art, les grands classiques), ce qui n'empêche pas d'interroger notre rapport à ces espaces. Au lieu de proposer une performance dansée dans un musée qui ne serait qu'un décor, Laurent Pichaud imagine « une danse de co-présence aux œuvres, de co-visibilité », dans l'optique de « déconstruire [...] le rapport quasi 'colonial' que le geste spectaculaire peut imposer à un site non spectaculairement aménagé » (Pichaud dans Clavel *et al.*, 2023, p. 6). Laurent Pichaud propose ici une posture fondamentalement relationnelle, qui semble correspondre au projet profond de l'approche *in situ* tel que l'écrit Mélanie Kloetzel :

les chorégraphes *in situ* ont, au cours des cinquante dernières années, commencé à comprendre le site – qu'il soit naturel ou urbain, privé ou public – comme un collaborateur valable et capable de communiquer. (Kloetzel, 2023, p. 13)

Ma posture, pour ce projet et de façon générale, est une posture de création *in situ* complexe et stratifiée, qui dépasse l'usage utilitaire du lieu-décor. Comprise comme une posture de création *située* (Perrin, 2019), *à partir du lieu, avec la collaboration du lieu ou du territoire*, ma posture consistera donc à développer une danse *située*.

1.2.4 Gaga, butō, Body Weather : trois pratiques situées et situantes

En réfléchissant à ma pratique, j'ai trouvé des affinités conceptuelles ou pragmatiques avec les trois approches suivantes. Si j'ai une certaine expérience de la première, les deux autres me sont encore peu familières. J'y reconnais toutefois un air de famille, et je mobilise ces pratiques de façon heuristique : en m'exposant à ces pratiques, j'élargis mon champ de découverte.

Gaga Movement Language est une approche corporelle développée par le chorégraphe Ohad Naharin. Pratique d'improvisation guidée à la voix, mobilisée comme entraînement régulier ou comme stage intensif, le Gaga a grandement influencé mon approche de l'improvisation, en proposant des images, une terminologie, une large palette d'outils, et une curiosité sans bornes que je continue aujourd'hui de mobiliser et d'adapter à ma pratique artistique. Un cours de Gaga est un moment très particulier, où l'on ne s'arrête jamais de bouger, où les instructions s'accumulent en couches, où le corps rencontre fréquemment ses limites et apprend à les

contourner ou à les dépasser¹⁵. Dans un cours de Gaga, selon les mots de Naharin dans une vidéo de présentation de cette pratique,

we will learn to give up old habits for better new ones. We will find connection between pleasure and effort. We will connect to our delicacy, speed, explosive power, the use of gravity, and the virtue of lightness¹⁶. (Naharin, 2021)

Je remercie Maxime Bozonnet de m'avoir convaincu de prendre part à mon premier stage Gaga à Paris en 2016 avec Wies Van Houplines. Depuis, j'ai pratiqué ce *movement language* avec Guy Shomroni, Andrea Costanzo Martini, Anna Long, Caroline Boussard, James Graham, Nitzan Ressler, Sarah Gibson, Laura Toma, qui chacun·es ont enseigné leur Gaga, et m'ont permis de développer autant de relations avec cette pratique.

La présence de cette deuxième approche corporelle n'était pas prévue, mais un stage à l'été 2022 avec Mario Veillette, aujourd'hui professeur à l'École de Danse de Québec, m'a fait réaliser quelques-unes des affinités de mon approche avec le butō. Si en Occident la réponse des artistes de la danse à la Seconde Guerre mondiale a donné naissance à la danse moderne, au Japon s'est développé le butō. Fondé par Tatsumi Hijikata, le butō est une danse d'états de corps, conceptuelle et incorporée, une danse de polarités et de nuances, une danse de métamorphoses, dont Kazuo Ōno est l'une des figures emblématiques. Même si ma danse est loin des thématiques et de la culture qui a vu naître le butō, et même si je n'aurai pas l'occasion de pratiquer le butō pendant trente ans avant de m'en revendiquer tout en respectant l'échéancier prévu pour cette thèse, j'y retrouve l'improvisation, la restriction libératrice d'un état de corps précis, la possibilité d'aller dans des zones d'inconfort, l'expression d'états intérieurs, et une relation particulière à l'identité et l'individu¹⁷, une relation partagée par la troisième approche corporelle.

¹⁵ Voir <https://www.gagapeople.com/en/about-gaga/> et la section *Gaga Dancers* pour plus de détails.

¹⁶ Nous apprendrons à abandonner nos anciennes habitudes en faveur d'habitudes nouvelles et meilleures. Nous trouverons des liens entre plaisir et effort. Nous nous connecterons à notre délicatesse, notre vitesse, notre puissance explosive, l'usage de la gravité, et la vertu de la légèreté.

¹⁷ Voir le comparatif entre butō et éducation somatique que fait Mario Veillette dans son mémoire (Veillette, Mario. (2004). Danse butō et éducation somatique: caractéristiques communes et spécifiques. *Parcours réflexif d'expériences somatiques*, Montréal: Département de danse UQAM.) pour plus de détails.

Disciple de Tatsumi Hijikata, et ayant inscrit pendant un temps son approche dans le mouvement butō, Min Tanaka développe dans les années 1980 une pratique toute particulière où, comme l'écrit Zach Fuller, le corps est conçu comme « a force of nature: ever-changing, omni-centred, and completely open to external stimuli¹⁸ » (Fuller, 2014, p. 198). Le Body Weather, en français *Météorologie du Corps*, est une pratique corporelle d'improvisation, en général en extérieur, où il s'agit d'accueillir le lieu en soi, de se rendre perméable au lieu. Comme l'écrit Josiane Fortin dans *Météorologie du corps et création chorégraphique : témoignage sur une expérience artistique sensorielle*, en Body Weather « la forme extérieure du mouvement, la perspective, les lignes et l'harmonie spatiale n'importent que très peu » (2021, p. 94). J'ai pu suivre un atelier de Body Weather avec Josiane Fortin à l'été 2022, au cours duquel j'ai appris que dans cette pratique, comme dans la mienne, l'*esthétique* (la forme) cède la place à l'*aïsthétique* (la sensation). Basile Doganis, dans son ouvrage consacré aux arts gestuels et pratiques corporelles japonaises, développe cette prévalence d'une culture de la sensation :

la sensibilité et la sensation se cultivent, elles se travaillent, elles s'approfondissent : elles se transforment. Les différents arts gestuels, pratiques corporelles et faits esthétiques japonais composent ainsi un véritable continent de sensations, de mouvements, de travail et de transformations du corps. Aucun geste n'est donné définitivement, aucune conclusion ne vient figer la sensation dans une forme unique et close. Le corps pense, et se pense (ses limites, ses capacités, son rôle, sa légitimité, sa santé, sa beauté), dans le mouvement, l'effort, la sensation, l'attention. Il se définit et redéfinit l'environnement, le rapport à autrui, la société, la sensibilité, l'imagination, la pensée. (Doganis, 2012, p. 26)

L'identification de certaines nuances m'invite à préciser ma relation avec cette pratique, qui convoque un idéal de disparition soi, une visée de dissolution dans la nature. Outre ma réticence (très occidentale) face à la perte de l'ego, j'ai l'impression que dans ma pratique, même s'il est question de transformation, de changement d'état de corps, c'est quand même « je » qui devient, qui dialogue, qui échange. Il s'agit d'une pratique relationnelle plutôt que dissolutoire.

Le projet de Tanaka s'inscrivait dans un contexte agricole, autour des activités d'une ferme située à Hakushu, où comme l'écrit Fuller,

¹⁸ Une force de la nature : toujours changeante, omnicentrique et complètement ouverte aux stimuli externes.

farm work was [the] primary mode of training. [...] A key element in both the practice of farming as training and the workshop exercises themselves was the importance of consciously receiving physical stimulation from the physical environment¹⁹. (2014, p. 198-199)

Si je ne souhaite pas explicitement inscrire ma pratique dans un contexte agricole, je ne peux pas ignorer l'importance de trois situations qui ont informé mon approche, à différents niveaux : douze saisons de cueillette de cerises dans le sud de la France, qui ont donné naissance à la pièce *Ramenez les Seaux*, un été de travail agricole en WOOFing aux Jardins Zone Orange à Sainte Anne de la Rochelle, une exploitation d'argousiers en Estrie, en 2022, et une intense semaine de partage de pratiques écosomatiques en 2023, *Espaces Aperçus*, à la ferme La Génèreuse de Cookshire-Eaton, en Estrie également, organisée par Mathi Loslier-Pellerin. Tous ces moments ont été formateurs et transformateurs.



Figure 1-2 *Espaces Aperçus* - photographie, capture d'écran de vidéo, dessin

¹⁹ Le travail à la ferme était le mode principal d'entraînement. [...] Un élément clef à la fois dans la pratique du travail à la ferme comme entraînement et dans les exercices des ateliers en eux-mêmes, se trouvait dans l'importance de recevoir consciemment des stimuli physiques de l'environnement.

Dans une moindre mesure, il y a dans le Body Weather une visée de présentation en public, qui n'est pas toujours une finalité de ma pratique, même si dans les ateliers que j'ai pu faciliter, l'alternance regardé / regardant fait partie du processus. Pour finir, je note aussi l'organisation de l'approche de Min Tanaka en trois temps : tout d'abord « M/B » soit *muscle/bone ; mind/body*²⁰ ; etc. car les initiales sont multivalentes (Fuller 2014 p.199), puis un temps de « Manipulations », et enfin « Laboratoire », la plus longue étape, avec laquelle ma pratique possède le plus d'affinités. Il est néanmoins reconnu qu'il y a autant de Body Weather que d'enseignants, une concrétisation de la grande résistance au formalisme de Tanaka, qui a lui-même progressivement abandonné l'appellation « Body Weather » pour éviter l'écueil d'une technique figée, mais plutôt une idéologie qui informe et transforme l'entraînement, la danse et la vie quotidienne.

Pour Tanaka Min, la danse est déjà un mode d'investigation proprement philosophique : [...] action, sensation et pensée sont réunies et intimement liées dans la pratique gestuelle chorégraphique du corps. (Doganis, 2012, p. 36)

Mes rencontres avec ces trois pratiques ont été effectivement transformatrices. Elles ont participé à la formation de ma pratique de la danse improvisée *située*, par adoption et par contraste. Elles m'ont donné accès à une relation plus approfondie avec mon corps, mes sensations et mon environnement, une relation mobilisée certes dans la danse, mais aussi dans la vie quotidienne. Transformation irréversible : après ces rencontres, il n'y avait plus de retour en arrière possible.

²⁰ muscle/os ; esprit/corps

CHAPITRE 2

ROCHE-MÈRE ET ARGILE

Un sous-sol artistique et conceptuel

Pour cartographier les concepts mobilisés par ce projet de recherche-création, j’esquisserai un espace de pensée et d’écriture où th  oricien  s et artistes se croisent et se répondent, dont la pensée et la création soutiennent et enrichissent mon projet. Cet espace conceptuel et artistique, je l’imagine comme cet horizon du sous-sol composé d’un mélange d’argile et de roche-mère, qui offre un support à l’émergence de mon projet, qui lui permet de s’enraciner et de croître, qui le nourrit de multiples manières. Sans besoin de se constituer en une unité conceptuelle, ces couches d’argile et de roche-mère s’articulent et s’entrelacent de façon dynamique dans ma pratique de recherche-création. Selon les mouvements de terrain, certaines couches affleurent à la surface, quand d’autres restent enfouies.

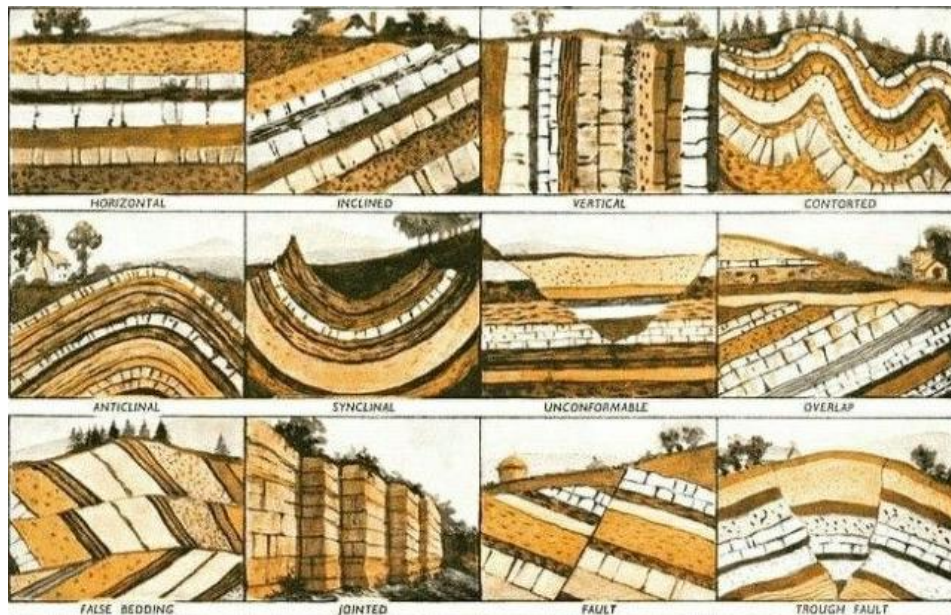


Figure 2-1 *Rock formations*, Everybody's Enquire Within (Amalgamated Press, 1937-38)

2.1 Corps et corporéité, somatique et   cosomatiques

Les premiers éléments que je repère dans ce sous-sol m’aident à comprendre le corps, non pas comme système biomécanique empêtré dans les restes du dualisme corps/esprit, mais dans une acception élargie, amplifiée : la corporéité. Michel Bernard, dans son ouvrage *Le corps*   crit que

notre corps ne se confond ni avec sa réalité biologique, en tant qu'organisme vivant, ni avec sa réalité imaginaire, en tant que fantasme, ni avec sa réalité sociale, en tant que configuration et pratique culturelles. Il est en quelque sorte plus et moins que les trois à la fois. (1972/1995, p. 134)

Réalité biologique, imaginaire et sociale, mais aussi métaphorique, symbolique, pensante, ce corps à la portée et au sens augmentés devient alors porteur de savoirs et d'expériences, et outil d'accès à la connaissance : on parle en anglais de savoir *embodied*, que je traduis par *encorporé*. Thomas Csordas (1993) nous renseigne à propos de cette connaissance encorporée, en décrivant les modes d'attention qui permettent d'y avoir accès, et qui permettent de dépasser la binarité corps-esprit déjà entamée avec le concept de corporéité. En danse, la corporéité est souvent associée à une posture somatique, et comprend le corps dans toutes ses dimensions : anatomique, sociale, émotionnelle, symbolique, etc. La corporéité étant dynamique, le corps dansant s'inscrit alors dans un *devenir* (Sibony, 2017).

Le terme σώμα, *soma*, qui en grec ancien signifie *le corps*, est pensé par Thomas Hanna comme « the body as perceived from within by first-person perception²¹ » (1995, p. 341). Regroupées sous une même appellation depuis les travaux de Hanna, les pratiques dites *somatiques* (Body-Mind Centering, Continuum, Feldenkrais, et bien d'autres²²) nous enseignent l'art de nous connecter aux sensations de notre corps. Emma Bigé rappelle une nuance de taille, à savoir que le σώμα réfère étymologiquement au corps sans vie, au cadavre, et que « Hanna transforme et retourne [ce terme] pour désigner l'expérience vécue d'habiter et d'investir une chair vivante » (2023, p. 130). Les pratiques somatiques, en plus de renverser les modes de perception, permettent donc de repenser leur étymologie de façon subversive ! Avec les somatiques, il s'agit de prêter une juste attention afin d'accéder à un monde de perceptions fines. Pour Hubert Godard, c'est

l'expérience du geste et, par là, la « fabrique du sens » qui donne le sens (direction) aux sens. Elle organise à partir de là une plasticité des phénomènes respiratoires, posturaux et perceptifs qui façonne ainsi la structure fluctuante que l'on appelle « corps ». (1994)

²¹ Le corps perçu de l'intérieur, par une perception à la première personne.

²² Pour un panorama de ces approches, voir l'ouvrage de Mirka Knaster intitulé *The Body's Wisdom* (2010).

Cette « expérience du geste », cette prise de conscience du mouvement, de la posture, du rapport gravitaire, de la respiration et de leurs changements, permet de repenser, de re-devenir corps. C'est un changement radical pour l'expérience et l'enseignement du mouvement dansé, en contrepoint d'une approche esthétique, athlétique, idéalisée, qui vise la production de mouvements codifiés, approche traditionnellement associée au corps dansant.

Il y aurait des pages à écrire à propos du *Sacre du Printemps* de Pina Bausch (1975a), mais pour les besoins de cette étude, je retiendrai les pieds nus des interprètes qui dansent sur les tonnes de tourbe qui couvrent la scène à chaque représentation. Au-delà d'un choix esthétique, j'y vois un choix pragmatique et chorégraphique : cette matière entre en relation directe avec les interprètes qui évoluent pieds nus, et leur apporte une foule d'informations sensibles, tactiles, un ancrage sensoriel considérable, au prix d'une instabilité plus grande et d'un effort supplémentaire²³.



Figure 2-2 Le Sacre du Printemps (photo Stephanie Berger, 2017)

²³ Aussi, et c'est là encore ma fascination pour les marges : le ballet des bennes, avant et après le spectacle, qui déversent puis récupèrent la matière, et les mouvements de l'équipe technique qui répartit la tourbe sur le plateau puis la ramasse, est une expérience chorégraphique en soi.

Pina Bausch offre à ses interprètes un sol organique pour une danse sentie, somatique, profondément chthonienne. Cette relation intime et directe entre le pied nu et le sol me rappelle l'importance fondamentale, dans ma pratique, de l'attention à la relation avec soi et avec le monde, et invite deux développements : le premier, dans une partie ultérieure, à propos d'un aspect de mon protocole (voir 4.2.2) ; et dans l'immédiat, une brève présentation des *écosomatiques*.

Avec le préfixe éco-, il s'agit d'appliquer la qualité d'attention somatique au-delà de notre corps, pour venir englober nos relations avec les autres, mais aussi avec l'autre qu'humain et l'espace autour de nous. C'est un nouveau changement d'échelle radical dans la posture attentionnelle, dans les possibilités de reliance et d'émergence du mouvement. Joanne Clavel, Isabelle Ginot et Marie Bardet co-signent *Écosomatiques : penser l'écologie depuis le geste* (2018) un ouvrage de référence à ce sujet. Non comme théorie figée, mais plutôt à mon sens comme posture et comme ensemble de pratiques, les écosomatiques, plurielles, résistent à une définition trop rigide. Ce que je comprends de ma posture écosomatique peut s'explicitier dans un maillage conceptuel qui mobilise une approche non appropriative des épistémologies autochtones (Kimmerer, 2018; TallBear, 2011; Wilson, 2008), lesquelles incluent l'attention au vivant au sens large et rejettent la distinction binaire humain/non-humain, perçue comme « an inadequate construction for capturing relations between beings²⁴ » (TallBear, 2011), ou certaines attitudes très occidentales et anthropocentrées, notamment au niveau du concept de *découverte* : « experiments are not about discovery but about listening and translating the knowledge of other beings²⁵ » (Kimmerer, 2013, p. 158). Baptiste Morizot résume ainsi cette distinction épistémologique :

Pour un colon occidental, [...] être chez soi, c'est pouvoir vivre sans faire attention. Or pour les autochtones, c'est l'inverse, le chez-soi implique cette vigilance vibratile, cette attention au tissage des autres formes de vie, qui enrichissent l'existence, même s'il faut composer avec elles et que c'est souvent exigeant, parfois compliqué. (2022, p. 34)

Ma posture est nourrie par les théories féministes du positionnement (notamment Sandra Harding et Donna Haraway, dans De la Bellacasa, 2014) et d'autres approches éthiques, teintées de

²⁴ Une construction inadéquate pour saisir les relations entre les êtres.

²⁵ Les expériences ne sont pas liées aux découvertes, mais à l'écoute et à la traduction des connaissances que d'autres êtres possèdent (traduction de Véronique Minder).

décentrement et de déhiérarchisation. Les écosomatiques proposent de nouvelles façons de penser nos rapports avec le monde, et nous relient donc à une pensée écologique et politique : « Si nous développons l'ensemble de nos sens [...] c'est l'ensemble de notre état somatique qui sera affecté dans sa globalité, ainsi que notre rapport au monde » (Clavel et Legrand, 2019, p. 43). Cette dimension politique se retrouve dans les écosomatiques, au sens anglophone de prise de position dans l'espace public, mais aussi au sens plus français, comme activisme : un activisme de l'attention. Katya Montaignac, en poursuivant la pensée d'Yves Citton et son *Écologie de l'attention* (2014), écrit que grâce aux pratiques attentionnelles,

aiguiser l'attention représente ainsi une posture radicale du décentrement. Il s'agit de prendre conscience de notre responsabilité politique : à qui, à quoi et comment allouons-nous notre attention ? Pour qui ou pour quoi consacrons-nous du temps? (Montaignac, 2025, p. 11)

Cette thèse-crédation dans son ensemble est une manifestation de mon engagement dans la polycrise de l'attention, de la « lisibilité du monde » (Zhong Mengual et Morizot, 2018), la crise de « toutes nos relations » (Kimmerer, 2013). Elle l'est dans sa capacité transformative, dans le sens où elle propose de nouvelles manières de concevoir nos relations avec le mouvement, les espaces, les histoires. Réapprendre à lire l'espace et le vivant, réapprendre à augmenter et affiner notre relation au monde, sont des enjeux politiques et vitaux au centre de ma démarche. Je mentionnerai aussi mon implication depuis 2022 dans le groupe de recherche dirigé par Johanna Bienaise sur les *Pratiques Écosomatiques en Danse et Performance au Québec*, qui a donné lieu à des communications et publications dans divers contextes (Bienaise *et al.*, 2026; Bienaise *et al.*, 2025).

Ce premier écosystème m'aide finalement à penser un corps, complexe, stratifié et en devenir, dans une posture écosomatique, et animé par des pratiques de danse *situées* dans des espaces peu anthropisés²⁶. Je retiens de mes recherches le travail de Christine Bellerose (2018, 2021), qui dans son article *Ancestral bodies dancing snow* et sa thèse intitulée *I dance land*, partage une exploration de sa relation fondamentale au territoire, à travers ce qu'elle nomme des « somadances ecoperformances » dans des espaces « naturels ». Dans une approche

²⁶ Le degré d'anthropisation, soit de modification d'un espace par l'être humain, me permet de dépasser la binarité *nature/ville* et d'englober les espaces urbains, ruraux, industriels, forestiers, etc, pour mon travail.

décoloniale²⁷, elle cherche à mieux comprendre sa connexion somatique avec le territoire, et nomme deux techniques, « moving-thinking », et « grounding in movement / rooting and moving ». Même si je lis dans le travail de Bellerose une situation différente et une affinité particulière avec l’eau et le vent dans une approche très philosophique et spirituelle qui ne fait pas partie de mes ancrages, j’y reconnais une impulsion similaire pour la connexion au territoire à travers le mouvement dansé, via une amplification de la portée épistémologique qui dépasse l’*égo-somatique* pour aller vers l’*écosomatique*.

2.2 Espace, paysage, territoire

L’identification d’un deuxième groupe de concepts me permet de faire un panorama conceptuel des notions d’espace, de paysage et de territoire, avec leurs nuances et leurs implications.

Didier Urbain évoque dans son article *La trace et le territoire* (2014) une « triade typologique étendue/espace/lieu », comme une généalogie conceptuelle qui irait en quelque sorte du moins situé au plus situé, où il faut comprendre d’abord l’étendue comme « une grandeur native hypothétique antérieure à toute stigmatisation structurante ou informante », et où l’espace est une étendue que l’on peut décrire par des paramètres, quels qu’ils soient. Par la suite, le lieu devient, toujours chez Urbain, « un espace dramatisé, c’est-à-dire spécifié, inséré et isolé des autres par sa densité fictionnelle ou historique ». Un terme auquel je substitue souvent celui de *site*, en tant qu’*espace situé*.

Pour aller vers le concept de *paysage*, il faut ajouter un sujet percevant. Alain Rey dans son *Dictionnaire Historique de la Langue Française* (2010), et Thierry Paquot dans *Le Paysage* (2016), proposent un riche panorama étymologique. *Paysage* est dérivé de *pays*, en latin *pagus*, qui désigne une subdivision territoriale. Le mot *paysage* trouve son origine au XVI^e siècle, et

²⁷ Informée entre autres, par les travaux de Leanne Betasamosake-Simpson “Land as Pedagogy: Nishnaabeg Intelligence and Rebellious Transformation” dans *Decolonization: Indigeneity, Education & Society* (2014), Jeffrey McNeil-Seymour “Two-Spirit Resistance” dans *Whose Land is it Anyway? : A Manual for Decolonization* (2017) ou encore Eve Tuck and Wayne Wang “Decolonization is not a Metaphor” dans *Decolonization: Indigeneity, Education & Society* (2012).

renvoie originellement au résultat du travail du peintre (en italien, *paesaggio* est dérivé du français, et possède le même sens pictural), mais n'a pas une origine géographique. Cela se retrouve dans l'une des définitions données par le CNRTL : « Tableau dont le thème principal est la représentation d'un site généralement champêtre, et dans lequel les personnages ne sont qu'accessoires ». Si on creuse dans le vocabulaire pictural, on trouve la notion de *paysage pur*, une représentation de paysage dans lequel n'apparaît aucune figure humaine. Un paysage serait donc *pur* car dépourvu d'humain, mais, paradoxe, le concept même de paysage est lié à la perception humaine ! Entre fantasme du *paysage pur* et confusion entre paysage et site dit « naturel », l'histoire de l'art occidental semble brouiller les pistes.

Cette généalogie conceptuelle entre espace, lieu et paysage m'entraîne toutefois dans une exploration située de l'expression d'un espace choisi, qualifié, et lié à la représentation artistique, l'exemple le plus commun étant la peinture de paysage, où comme on l'a vu avec le paysage pur, il est question de peindre l'absence du corps. Sans être un contrepoint à l'association des termes dans le mot composé *corps-paysage*, on verra que la toile (ou plus largement le support de l'image) reste la trace d'une relation particulière (sensorielle, intellectuelle, disciplinaire, culturelle, etc.) avec un territoire.

La *peinture de paysage*, loin d'être un simple outil de représentation de scènes bucoliques plaisantes dont l'intérêt se développe en Europe au XVII^e siècle, sert aussi parfois d'outil de construction de l'identité nationale, d'outil de communication visuelle, de façon plus ou moins directe. Par exemple chez le *Groupe des Sept*, des peintres comme Franklin Carmichael participent au grand récit d'un Canada soi-disant *sauvage*, à *conquérir* (sic), et vont représenter des paysages canadiens grandioses, bruts, dépourvus de toute présence humaine, apparemment intacts, donc parfaitement disponibles à l'exploitation coloniale des ressources



Figure 2-3 Snow Clouds, Franklin Carmichael, 1938

naturelles. Mais quand je regarde *Snow Clouds* de Franklin Carmichael (1938), il me semble que quelqu'un vient à peine de quitter le cadre. J'imagine une maison derrière cette colline. Un sentier à peine dessiné. Le *paysage* semble *paysagé*, aménagé, les éléments semblent disposés « de façon à évoquer ou à reconstituer un paysage naturel » (définition du CNRTL). Ces tableaux sont hantés par l'absence des corps que les artistes ne représentent pas.



Figure 2-4 Autriche III, Jean-Paul Riopelle, 1954

Dans un tout autre registre, je mentionnerai une toile qui m'a fait forte impression au Musée des Beaux-Arts de Montréal : *Autriche III*, de Jean-Paul Riopelle (1954). Un saisissement : je vois dans la toile une vue aérienne, ou plutôt une impression, un souvenir de vue aérienne. Le paysage est ici libéré de toute contrainte de représentation naturaliste. Restent les zones de couleur, comme un glacier vu du ciel, la vitesse, l'impact que ça fait dans le regard, comme pendant un voyage, quand on regarde le bas-côté de la route depuis le siège passager, et que la vitesse étire les herbes, les roches et le bitume dans une palette de lignes fugitives, changeantes et colorées.

Pour rassasier ma curiosité linguistique, je lis chez Lamia Latiri (2004) qu'en langue arabe, *mandhar* qui signifie *paysage*, est toujours suivi d'un adjectif pour spécifier le paysage qu'on regarde : *mandhar rifti*, paysage campagnard ; *mandhar tabi'i*, paysage naturel, *mandhar mi'mari*, paysage urbain. On retrouve encore la vue, l'espace naturel regardé qui devient paysage dans

l'œil de l'observant. Le terme contient donc trois aspects : un support géographique de perception, un sujet percevant, et les stéréotypes et modèles qui situent cette perception.

Dans la pensée d'Augustin Berque le paysage n'est pas « un regard sur des objets », mais il est « dans le rapport que nous avons avec notre environnement » (2008, p. 47). Michel Collot décrit une *pensée paysage*, une pensée de la relation, une pensée *encorporée* et située (2011, p. 273-274). C'est certainement ce qui me permet de voir dans *Autriche III* la représentation d'un paysage, c'est-à-dire une représentation du résultat de la relation sensorielle entre l'artiste et le lieu qu'il a choisi de peindre.

Dans la chanson [Jóga](#) (1997), qui porte le nom d'une de ses amies massothérapeute (comme le laissent deviner les vers « every nerve that hurts / you heal / deep inside of me »), l'invisible se transforme pour l'artiste islandaise Björk en « emotional landscapes », des *paysages émotionnels* accessibles grâce à une approche somatique et introspective, ici le massage. Le corps est vu comme un paysage émotionnel, un vaste lieu teinté d'affects, d'expériences, un site à explorer où Björk évoque la beauté d'un « state of emergency », un *état d'urgence*. Plusieurs années plus tard, dans [Black Lake](#) (2015), Björk chante d'une voix empreinte de douleur vive et de vulnérabilité la blessure profonde de la séparation récente. La musique, tout en cordes et en accords lents, et surtout les pauses musicales entre les couplets, où les harmonies riches, complexes et conflictuelles, qui froissent l'air, provoquent ces battements induits par la dissonance, et s'étirent comme cette phrase jusqu'à l'épuisement de l'oreille et de l'œil, ces harmonies confèrent à *Black Lake* une dimension physique et spatiale sidérante. La [courte vidéo](#) diffusée pour promouvoir l'exposition rétrospective consacrée à Björk, organisée au MoMA en 2015 se compose d'un lent plan séquence qui se rapproche de l'artiste, allongée sur sol islandais reconnaissable à ses roches volcaniques noires et ses mousses et lichens particuliers. Ce qui frappe l'attention est le fait que le corps de l'artiste est fendu d'une immense entaille qui



Figure 2-5 Black Lake, Björk, 2015

part du sternum et la traverse jusqu'à l'entrejambe. Il y a dans cette béance quelque chose de très sensuel et de traumatique à la fois. Au bord de ce gouffre sternal, comme un rappel de la faille sismique qui traverse l'Islande et peut s'observer au parc naturel de Þingvellir, au bord de ce canyon thoracique poussent des mousses et des lichens identiques à ceux qui entourent l'artiste, enracinant davantage le corps dans un rapport sensoriel d'identification et de transformation au territoire.

Un bref détour sur le dictionnaire du CNRTL permet d'établir une nuance²⁸ entre l'usage courant du terme *paysage* et le *territoire*. Comme le paysage, le territoire est défini comme « une étendue de terre », mais avec « un caractère particulier », et où s'est généralement établie « une communauté humaine ». Autour du territoire, la notion de frontières à l'intérieur desquelles règne une autorité spécifique permet là encore de distinguer les deux termes.

C'est en allant lire à propos des savoirs anichinabés décrits par Leanne Betasamosake Simpson (2014) et en étudiant le processus créatif de Katarina Skår Lisa dans l'article de Nayla Naoufal (2020) que je perçois un changement dans la façon dont je peux percevoir ma relation à un territoire spécifique, non pas dans une posture héritée du Romantisme allemand, globalement teintée d'anthropomorphisme et d'anthropocentrisme, mais dans une posture de réciprocité, où le territoire devient pédagogue, source de savoirs, co-auteur et collaborateur de la recherche-crédation. Pour l'artiste Anichinabée Lara Kramer, la relation et la présence sur le territoire (« the Land ») sont essentielles à sa recherche et sa pratique artistique. Elle mentionne « being on the land as artistic practice²⁹ » (2023). Le territoire devient *site* (espace situé) de rencontre avec le *paysage* (ma relation au monde). Cette relation au territoire, dans sa forme la plus simple, mais attentive, présente et incorporée, est une pratique artistique, est une pratique génératrice de savoirs et de création.

En 2022, l'appel du *Indigenous Theatre* invitait les artistes en danse de l'Île de la Tortue à présenter des films mettant en scène leur relation avec le territoire. Parmi les vidéos partagées sur la plateforme, deux m'ont particulièrement touché. La première s'intitule [*Akuaunissitaku*](#)

²⁸ Une nuance qui sera développée dans la seconde partie de la thèse.

²⁹ Être sur le territoire comme pratique artistique.

(driftwood) de et par Soleil Launière, où je note plusieurs procédés filmiques et sonores qui retranscrivent la relation au paysage sensoriel et permettent de partager cette relation avec le public. La ressemblance entre le bois flotté et des os, les effets sonores mi-bois-qui-craque mi-tonnerre, la voix, les couleurs, les gros plans sur les textures, tous ces éléments contribuent à l'immersion plurisensorielle. La seconde est [Smudge](#), de Barbara Kaneratonni Diabo, où la danse devient une connexion entre deux espaces, deux époques, une pratique qui traverse les strates d'espace-temps. Les parallèles entre les deux interprètes (chorégraphie, montage vidéo) mais aussi ce qui les différencie (espace, tenue vestimentaire) tissent une relation complexe où quelque chose se joue entre transposition et réactualisation.

Deux autres œuvres chorégraphiques de l'histoire de la danse occidentale m'informent et m'inspirent. Je me suis surpris à l'inclure tant il est éloigné de mon esthétique et de ma pratique personnelle, mais le ballet romantique *Giselle*, dans sa version originale de 1841 (Adam et Coralli) ou revisité par Akram Khan en 2014, propose à mon sens des exemples éloquentes de la façon dont le corps de ballet, en ce qu'il organise et définit l'espace narratif du ballet, propose une mise en scène où le corps de chaque interprète se démultiplie via le corps de ballet et devient un paysage-vivant, un paysage-actant.



Figure 2-6 *Giselle*, Dutch National Ballet, 2009

Avec *Roof Piece* (1971), Trisha Brown organise une performance collective sur les toits de New York, un jeu de communication, qui aborde la mémoire et la perte d'information dans la transmission du mouvement à travers le réseau des corps postés sur les toits de la métropole. J'y vois à la fois le corps dansant dans la ville, et la ville qui s'exprime dans et par le corps dansant, dans une gestuelle très articulaire, sémaphore, faite de grandes lignes, dans une encorporation de la géographie urbaine nord-américaine.



Figure 2-7 Roof Piece, Trisha Brown, 1971

Ce travail ouvre des perspectives dans la prise en considération d'espaces très anthropisés pour y tester mon approche.

La série de photographies [*Eyes as big as plates*](#) de Karoline Hjorth (2019) et les installations/land art [*Grass Cocoon*](#) et *Extensions* de Jeanne K Simmons (2018, 2020), me font faire l'expérience d'une autre temporalité, celle où des êtres hybrides humains et végétaux, immobiles à nos yeux comme les arbres et les roches, seraient en fait mouvants et en constant devenir, sur un temps long, qui nous dépasse. Et j'ai l'impression, en accédant à un état de *corps-paysage*, que je pourrais faire l'expérience de ce temps long.



Figure 2-8 Eyes as big as plates, Karoline Hjorth, 2019

Le concept de paysage semble donc contenir l'idée d'une relation entre le sujet percevant, sentant, et son environnement. Paysage visuel, mais aussi olfactif, tactile, sonore, ou affectif, tous ces modes de relation sont autant d'accès sensibles au monde et au devenir. Ces dernières années, la musique, la création sonore, les enregistrements de terrain, ont pris une place de plus en plus grande dans ma pratique artistique, en tissage serré avec la création chorégraphique. J'y vois les résultats de mon éducation (*#divan*), de ma pratique musicale et d'une hyperacousie récemment identifiée dont j'apprends à transformer les difficultés en opportunités.

Une première semaine de résidence de recherche en studio pendant l'Atelier 1 m'avait permis d'explorer le concept de paysage, semaine pour laquelle j'avais réuni une liste d'œuvres musicales qui, par leur thématique ou leurs caractéristiques particulières, m'évoquaient ce concept. Il y avait des œuvres de Björk, que j'ai déjà mentionné, mais aussi [В средней Азии](#) (*Dans les steppes de l'Asie Centrale*) d'Alexander Borodine (1880), un poème symphonique d'environ dix minutes composé pour le 25^e anniversaire du règne de l'Empereur Alexandre II : une œuvre à la fois musicale et politique³⁰. La pièce semble s'annoncer comme un lever de soleil, qui se déploie lentement dans le désert, figuré par les violons qui étirent une note unique et aigüe, un bourdon, pendant les trois premières minutes puis à d'autres reprises dans la pièce. Il y a là une musique qui prend de la place, qui s'étend, qui était peut-être déjà là avant qu'on commence à l'écouter³¹. Les pizzicati des cordes, à contretemps, imitent le clopinement des chevaux, ou des bestiaux des peuples nomades. Il y a quelque chose de rythmique, du cheminement, qui en studio m'inspire le mouvement, le déplacement, la largeur (voir le récit de pratique 1). La façon dont les instruments de l'orchestre symphonique parviennent à évoquer des éléments sonores à l'origine *non musicaux* me fascine, et m'invite à opérer un glissement de la musique-paysage au paysage sonore.

En 1977, Raymond Murray Schafer signe l'ouvrage de référence *The soundscape : our sonic environment and the tuning of the world*. Contribution majeure dans le domaine, son travail a eu une influence sur la création sonore postérieure. Comme pour le paysage visuel, le soundscape

³⁰ Comme la peinture de paysage du Groupe des Sept.

³¹ Est-ce que comme le paysage visuel, la musique-paysage n'existe qu'à partir du moment où une oreille est là pour l'écouter ? existe-t-elle en tant que musique-paysage sur la partition ? ou seulement, comme l'espace extérieur, en tant que potentiel de paysage ?

chez Schafer possède trois composants : les sons eux-mêmes, le sujet percevant, et le contexte de la perception. En invitant le public à écouter, à faire attention et à analyser leur environnement sonore, c'est là aussi une défense pour une nouvelle posture attentionnelle. En français, l'expression de « paysage sonore » est employée pour la première fois par Marguerite Duras en 1943. L'analyse qu'en fait Roberto Barbanti (2014) confirme l'idée du paysage comme relation, en ce que « la relation d'écoute me place dans un rapport entre moi et les choses qui m'entourent, entre le sujet et l'objet, entre moi et le monde ». Il développe la complexité de la relation sonore au monde :

Dans sa nature multisensorielle, dynamique, temporelle, relationnelle et inclusive, le son permet une approche complexe du monde faisant de l'écoute un outil heuristique fondamental. (2023, p. 27)

Ce rapport liminaire, décentré, est entièrement différent de celui induit par le regard. D'après Barbanti, le regard me met à distance par rapport au monde, alors qu'avec le son, je suis au monde dans une « continuité ontologique », c'est-à-dire une « immersion extensive et [...] dynamique, non autocentrée », dont les caractéristiques sont la « présence » au monde, le « holisme » (la globalité de l'activité de réception sonore) et la « non séparation », en rejet du paradigme de la séparation hérité de la Modernité (2023, p. 91-95). Le son, comme outil heuristique et outil de création, sera central dans le projet, via des modalités expliquées plus bas, et mobilisant l'enregistrement de terrain, la création musicale, et le concept de dissonance.

2.3 Perception, sensation, émotion, affects : mouvement et relation

La perception du paysage passe par les sens. Les plus communs sont l'odorat, le toucher, la vue, l'ouïe, le goût, mais on reconnaît aussi le sens vestibulaire (qui régit notre perception de l'équilibre) l'intéroception (la perception des processus internes comme la respiration, la digestion, le rythme cardiaque), la proprioception (la perception des différentes parties du corps), la kinesthésie (la perception de notre corps en mouvement), le sens algique (la perception de la douleur) et la thermoception (perception de la chaleur).

Sarah Pink, dans *Doing Sensory Ethnography*, évoque la perception d'une réalité multisensorielle, « a multisensory reality », informée par « an understanding of interconnected senses » une compréhension de l'interconnexion des sens qui se déploie « beyond listening and watching », au-delà de l'écoute et du regard (Pink, 2009/2015), ce qui va directement à l'encontre du biais ocularocentriste de l'Occident, un biais qui considère « the visual as the most important mode of understanding ³² » (Atkinson *et al.*, 2007, p. 180). Cette prévalence du visuel comme « mode de compréhension » se traduit par une hiérarchisation des sens réfutée par l'ethnographie sensorielle de Pink, l'approche *embodied* de Richardson, et les postures écosomatiques. En plus de la déhiérarchisation des sens, une ouverture du champ perceptif via la multisensorialité permet d'en repousser les limites. Comme l'écrit Tim Ingold,

there is no limit to what can be perceived. Throughout life one can keep on seeing new things in an otherwise permanent world, not by constructing the same sense data according to novel conceptual schemata, but by a sensitisation or 'fine-tuning' of the perceptual system to new kinds of information. Novel perceptions arise from creative acts of discovery rather than imagining³³ (Ingold, 2000, p. 166)

L'infini potentiel de ce qui est perceptible, voilà précisément ce à quoi donnent accès les pratiques somatiques et attentionnelles.

De nombreux travaux mettent à mal l'idée selon laquelle la perception est un phénomène passif qui se déroulerait simplement dans la tête. Par exemple, en entretien d'explicitation (Vermersch, 1994/2006), la perception n'est pas passive, mais est une *action de prise d'information*. Tim Ingold, en citant les travaux de James Gibson, montre que

perception [...] is not the achievement of a mind in a body, but of the organism as a whole in its environment, and is tantamount to the organism's own exploratory movement through the world³⁴. (Ingold, 2000, p. 3)

³² Le visuel comme mode de compréhension le plus important.

³³ Il n'y a pas de limite à ce qui peut être perçu. Tout au long de la vie, l'individu peut continuer à voir de nouvelles choses dans un monde autrement permanent, non pas en construisant les mêmes données sensorielles à partir de nouveaux schémas conceptuels, mais via une sensibilisation, un 'affinage' du système perceptuel envers de nouveaux types d'information. De nouvelles perceptions émergent de découvertes créatives plutôt que de l'imagination.

³⁴ La perception [...] n'est pas l'exploit d'un esprit dans un corps, mais de l'organisme entier dans son environnement, et est l'équivalent du mouvement exploratoire de cet organisme dans le monde.

Si l'ouvrage de Gibson (*The ecological approach to visual perception*, 1979) reste dans la perspective oculo-centriste décrite plus haut, l'approche écologique adoptée transforme la perception en un « mouvement exploratoire » de l'organisme entier. Encore plus chez Tim Ingold, la perception est la conséquence d'un *mouvement attentionnel* (Ingold 2000 p. 166). On retrouve l'idée de mouvement dans l'étymologie du terme *émotion*. En latin, *emovere* signifie certes *émouvoir*, mais aussi *mouvoir*, *mettre en mouvement*.

Émotions, sentiments, affects : tous ces termes sont parfois employés indifféremment, parfois différenciés, selon leur temporalité ou leur intensité. Quelles charges portent ces termes ? qu'est-ce qu'ils me font faire ? comment me font-ils penser ? Comment, pour reprendre l'expression de Vinciane Despret dans son ouvrage *Au bonheur des morts* (2015), comment ces mots *me mettent-ils au travail* ?

Les émotions ont longtemps été considérées en psychologie comme « internes et subjectives » (Ahmed, 2004, p. 8), comme quelque chose que l'on possède, qui est à nous, alors que nous sommes formés, modelés (« *shaped* ») par les émotions qui nous traversent. Les émotions se sont aussi trop souvent retrouvées coincées entre le déterminisme biologique et le constructivisme socio-culturel, ce qui est, selon Ahmed, une fausse opposition qui suppose que le biologique serait fixe et universel alors que le culturel serait temporaire et relatif. Au-delà de cette binarité, les émotions donnent finalement à voir l'instabilité du biologique et du culturel comme des façons de comprendre le corps (Ahmed, 2004, p. 17). Dans son ouvrage, Ahmed emploie indistinctement *affects* et *émotions*, une indistinction que je suivrai pour le reste de cette étude. En danse³⁵, Claudia Gabler associe les affects à des « états émotionnels ». La danse produit des affects selon l'intention du chorégraphe, l'interprétation, la réception :

L'après-midi d'un faune est une machine à produire de nouveaux affects, qui n'ont pas de nom, des affects animaux, minéraux, des affects érotiques, des affects de groupe, de ligne... Quant à un chorégraphe comme Cunningham, il rêve d'un corps désaffecté, de sorte que les affects proviennent du spectateur, non du danseur. Cependant il en produit de nouveaux, propres à chacune de ses pièces ; il y a beaucoup d'humour chez Cunningham, et le monde animal est aussi un monde qui le fascine. (Isabelle Launay, dans Launay et Gabler, 2007, p. 23)

³⁵ Pour une étude poussée sur la sensation en danse, voir la thèse d'Aurore Desprès (2000).

L'affect est généralement considéré comme « un éprouvé psychique et une représentation et/ou un potentiel d'action » (Barbier et Galatanu, 1998). Un « potentiel d'action » que Brian Massumi prend pour point de départ quand il invoque Spinoza et sa définition du corps en termes de « relations entre mouvement et repos » :

Spinoza defined the body in terms of "relations of movement and rest." He wasn't referring to actual, extensive movements or stases. He was referring to a body's *capacity* to enter into relations of movement and rest. This capacity he spoke of as a *power* (or potential) to affect or be affected³⁶. (Massumi, 2002, p. 15)

Phillip Vannini reprend la double image de l'affect comme mouvement-relation quand il écrit :

Affect is a pull and a push, an intensity of feeling, a sensation, a passion, an atmosphere, an urge, a mood, a drive—all of the above and none of the above in particular. Affect is embodied but not coterminous with the body. [...] Thus non-representational researchers examine affect as a capacity: the body's capacity to be moved and be affected, and the body's capacity to move and affect other people and other things³⁷. (Vannini, 2015, p. 9)

Ce potentiel qui permet d'affecter et d'être affecté évolue dans les variations de la capacité relationnelle entre moi et le monde. Jean-Marie Barbier et Olga Galatanu mentionnent des affects *subliminaux*, qui sont « non perçus réflexivement et non mémorisés par le sujet » (Barbier et Galatanu, 1998). Le défi de verbalisation présenté par certains affects est évoqué par Vannini comme étant une préférence des études non-représentationnelles, qui portent leur attention sur « the unsaid and the barely sayable » (2015, p. 9), soit « le non-dit et l'à-peine dicible ». Je fais l'hypothèse que ces affects subliminaux peuvent être accessibles et verbalisables via l'entretien d'explicitation (voir partie 4.2.4 à propos de l'analyse des données).

³⁶ Spinoza a défini le corps en termes de « relations entre mouvement et repos ». Il ne faisait pas référence à des mouvements ou des arrêts multiples et observables. Il faisait référence à la *capacité* d'un corps à s'engager dans des relations de mouvement et de repos. Dans ses mots, cette capacité devenait un *pouvoir* (ou potentiel) d'affecter ou d'être affecté.

³⁷ L'affect est un tirer-pousser, l'intensité d'un sentiment, une sensation, une passion, une atmosphère, une envie irrépressible, une humeur, un élan – tout ça et rien de tout ça en particulier. L'affect est incorporé mais ne coïncide pas avec le corps. [...] Ainsi, les chercheur·es de la non-représentationnalité examinent l'affect comme une capacité : la capacité du corps à être mû et être affecté, et la capacité d'un corps à mouvoir et affecter d'autres personnes et d'autres choses.

D'autres études m'aident à mieux comprendre les affects/émotions comme relationnels. Sarah Ahmed écrit que les émotions, ni intérieures ni extérieures, ne résident pas dans un objet ou dans un corps, mais émergent lors d'un contact avec l'objet (Ahmed 2004, p. 18). Cette relation par « contact » est contingente (en ce sens qu'elle dépend de la rencontre, de ses conditions, de sa durée, de son intensité) mais « sticky ». Elle colle aux protagonistes, tant et si bien qu'ils « become sticky, or saturated with affect, as sites of personal and social tension³⁸ » (Ahmed 2004, p. 11). Ahmed emploie le terme de « sticky » pour qualifier ces rencontres, le même que celui qu'utilise Ellingson quand elle évoque la « sticky web of knowledge » (voir partie 4.2.3). L'affect/émotion est donc chargé de relationnalité, et perdure après que le contact a eu lieu, comme la résine de conifère qui colle à la paume de la main pendant le reste de la randonnée. Chez Kathleen Stewart, l'*affect ordinaire* est « une connexion [...] qui a un impact » :

ordinary affect is a surging, a rubbing, a connection of some kind that has an impact. It's transpersonal or prepersonal – not about one person's feelings becoming another's but about bodies literally affecting one another and generating intensities. Human bodies, discursive bodies, bodies of thought, bodies of water³⁹ (Stewart, 2007, p. 128)

Chez Stewart, tous les corps s'entre-affectent, et la langue anglaise permet de décrire ces manifestations comme des corps, des corps humains, des corps de texte, des corps de pensée, aquatiques⁴⁰. Cette entre-affectation, *intra-action* (Kleinman et Barad, 2012), prise dans la multisensorialité de l'expérience, est synesthésique :

For affect is synesthetic, implying a participation of the senses in each other: the measure of a living thing's potential interactions is its ability to transform the effects of one sensory mode into those of another⁴¹. (Massumi, 2002, p. 35)

³⁸ Ils deviennent collants, ou saturé d'affect, en tant que sites de tension personnelle et sociale.

³⁹ L'affect ordinaire est un surgissement, un frottement, une connexion de quelque nature qui a un impact. Il est transpersonnel ou prépersonnel – il ne s'agit pas des sentiments d'une personne qui deviennent ceux d'une autre, mais de nos corps qui s'affectent littéralement les uns les autres, et génèrent des intensités. Les corps humains, les corps discursifs, les raisonnements (*corps de pensée* en anglais) les étendues d'eau (*corps d'eau* en anglais).

⁴⁰ Je suis frustré de la maladresse qui vient avec la traduction, qui refuse à ces expressions courantes un équivalent en français mobilisant le corps, et en même temps reconnaissant de mon privilège de pouvoir lire ces deux langues.

⁴¹ Car l'affect est synesthésique, et implique une participation des sens les uns dans les autres : la mesure des interactions potentielles d'un être vivant se fait à l'aune de sa capacité à transformer les effets d'un mode sensoriel dans ceux d'un autre.

Cette synesthésie trouve son paroxysme, chez Massumi, dans le concept de *mésoperception* :

Mesoperception is the synesthetic sensibility: it is the medium where inputs from all five senses meet, across subsensate excitation, and become flesh together, tense and quivering. Mesoperceptive flesh functions as a corporeal transformer where one sense shades into another over the failure of each, their input translated into movement and affect⁴². (Massumi, 2002, p. 62)

Le préfixe meso-, qui signifie *au milieu de, intermédiaire*, vient lier les perceptions provenant des sens (cinq dans cette citation mais potentiellement davantage comme on l'a vu précédemment).

La mésoperception transforme les informations sensorielles en mouvement et en affect, en corps, en chair, en vie, via une « traduction » dont les opérations, encore une fois, restent de l'ordre du non-dit. Emotion et affect surviennent dans la rencontre synesthésique, collent à la peau, laissent des traces, ce qui m'amène vers le dernier point de mon cadrage conceptuel.

2.4 Archéologie, autoarchéologie, archive

Ces derniers composés du sous-sol ne sont ni totalement conceptuels, ni complètement méthodologiques, mais les deux à la fois. Ils me permettent d'interroger les concepts de mémoire et d'archive au sens large à partir de *L'archéologie du savoir* (Foucault, 1969). Par archéologie, Michel Foucault entend « le thème général d'une description qui interroge le déjà-dit au niveau de son existence » (p. 173). Ce « déjà-dit », c'est l'archive, cet ensemble vaste, massif et complexe de choses dites à travers une culture. Il s'agit de décrire l'archive dans son fonctionnement, ses configurations, ses transformations, car

toutes ces choses dites ne s'amassent pas indéfiniment dans une multitude amorphe, ne s'inscrivent pas non plus dans une linéarité sans rupture, et ne disparaissent pas au seul hasard d'accidents externes, mais (elles) se groupent en figures distinctes, se composent les unes avec les autres selon des rapports multiples, se maintiennent ou s'estompent selon des régularités spécifiques. (p. 170)

⁴² La mésoperception est la sensibilité synesthésique : c'est le médium dans lequel les données des cinq sens se rencontrent, sur un plan de stimulation subsensorielle, et ensemble deviennent chair, tendue et frémissante. La chair mésoperceptive fonctionne comme un transformateur corporel via lequel un sens se fond dans un autre, par ce qui fait défaut à chacun, leurs données traduites en mouvement et en affect.

L'archive est donc vivante, mouvante, en devenir. Si pour Foucault, l'archéologie est une « description », pour Tim Ingold, elle est « an art of inquiry », un art de l'enquête, par son activité principale : « excavation is a way of knowing from the inside: a correspondence between mindful attention and lively materials⁴³ » (2013, p. 10-11). L'archéologie selon Ingold mobilise l'excavation, les fouilles, comme une pratique attentionnelle, et même comme une pratique voisine du pistage, où il s'agit de repérer des pistes et de voir où elles nous mèneront (2013, p. 11). J'ai envie de tresser ces deux approches, et de poursuivre le projet d'une archéologie des savoirs comme pratique attentionnelle en l'appliquant aux savoirs de mon corps, de mon soma, à toutes les strates auxquelles je peux avoir accès, comme une *autoarchéologie*.

Avant de plonger plus en détail dans l'autoarchéologie, je ferai un bref rappel de l'une des approches les plus communément adoptées pour les projets de thèse-crédation, à savoir l'approche autoethnographique. Décrite par Sylvie Fortin (2006), l'autoethnographie « 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). Il va sans dire que si je m'engage vers une ethnographie à la première personne, ce serait vers une ethnographie telle que la défend Philip Vannini : une ethnographie « sensorielle », c'est-à-dire

reflexive, embodied, relational, more-than-human, affective, multisensory, situated, critical, emplaced, narrative, sensuous, multimodal, more-than-representational, atmospheric, and imaginative⁴⁴ (Vannini, 2024, p. 6)

Cette ethnographie sensorielle aux multiples aspects, que l'auteur décrit avec soin dans l'introduction de l'ouvrage, s'oppose à une « ethnographie zombie » (p. 3-5) plus morte que vivante, sans âme, passive et impersonnelle. Au contraire, l'ethnographie sensorielle, héritière de la crise de la représentation, et

loin de voir la description comme un simple exercice de transcription et d'adéquation entre les mots et la réalité, impose fermement la présence et la subjectivité du chercheur jusqu'à faire de celui-ci l'objet central dans les études autoethnographiques (Fortin et Poissant, 2006, p. 103)

⁴³ L'excavation est une façon de connaître de l'intérieur : une correspondance entre une attention intentionnelle et des matières vivantes.

⁴⁴ Réflexive, incorporée, relationnelle, plus-qu'humaine, affective, multisensorielle, située, critique, localisée, narrative, sensuelle, multimodale, plus-que-représentationnelle, atmosphérique et imaginative.

Dans le cas de mon projet, même si « l'objet central » n'est pas ma propre personne, l'objectif de recherche principal reste tout de même une meilleure compréhension d'un aspect fondamental de ma propre pratique artistique, par « l'évocation et la communication d'une nouvelle conscience de l'expérience » (p. 104) et par l'adoption d'une posture et d'une écriture réflexives. La réflexivité, c'est cette réflexion tournée vers soi et sa pratique, « 'en première personne', conduite par l'artiste lui-même sur ses propres agirs créateurs » (Boutet, 2018, p. 289). Dans ses travaux à propos des récits de pratique, Louis-Claude Paquin cite Donald Shön, selon qui la réflexivité permet de mieux comprendre les intuitions du praticien, les échecs ou réussites,

the sequences of operations and procedures we execute; the clues we observe and the rules we follow; or the values, strategies and assumptions that make up our "theories" of action⁴⁵ (Schön, 1987, p. 78 dans Paquin, 2007, p. 19)

Danielle Boutet va encore plus loin, en affirmant qu'en adoptant une posture réflexive, « nous nous faisons exister plus intensément ; nous augmentons notre qualité d'existence » (2018, p. 290). Malgré le choix initial évident de la méthode autoethnographique, l'importance de l'archive, dont les artefacts se dévoilent strate après strate au cours du processus archéologique de recherche-crédation, et surtout de mon rapport réflexif avec cette archive, m'ont amené à forger intuitivement en 2021 le terme d'*autoarchéologie* comme une variante, une nuance de l'approche autoethnographique. Un tour d'horizon des emplois de ce terme, dont j'ai depuis fait le deuil de la paternité, m'aide à mieux cerner les spécificités et potentiels de cette approche.

Le terme est quasiment absent de la littérature francophone. Je trouve à peine une mention de l'autoarchéologie dans un texte du traductologue Jean-René Ladmiral (1995), qui entend l'archéologie « au sens 'foucaldien' du terme, c'est-à-dire au sens d'un discours qui se situe à l'articulation de l'épistémologie et de l'histoire des sciences » (p.35), et comprend donc l'autoarchéologie comme « une reconstruction rétrospective de la logique de la recherche qui a été la [sienne] en traductologie » (p. 35).

⁴⁵ « les séquences d'opérations et de procédures que nous exécutons ; les indices que nous observons et les règles que nous suivons ; ou les valeurs, stratégies et hypothèses qui constituent nos "théories" de l'action. » Traduction libre de Louis-Claude Paquin.

Dans un autre domaine, le plasticien Yann Le Guennec mentionne sur son site web une « auto-archéologisation » (2012). Il s'agit pour lui d'un processus d'autotransformation des matériaux et artefacts, qui deviennent alors artefacts seconds dans « des processus simultanés de destruction et de production, de remplacement permanent des réalisations par des réalisations secondes qui en sont le reflet ». Yann Le Guennec évoque ici davantage le devenir des matériaux mobilisés dans sa pratique de plasticien que le type d'approche réflexive particulière qui m'intéresse ici.

Dans la littérature scientifique anglophone, Ragan Fox semble être le premier à mobiliser ce terme. Dans l'article « Tales of a Fighting Bobcat: An “Auto-archaeology” of Gay Identity Formation and Maintenance » (2010), il décrit son processus, dérivé de l'autoethnographie, « a process by which an autoethnographer relies on institutional artifacts to interpret how a network of power relations affects individual identity formation and maintenance⁴⁶ » (p. 122). Ce processus se caractérise par une forte présence des artefacts (bulletins de notes, rapports scolaires, etc.), qui jouent un rôle générateur dans sa pratique autoethnographique (p. 124). Tout en faisant référence à Lace Marie Brogden, qui en 2008 propose « art·I/f/act·ology » une approche autoethnographique qui entrelace les arts, les artefacts et une pratique réflexive, Fox choisit le terme d'*archéologie* en s'inspirant lui aussi des travaux de Michel Foucault, afin d'expliquer la façon dont une structure particulière va engendrer des relations qui modèlent l'identité. Loin d'une visée universalisante, Fox reconnaît la dimension située de sa démarche, sans en minimiser la pertinence et la portée, quand il écrit :

The artifacts that I feature in this essay are not meant to metonymically reference the experience of all gay teenagers, nor do they completely represent my individual experiences. The artifacts do, however, say something important and heuristically provocative about the culture from which they were taken⁴⁷. (p. 125)

Fox mentionne des *métaphores archéologiques*, des *traces synecdochiques*, des *références métonymiques* (p. 125), tout un champ lexical des figures de style littéraires qui lui permet de

⁴⁶ Un processus au cours duquel un autoethnographe se base sur des artefacts institutionnels pour interpréter la façon dont un réseau de relations de pouvoir affecte la formation et le maintien d'une identité individuelle.

⁴⁷ Les artefacts qui figurent dans cet essai ne sont pas voués à faire référence de façon métonymique aux expériences de tous les adolescents gays, ni ne représentent complètement mes expériences individuelles. Les artefacts, cependant, ont quelque chose à dire d'important, de provocant dans leur dimension heuristique, à propos de la culture dont ils sont extraits.

tisser son analyse à partir des artefacts qu'il exhume. Puisqu'une étape importante du projet doctoral de recherche-création consiste en une mise en mots du processus, dans ce cas une tentative d'explicitation de ce que peut être *danser le corps-paysage*, la piste des figures de style littéraires pourrait me permettre de réaliser cette ultime opération de transposition vers l'écriture.

J'ai recensé une poignée d'autres textes, tous en anglais, qui emploient le terme d'autoarchéologie, avec ou sans tiret, majoritairement en référence au texte de Ragan Fox (Hanan, 2019; Hunnicutt, 2018; Schrader, 2014; Stern, 2020). Sans apporter de nuances significatives au concept, ces textes m'indiquent le caractère séminal de l'article de Fox et les applications possibles de l'autoarchéologie.

Comme un exemple de convergence conceptuelle⁴⁸, je retrouve le terme *auto-archaeology* dans un tout autre contexte, sans lien explicite avec la pensée de Michel Foucault ou de Ragan Fox. En 2009, Rodney Harrison et John Schofield proposent un panorama des écrits portant sur les archéologies du passé contemporain. Les auteurs notent à partir des années 70 une tendance de plus en plus importante pour les archéologues à prendre en considération une « *archaeology of 'us'*⁴⁹ » (p. 197), et font référence, comme exemple récent de cette tendance, au texte de l'un des co-auteurs, en proposant le terme « *auto-archaeology* » alors scindé d'un tiret :

Schofield's paper provides a consideration of the archaeology of the sort of 'everyday' space with which we might all be familiar, in this case, his former office in London. We might consider this to be a sort of 'auto-archaeology' in its particular focus on the space in which the author had worked⁵⁰. (p. 197).

Dans le texte auquel ils font référence (Schofield, 2000), les points de départ sont des aperçus (« *snapshots* », p. 133) de vécu, de lieux, de faits sociaux, de détails culturels de la culture de la

⁴⁸ Amusons-nous. La biologie de l'évolution décrit la *carcinisation* : un phénomène d'évolution convergente au cours duquel des crustacés de lignées variées développent des caractéristiques de crabes. Le biologiste Lancelot Alexander Borradaile décrit en 1916 la carcinisation comme l'ensemble des instances où « la Nature, a tenté de former un crabe » (p. 111). La *carcinisation conceptuelle* pourrait décrire les instances où des concepts similaires se développent à partir de pensées différentes, sans lien repérable entre elles.

⁴⁹ une archéologie du *nous*

⁵⁰ Le texte de Schofield fournit un point de vue à propos de l'archéologie d'un type de lieu « *quotidien* » avec lequel nous sommes vraisemblablement tous familiers : son ancien bureau à Londres. On pourrait considérer cela comme une sorte d'auto-archéologie dans l'attention particulière qu'il porte sur l'espace dans lequel l'auteur a travaillé.

jeunesse de la fin du XXe siècle, des artefacts matériels et non matériels généralement peu considérés par l'archéologie, afin de déterminer

the academic value in conserving and researching remains of our recent past. In short, what can be learnt about both the more distant past, and about ourselves and our future, from studying aspects of twentieth-century youth culture?⁵¹ (p.133)

À la question « what sort of an archaeology is this?⁵² », il propose les termes de *social archaeology*, *archaeology of protest*, et *archaeology of youth*⁵³, que neuf ans plus tard, avec Rodney Harrison, il semble regrouper sous le terme d'*auto-archaeology* : non pas comme la nuance archéologique d'une pratique autoethnographique, mais comme une archéologie du contemporain, qui implique l'archéologue dans son vécu socioculturel proche ou immédiat, sans pour autant, il me semble, inclure l'aspect de la réflexivité, laquelle occupe une place centrale dans ma conception (et celle de Fox) de l'autoarchéologie.

Finalement, remonter la piste de l'autoarchéologie révèle plusieurs sources dans la littérature anglophone : l'une en sciences humaines et sociales, qui déplie la pensée de Foucault via le champ inattendu mais bienvenu des études LGBTQ+, et l'autre en études archéologiques, plus attendue mais moins empruntée.

Je me suis autorisé un détour sur le site de l'INRAP (l'Institut National de Recherches Archéologiques Préventives), où j'ai appris l'existence de la tracéologie, une branche de l'archéologie qui consiste à étudier les traces sur les objets archéologiques (par exemple les silex servant à la découpe) et qui permet par exemple de déterminer « quel était le mouvement effectué », et « parfois comment l'outil était tenu » (INRAP, 2015). La tracéologie permet donc de se glisser dans les traces, dans les postures, et les mouvements du passé, grâce à un travail d'inférence poussé, tissé à différents degrés de fabulation et de démarche scientifique. Elle « dévoile ou confirme les relations entre objets et structures d'un site », et permet une

⁵¹ ... la valeur académique de la conservation et de la recherche portant sur les restes de notre passé proche. En bref, que peut-on apprendre, à la fois du passé plus lointain, de nous-mêmes et de notre futur, en étudiant des aspects de la culture de la jeunesse du vingtième siècle ?

⁵² De quelle sorte d'archéologie s'agit-il ?

⁵³ archéologie sociale, archéologie de contestation, archéologie de la jeunesse

réactualisation incorporée de l'immatériel à partir d'archives matérielles. Faire émerger des mouvements et des postures à partir d'enquêtes poussées : il me semble reconnaître dans les objectifs de la tracéologie une étape de ma pratique qui suivrait celle du *pistage écosensible* que je décris plus loin, et confirme la proximité pressentie de mon approche avec l'archéologie au sens large.

Deuxième moitié de la matière scolaire hybride *Histoire-Géo* du curriculum français, et de loin ma préférée des deux pendant toute ma scolarité secondaire, la géographie présente elle aussi des liens importants avec l'archéologie, que l'on associe plus communément à l'histoire. Olivier Lazzarotti, géographe, déploie dans un article (2014) sa « 'toposensibilité', c'est-à-dire cette sensibilité particulière à formuler des problématiques humaines en termes de géographie » (p. 12). Dans *La poétique de l'espace*, Gaston Bachelard proposait déjà une « topo-analyse » (du grec τόπος, *topos* : lieu) :

Psychologie descriptive, psychologie des profondeurs, psychanalyse et phénoménologie pourraient, avec la maison, constituer ce corps de doctrines que nous désignons sous le nom de topo-analyse. Examinée dans les horizons théoriques les plus divers, il semble que l'image de la maison devienne la topographie de notre être intime. (1957, p. 18)

Car « la maison est notre coin du monde. Elle est [...] notre premier univers » (1957, p. 24), ainsi la topo-analyse est proposée comme étude psychologique systématique des sites de notre vie intime⁵⁴. Lazzarotti donne à son approche le nom de *géanalyse*, où l'humain est regardé dans sa « dimension géographique » (2014, p. 13), où le focus se porte sur la façon dont « l'habitant s'articule et se lit à travers l'espace habité géographique et la cohabitation » (p. 14). Ce qui fait la spécificité de cet article est que l'approche géoanalytique se double d'un regard auto-réflexif, pour constituer une *auto-géanalyse*, à travers laquelle, comme l'écrit Lazzarotti :

le sensible et le cognitif s'imbriquent dans ce parcours singulier qui est le mien, et qui rencontre à ce point les conclusions de David N. Livingstone [...], faisant remarquer que la *biographie géographique* des chercheurs participe à éclairer le contenu de leurs productions. (p. 12)

⁵⁴ Je mobilise des éléments de cette topo-analyse pendant des ateliers d'improvisation, au cours desquels j'invite les participant·es à danser à partir des sensations d'espace ou d'encombrement de leur « maison intérieure », de la température, du confort, de l'endroit d'où vient la lumière... Une approche inspirée par le travail de création réalisé avec Laure Buathier en 2017 pour une performance à l'occasion de la Biennale d'Art Contemporain de Lyon.

Si son approche est indiscutablement liée à l'espace et aux territoires, elle se réalise dans une perspective résolument diachronique, à grand renfort de souvenirs, d'archives et de témoignages. Les affects liés à chaque étape du vécu, chaque traversée de frontière, sont ainsi mis au jour les uns après les autres, comme différentes strates d'un terrain de fouilles archéologiques, et reliés entre eux. Cette *auto-géoanalyse* est aussi à mon sens une autoarchéologie : je ne pense pas que les deux termes s'opposent ou doivent être séparés. La nuance se loge au niveau de la formation et du focus principal de l'auteur, et montre encore un bel exemple de la variété des termes forgés par les chercheur·es dans le but de nommer des approches hybrides et créatives.

La notion d'archive, couplée à celle des savoirs incorporés, se retrouve chez André Lepecki (2010) qui distingue corps-archive et corps-archiviste, chez Anne Bénichou qui coordonne un ouvrage sur l'archive et la reprise (2015), chez Julietta Singh (2018) qui écrit à propos des archives corporelles, chez Aurore Després et ses recherches sur une « archéologie sensible des gestes » (2020) et Paul B. Preciado (2020) qui mentionne le *corps archive*, la *somathèque*. Preciado évoque le corps « comme une ville grecque », en strates géologiques, archéologiques et historiques, une « somathèque » qui emmagasine plusieurs expériences de vie et tout un ensemble de représentations. Ce qui m'intéresse à propos du corps « comme une ville grecque », c'est comment les images initiales qui émergent, à savoir une rigidité, une immobilité de pierre, sont facilement renversées. Pour qui a la chance de l'avoir visitée, Athènes apparaît comme un mille-feuille architectural, où les ruines antiques se découvrent au détour d'une rue, entre deux constructions récentes ou sous des plaques d'asphalte éventrées lors de travaux de voirie. Les strates d'activité humaine s'accumulent, se bousculent, s'écrasent. On est là encore dans du géologique accéléré, du vivant, du mouvant. Marianne Hirsh amène le concept de *postmemory* (2008), cette mémoire de seconde main que l'on porte en nous, transmise par les générations d'avant ; un concept repris par Layla Zami et appliqué à la danse contemporaine dans son ouvrage *Contemporary PerforMemory* (2020). L'étude brillante de Layla Zami porte principalement sur la réactualisation à travers sept chorégraphies contemporaines créées pour des représentations en salle de spectacle. Si je suis également fasciné par la question de la réactualisation de la mémoire corporelle en danse, mon désir me dirige surtout vers la transposition, la danse située, l'analyse détaillée du mouvement, et la compréhension d'un état de corps spécifique.

Je pense au travail de Josef Nadj dans *Dernier Paysage* (2006), création multidisciplinaire contemporaine où Nadj, dans un passage, performe dans une mare de boue, comme hanté par la mémoire de l'histoire des lieux. Avec la mobilisation de l'archive, de la mémoire, l'acte performatif se situe dans la *réactualisation* (*reenactment*). Dans sa thèse (2021), Camille Renarhd développe un processus de réactualisation des gestes des lavandières de sa région natale sous forme de performance rituelle. Si nos approches sont voisines et même cousines, je situe mon désir de recherche-crédation moins dans la réactualisation que dans la compréhension des liens, des mécanismes de transposition à l'œuvre dans ma pratique de l'improvisation située.



Figure 2-9 Dernier Paysage, Josef Nadj, 2006

En 2021, dans mes notes d'atelier, et sans avoir connaissance de ces pistes, je formais le terme *autoarchéologie* pour répondre à un besoin de nommer un aspect de mon processus, non comme un rejet de l'autoethnographie ou de la réactualisation, mais comme désir de mieux décrire mon approche. Car si l'autoethnographie propose une approche *située* de la description d'un phénomène culturel, et que la réactualisation (le *reenactment* en anglais) permet la reconstitution performative d'archives, l'autoarchéologie porte une attention particulière à la *reconstitution rétrospective incorporée de mon lien avec des archives matérielles ou immatérielles participantes à la construction de mon identité et de ma posture située*.

CHAPITRE 3

ÉRUPTIONS

3.1 Questions de recherche

Dans les approches en danse *in situ*, en improvisation, en danse somatique, que j'ai rencontrées dans mon expérience ou dans mes lectures, on propose fréquemment des invitations de mise en mouvement à partir d'éléments extérieurs ou intérieurs, par exemple « connectez-vous aux arbres », « dansez avec les nuages », « suivez le rythme de votre respiration », « on va bouger à partir de nos os ». Ces invitations relèvent d'une transformation, d'une adaptation, d'une transposition : celle du paysage sensoriel (de ma relation incorporée avec le monde) en posture, en micro ou macro-mouvement, en danse.

Cette transposition, cette mise en mouvement de la *sensibilité synesthésique* (Massumi, 2002), mystérieuse et souvent inaccessible aux personnes amateurices, est au contraire une habitude chez la plupart des artistes en danse. Dans mon expérience, les invitations du type mentionné ci-dessus ont initialement provoqué des interrogations pragmatiques, des frustrations, voire des blocages. Danser avec les nuages, certes, mais *comment* ? Concrètement, comment faire ? Et comment savoir que j'y suis vraiment ? que je suis dans la justesse de ce qui est demandé ? Ces questionnements se sont chez moi apaisés avec les années de pratique, avec les expériences multiples auprès de professeurs, chorégraphes et artistes prêtes à partager leur pratique, et avec le développement d'un savoir-faire non conscient, non verbal, qui m'a donné accès à ce que j'ai récemment nommé le *corps-paysage*. Le corps-paysage est envisagé comme un *état de corps*, ce « mode sensible ou corporel » mis en jeu dans le corps dansant, selon Josiane Fortin (2016), qui s'installe dans la durée, un « climat sensible, corporel, énergétique ». L'état de corps comme « mode » rappelle le mode grammatical (la manière dont le verbe exprime le fait) ou un mode musical (un type d'échelle musicale couplé avec un ensemble de comportements mélodiques caractéristiques), mais appliqué au corps dansant. À la fois état stable et état de *flow*, comme le « canyon consciousness », décrit par Sondra Fraleigh (2019), mais surtout objet de désir, imaginé dans un devenir.

Si ce savoir-faire est non verbal, il est aussi non verbalisé : j’ai constaté dans ma pratique comme dans mes recherches une cruelle absence d’explicitation à ce sujet. Face à cette absence de verbalisation du phénomène, je suis habité par le désir de le mettre en mot, de le « rendre présent », comme l’écrit Louis-Claude Paquin en citant Max van Manen :

van Manen explique que le langage fonctionne par substitution. La substitution d’un phénomène absent que l’on veut rendre présent par des signes, des mots, des énoncés, ce qui lui confère une quasi-présence : “Language substitutes itself for the phenomenon that it tries to describe. In this sense, language re-presents what is already absent, and yet, absence is a sign of presence, a non absent absence⁵⁵”. (Van Manen, 2006, p. 718, dans Paquin 2020)

Même si aujourd’hui, je dirais que je sais comment « danser avec les nuages », il demeure que *je ne sais pas comment je sais* (pour reprendre une formule associée à l’entretien d’explicitation, une technique qui sera mobilisée dans l’analyse). L’explicitation de la transposition du paysage sensoriel en mouvement semble constituer un impensé dans les témoignages et textes consultés jusqu’ici (Bellerose, 2021; Hunter, 2015; Olsen, 2020; Renarhd, 2021; Tufnell et Crickmay, 2004; Zami, 2020). Cet impensé n’est pas un manque inhérent à ces études, qui constituent toutes des approches singulières et brillantes, mais révèle simplement un focus différent. En guise d’exemple, je citerai *A widening field : journeys in body and imagination*, tout un ouvrage sur l’improvisation *in situ*, qui définit l’improvisation comme une *réponse au monde*, mais sans rien dire de ce qui se passe pour en arriver à cette réponse.

Throughout, we emphasize a spontaneity of response, not trying to know beforehand what we will do. Having absorbed the feel of what it is I am responding to, I in a sense forget it... put it to the back of my mind. Then I allow whatever impulses arise in the present moment, trusting that whatever I do will be relevant. When I look back, I invariably find that what I did had an extraordinary and rich connection to my starting point – usually in a way that I could not have predicted⁵⁶. (Tufnell et Crickmay, 2004, p. 290)

⁵⁵ Le langage se substitue au phénomène qu’il tente de décrire. En ce sens, le langage représente ce qui est déjà absent, et pourtant, l’absence est un signe de présence, une absence non absente. (traduction libre de Louis-Claude Paquin)

⁵⁶ Tout au long [du livre] nous mettons l’accent sur une spontanéité de la réponse, sans essayer de savoir par avance ce que nous ferons. Après avoir absorbé la sensation de ce à quoi je réponds, je l’oublie, en quelque sorte... je la mets au second plan. Puis je laisse une impulsion, quelle qu’elle soit, remonter dans le moment présent, en faisant confiance à la pertinence de ce que je fais. Quand vient le temps du bilan, je réalise invariablement que ce que j’ai fait avait une connexion extraordinaire et riche avec mon point de départ – généralement d’une façon que je n’aurais pas pu prédire.

Tufnell et Crickmay mentionnent le fait « d’avoir absorbé la sensation de ce à quoi je réponds », puis de « laisser une impulsion, quelle qu’elle soit, remonter dans le moment présent ». Mais comment puis-je reconnaître ce à quoi je réponds ? Comment puis-je laisser remonter une impulsion ? Les opérations de transposition sont escamotées au profit de formules plus vagues, plus générales, qui résonneront probablement uniquement chez des personnes familières avec ce type de pratique. Je me trouve donc aujourd’hui animé par le désir de mieux comprendre et d’explicitier ce phénomène complexe de transposition du paysage sensoriel en mouvement vers un état de *corps-paysage*, un désir qui amène ma question de recherche principale :

Comment mobiliser le mouvement dansé *situé* pour incorporer une relation avec un territoire, vers un état de *corps-paysage* ?

De là découlent trois questions secondaires :

- Quelles sont les opérations de transposition de mes affects en mouvement qui permettent d’atteindre un état de *corps-paysage* ?
- Comment les expliciter, dans le cadre de la thèse et dans celui d’une future transmission de cette approche ?
- Comment établir un dialogue entre *transposition* (du paysage sensoriel) et *réactualisation* (des gestes, des mémoires, des archives) ?

3.2 Objectifs

Afin de répondre à ces questions, j’ai recensé cinq objectifs, qui malgré la disposition du texte, sont pensés de façon horizontale et interreliée plutôt que verticale et hiérarchique.

1. Le premier objectif est un objectif de création qui se décline en deux temps. Tout d’abord, je souhaite **créer** quatre vidéos rendant compte de ma rencontre incorporée avec quatre territoires identifiés. Il s’agira ensuite de **créer** une performance multidisciplinaire à partir des matières

collectées sur le terrain, et présentée comme *œuvre finale*⁵⁷ dans un espace témoin. Une description prospective de l'œuvre finale se trouve dans la partie 4.2.6 à propos de la diffusion.

2. La période de recherche-crédation sur le terrain me permettra d'atteindre mon deuxième objectif, à savoir ***approfondir*** ma pratique de connexion au territoire dans une posture écosomatique.

3. L'analyse qui suivra cette période m'amènera au cœur du projet, à savoir ***mieux comprendre et décrire*** l'état de *corps-paysage* et ses effets sur ma pratique, dans le but de l'explicitier.

4. Il s'agira de ***rendre compte*** de l'errance dans la recherche-crédation, à la foi au niveau du processus réflexif et de la construction de la pensée en mobilisant des modalités d'écriture particulières.

5. Nul doute que l'intégralité du processus de recherche-crédation sera formateur pour moi-même, et me permettra, grâce à l'écriture de la thèse, d'atteindre mon dernier objectif, celui de ***développer*** des outils et des approches pratiques accessibles et transposables.

3.3 Pertinence et limites du projet

Comme je l'ai lu et vécu, l'improvisation dansée *située* est une pratique aux mécanismes intuitifs, mystérieux, et peu explicités. Je ne pense pas cependant qu'il y ait de danger de sur-conscientiser cette approche, de la *dés-enchanter*. Il ne s'agit pas d'écrire une grammaire prescriptive du *corps-paysage*, une recette à suivre à la lettre et au succès garanti, mais d'en expliciter les opérations dans ma pratique, de les faire sortir de l'impensé. De mieux comprendre pour mieux expliquer, pour mieux transmettre, pour mieux vivre une expérience qui me contient et me dépasse. Quant à l'éventuelle perte de mystère : mieux comprendre un phénomène n'empêche pas de l'apprécier

⁵⁷ J'emploie dans cette thèse l'expression « œuvre finale » telle qu'elle apparaît dans le descriptif du programme doctoral, mais avec un brin d'humour en raison de sa connotation singulière, terminale et superlative. L'œuvre finale présentée au public et au jury sera plurielle et en devenir.

avec émerveillement et intensité. J'aurai beau m'informer et comprendre tous les détails atmosphériques et physiques derrière une aurore boréale, ce phénomène restera toujours magique.

Je n'envisage pas, dans cette thèse, d'étude sur la réception de l'œuvre sur le public. Cela pourra faire l'objet d'un volet postérieur, en collaboration avec des chercheur·euses en sciences humaines afin d'accéder à une posture externe et interne à propos du projet.

J'entrevois plusieurs potentielles contributions à l'avancement des connaissances. S'inscrivant dans un contexte de crise de notre attention (Citton, 2014) et de nos relations au monde, cette thèse a pour ambition de générer de nouvelles connaissances à propos de la transposition de signaux intéro- et extéroceptifs en mouvements dansés, et plus largement à propos de la transposition d'une posture écosomatique dans un processus créatif. De façon plus spécifique, cette recherche-crédation pourra contribuer à :

- une meilleure compréhension sur ma façon d'encorporer ma relation avec les territoires.
- une meilleure compréhension du *corps-paysage* comme mode de connaissance et comme approche créative. Non pas comme style de danse ou comme langage chorégraphique, mais comme approche, comme état de corps.
- une contribution au champ épistémologique des écosomatiques.
- un élargissement des approches d'interprétation du patrimoine par un croisement avec les arts vivants : ce que je nomme l'*interprétation somatique du patrimoine* est un exemple d'application concrète de ma recherche-crédation, qui pour l'instant s'est concrétisé, avec le projet *In-Cité*, sur la base intuitive de mon expérience en médiation culturelle, et qui va bénéficier de la réflexion portant sur l'explicitation du processus de transposition.
- ma thèse pourra enfin contribuer à l'avancement des connaissances à propos de la recherche-crédation, dans la mobilisation d'une posture écosomatique singulière en danse.

CHAPITRE 4

PISTER UNE METHODOLOGIE EN DEVENIR

Danser le corps-paysage : strates, spectres et errances a pour objectif d'explicitier le processus de transposition des affects en mouvements dansés, processus à l'œuvre dans une pratique d'improvisation située résultant d'une mise en relation profonde avec le territoire. La thèse interroge l'impensé des opérations de transposition sous-jacentes au cours du processus général d'incorporation de la relation au paysage sensoriel, vers un état de corps particulier, nommé ici *corps-paysage*. Elle propose une réflexion incorporée et située autour des concepts de transposition et de territoire. Ces réflexions, entrecroisées avec les pistes des racines familiales et de leurs ancrages territoriaux, amènent les questions de recherche à se mettre en corps et en mouvement sur quatre terrains d'investigation, quatre territoires qui deviennent sites d'improvisation dansée pour la recherche-crédation.

4.1 Méthodologie

J'aborderai ici le concept méthodologique central du *pistage écosensible*, pour le déplier en trois concepts opératoires, la *strate*, le *spectre*, et l'*errance*, et terminer sur quelques aspects de ma méthodologie en mouvement.

4.1.1 Le pistage écosensible

La rencontre avec le concept de *pistage écosensible* décrit par Baptiste Morizot, d'abord dans un article coécrit avec Estelle Zhong Mengual (2018), puis dans le livre *Sur la piste animale* (2018), a été déterminante pour l'ensemble du projet. Morizot fait le récit d'expériences de pistage en Mongolie sur les traces de la panthère des neiges, dans l'ouest des Etats-Unis à la rencontre des ours, dans les Alpes françaises à côtoyer les loups, en partant du principe que « le passé est invisible mais nul ne peut exister sans laisser de traces » (p. 121). Pister, écrit-il, « c'est

apprendre à détecter les traces visibles de l'invisible ou, encore, c'est transformer de l'invisible en présences » (p. 10).

Comment a lieu cette transformation ? Encore une fois, le processus reste mystérieux, mais s'éclaire partiellement grâce aux concepts des *affordances* ou *invites*. Selon James Gibson, les affordances sont « the information picked up by an agent in the context of practical activity⁵⁸ » (Gibson 1979, dans Ingold, 2000, p. 166). Ces « informations relevées par un agent » servent à déterminer la suite des actions dans un environnement donné, et la relation possible avec tel objet ou tel environnement, ce que Tim Ingold écrit en ces mots :

The knowledge obtained through direct perception is thus *practical*, it is knowledge about what an environment offers for the pursuance of the action in which the perceiver is currently engaged. In other words, to perceive an object or event is to perceive what it *affords*⁵⁹. (Ingold, 2000, p. 166)

Morizot, en reprenant Gibson, fait une lecture des invites dans le contexte du *pistage écosensible*.

Les invites sont définies par le psychologue de la perception visuelle, James J. Gibson comme les “possibilités d'actions singulières d'un corps spécifique sur un environnement partagé”. La spécificité du corps fait saillir des types d'invites particulières dans l'environnement qui nous entoure : chaque arbre, ruisseau, gué, trou de mulot, corniche, marquage territorial d'un autre, *suggère* une action différente en fonction de la forme de vie de celui qui perçoit. Une invite est comme une incitation à se lancer dans telle action, à se comporter de telle ou telle façon, qui n'a pas besoin d'être conscientisée pour être suivie. (Morizot, 2018, p. 131)

Ces suggestions d'action en fonction de la perception, ces invites-invitations, m'apparaissent immédiatement adaptables dans le contexte de l'improvisation dansée *située*. Je me rends sensible jusqu'à être capable de capter des invites, puis je suis en mesure de les accepter ou non, de les comprendre selon mes filtres perceptifs et ma situation pour ensuite me lancer dans l'action, la réponse, la relation en mouvement. Danser le *corps-paysage*, ce serait transformer de l'invisible en mouvement dansé, transposer les invites, parfois à la limite du perceptible, en présence, en mouvement, dans un état de corps particulier, dans « une alliance étrange entre

⁵⁸ Les informations relevées par un agent dans le contexte d'une activité pratique.

⁵⁹ La connaissance obtenue via une perception directe est ainsi *pratique*, c'est une connaissance qui porte sur ce qu'un environnement offre pour la poursuite de l'action dans laquelle le percevant est actuellement engagé. En d'autres termes, percevoir un objet ou un évènement signifie percevoir ce qu'il *afforde*.

rigueur empirique et projection imaginaire, fabulation et exactitude » (Morizot, 2018, p. 176). La notion de fabulation renvoie ici à celle que l'on trouve dans la pensée de Donna Haraway. Dans l'ouvrage publié à la suite d'un colloque à Cerisy en 2013 sur le thème des *Gestes Spéculatifs* auquel Donna Haraway participe et contribue grandement, la notion de fabulation est dépliée en ces termes :

Les fabulations sont ces récits qui creusent des interstices dans notre monde, [...] jusqu'à ce qu'il puisse susciter de nouveaux attachements et obliger à ce qu'on rouvre l'enquête, à ce qu'on explore à nouveau ce territoire délaissé qui ne semblait pas mériter notre attention. [...] Faire bégayer le réel, lancer le sabotage ordonné des catégories de pensée en retrouvant un scepticisme premier, élargir le spectre, faire émerger de nouveaux mondes reliés qui nous déconcertent, les déployer en suscitant l'appétit du possible, afin de déplacer la prétention écrasante du monde trop bien décrit. Trouver des ruses, jouer, en retournant inlassablement à nos pratiques, en affirmant la nécessité de nouvelles manières de raconter et d'expérimenter ces mondes, voilà ce que nous devons apprendre à faire. (Terranova *et al.*, 2015)

Apprendre à fabuler activement, inventer de nouveaux récits qui interrogent le monde et nos relations, qui « [élargissent] le spectre » des possibles, dans une posture qui se cherche, qui doute, qui fait « bégayer le réel », une posture pirate qui mobilise la ruse, l'exploration et le sabotage. Voilà le programme. Vinciane Despret ajoute à la fabulation une dimension sensible au cœur de mon projet : « fabuler, activement, pour faire passer et sentir des possibles passés inaperçus ou restés en sourdine. C'est l'art des métamorphoses » (2015, p. 175). Faire récit des possibles, oui, mais le faire en convoquant tout le spectre du sensible ! Précisons que la fabulation se distingue de la fiction. Dans l'ouvrage collectif *Habiter le Trouble avec Donna Haraway* (2019) Florence Caeymaex écrit que :

la « fabulation » n'est pas exactement la « fiction ». L'une et l'autre disent bien l'implication réciproque de la narration et de l'imagination, mais le geste de la fiction voisine encore avec celui de la création gratuite, ex nihilo, d'un futur utopique, ou d'un autre monde. La fabulation, elle, s'enclenche sous la pression d'une nécessité vitale ; c'est l'imagination qui travaille dans et depuis une situation réelle, qui en explore l'épaisseur pour y sécréter de nouveaux possibles, comme l'araignée qui ne cesse, en tirant ses fils, de réparer sa toile, d'en refaire les liens ou de lui trouver de nouveaux points d'attache. (2019, p. 46-47)

La fiction s' imagine, mais la fabulation a lieu, ancrée dans le réel, afin de sécréter de nouveaux possibles, dans un jeu de ficelles (une image chère à Donna Haraway) qui tisse des figures métamorphiques, faites de nœuds, de tensions et de relation.

Jamais totalement l'un ni l'autre, mais dans un mouvement de va-et-vient, tantôt réfléchi, tantôt aléatoire, comme une errance entre les deux extrêmes, on se situe dans une dynamique de *trajection* selon Augustin Berque (1987/2009) entre invite et archive, entre fabulation et exactitude, entre transposition et réactualisation. À la lumière de cette « alliance étrange », le pistage écosensible comme méthodologie se déploie en trois concepts opératoires : la *strate*, le *spectre* et l'*errance*.

4.1.2 Strate, spectre et errance : trois concepts méthodologiques

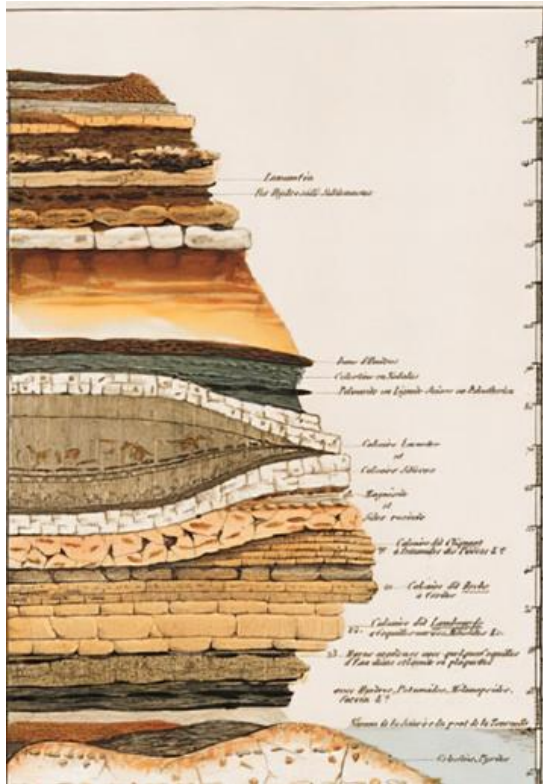


Figure 4-1 Coupe théorique des divers terrains[...], Georges Cuvier, 1832

Ces concepts ont émergé pendant le premier séminaire de Méthodologie de recherche-crédation, des termes apparus dans les nombreuses cartes heuristiques qui m'ont permis de cartographier les principaux aspects de ma pratique. Au cours du premier atelier de recherche-crédation qui a suivi, j'ai passé deux semaines à explorer, à réfléchir dans mon corps les concepts de *strate* et de *spectre*, selon une démarche que je décris plus loin. La fulgurance de certaines idées a donné lieu à des pistes de réflexion que j'ai voulu emprunter, sans contraintes disciplinaires et sans autre but que d'errer avec chaque concept par l'écriture, comme une longue marche nocturne avec un ami. Les paragraphes suivants retracent ces pistes et les points saillants que j'en ai dégagés.

4.1.2.1 Strate : superposition, échelles et intervalles

Selon le CNRTL, la strate, du latin *strata*, lui-même participe passé neutre substantivé de *sternere* (étendre sur le sol) renvoie à *ce qui est étendu*, et *ce sur quoi on s'étend* : un lit, une couche, quelque chose de plat. En géologie, les strates sont les couches qui résultent de

l'accumulation de matériaux divers et de précipitations. La disposition de ces couches superposées est la stratification : généralement les plus profondes sont les plus anciennes, et les plus récentes sont plus proches de la surface. Sous l'effet de contraintes mécaniques, certaines strates anciennes peuvent se retrouver à la surface, puis être mises au jour par l'érosion qui va révéler différentes strates selon la dureté de leurs matériaux, et ainsi inverser ou transgresser la logique stratigraphique. C'est le cas pour les synclinaux, ces formations particulières où un pli géologique abrite en son cœur les strates les plus récentes. On en voit un exemple à Saou, en France, où habitent mes parents.

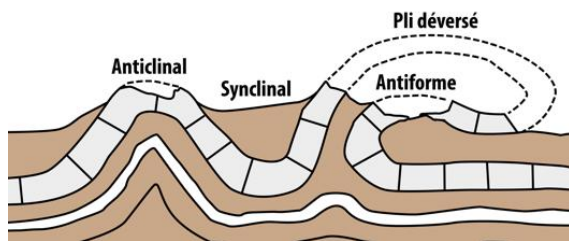


Figure 4-2 Principales configurations de plis géologiques. ManuRoquette, 2019



Figure 4-3 Vue aérienne de la forêt de Saou. Site officiel de la ville de Saou.

Les strates géologiques sont les témoins d'immenses forces en mouvement. Si on mesure des vitesses allant jusqu'à 10cm par an pour la plaque Pacifique (Gillard, 2022), la majorité des plaques se déplace à la vitesse de 3cm par an ; une vitesse qui, comme le chante Björk dans *Mutual Core* (2011), correspond à quelque chose de plus familier : « as fast as your fingernail grows / the Atlantic ridge drifts⁶⁰ ». Ce lien entre un processus physiologique et une dynamique qui s'observe sur toute la surface de notre planète n'est possible que grâce à un changement d'échelle. Il faudrait un zoom arrière gigantesque et une accélération colossale pour parvenir à imaginer, reconstituer et visualiser un mouvement général qui ne soit pas d'une infinie lenteur. C'est ce que fait le paléogéographe Christopher Scotese en proposant [une animation qui nous fait traverser 540 millions d'années de tectonique des plaques en 1mn40](#) (2019) . À cette échelle, les continents glissent sur la surface du globe, s'entrechoquent, fusionnent et se séparent. J'imagine,

⁶⁰ Aussi vite que ton ongle qui pousse / la dorsale Atlantique dérive.

à une échelle différente, une vidéo où les collines ondulent, où les montagnes s'érigent et fondent, où les arbres se déplacent comme un frisson sur la peau, où le territoire danse.

Dans le domaine botanique, les cernes des arbres, ces cercles concentriques formés chaque année et visibles grâce à l'alternance de coloration du bois saisonnier, obéissent à un processus de formation cumulatif mais différent des strates géologiques puisqu'il s'agit de croissance organique et non pas de dépôt sédimentaire. Ils constituent néanmoins des archives dont l'étude, la dendrochronologie, renseigne sur le passé (on peut y lire la pluviométrie, la température, ou la concentration de polluants dans l'air par exemple) et permet l'élaboration de modèles prédictifs au niveau météorologique. La strate-archive renseigne sur le passé et informe les choix pour l'avenir.

Au niveau du corps, le terme de strate évoque les différents tissus qui se superposent : les os, les muscles, les fascias, la peau... Quelle strate constitue la frontière entre moi et le monde ? la peau ? mais quelle couche : l'épiderme ? le derme ? le vêtement qui la recouvre ? Une stratification physiologique complexe à laquelle Julietta Singh fait référence quand elle écrit :

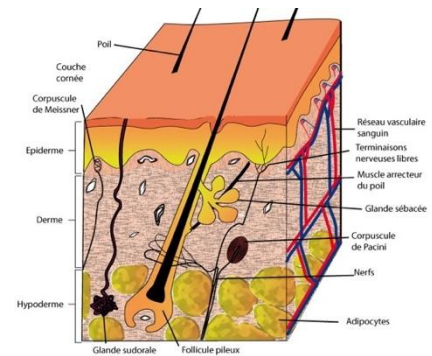


Figure 4-4 Les différentes strates de la peau

while the skin is a visual sign of the body's exterior limit, the physicist Karen Barad emphasizes how in fact bodies extend into space well beyond the skin. Molecularly, we spread into the "outside" world, mingling with it in ways that are not apparent to us. Our bodies are porous, as Nancy Tuana reminds us when she calls into question "the boundaries between our flesh and the flesh of the world." These feminist formulations of the body insist on our vital entanglements with the outside world, complicating any easy binary demarcations of "inside" and "outside"⁶¹. (Barad et Tuana dans Singh, 2018)

J'aime l'idée d'un abandon de la « démarcation binaire simpliste », au profit d'une stratification *vers* l'extérieur et *vers* l'intérieur pour laquelle on accepte que le *point zéro* et la *limite* puissent

⁶¹ Alors que la peau est un signe visuel de la limite extérieure du corps, la physicienne Karen Barad insiste sur le fait que nos corps s'étendent dans l'espace bien au-delà de la peau. Au niveau moléculaire, nous nous répandons dans le monde « extérieur », nous mêlant à celui-ci de façon non visible. Nos corps sont poreux, comme Nancy Tuana nous le rappelle quand elle remet en question « les frontières entre notre chair et la chair du monde ». Ces conceptions féministes du corps insistent sur nos entrelacements vitaux avec le monde extérieur, qui compliquent toute démarcation binaire simpliste entre « l'intérieur » et « l'extérieur ».

varier selon le contexte. La variation de ce point zéro m'invite à penser l'entre-deux : Michel De Certeau emploie l'image de l'espace entre deux wagons d'un train, et écrit que « la partition est la seule à faire du bruit » ; « la coupure scande, siffle ou gémit » (1980/1990, p. 197). Cet espace liminal, cet intervalle, fait du bruit. Je pense aux battements acoustiques, dus à la coïncidence passagère des mouvements vibratoires, que l'on peut percevoir dans les intervalles musicaux considérés comme dissonants. En musique, un intervalle est l'écart entre la hauteur de deux notes, une relation consonante ou dissonante selon les différentes traditions musicales de différentes époques qui ont organisé leur solfège en fonctions d'intervalles différents. Dans la tradition musicale occidentale, on parle de ton et de demi-ton, et les notes occupent une place précise dans le spectre des fréquences (place qui peut cependant varier comme le montre l'histoire de la note LA, que les diapasons mécaniques donnent aujourd'hui à 440htz). Mais dans d'autres traditions musicales, comme dans la musique classique indienne, on trouve des quarts de tons, voire des écarts variables entre les *swaras*, les notes, déjà évoqués plus haut.

Dans *Für Alina*, une pièce pour piano minimaliste composée par Arvo Pärt, deux lignes mélodiques, que le compositeur décrit lui-même⁶² comme des « voix », très simples, « neutres », s'entrelacent avec une infinie subtilité. Arvo Pärt décrit ces voix comme « deux personnes dont les chemins semblent se croiser, mais finalement non », et insiste sur le fait que chaque note, chaque « brin d'herbe », puisse avoir « la même importance qu'une fleur ». Alors les courtes phrases musicales, entrecoupées de silences [où les mains du pianiste se suspendent et étirent le temps](#), donnent « l'impression de durer une vie entière. Ou [de provenir] d'un futur, d'un passé, hors du temps ». Sa composition fait vivre, « dans cette minuscule phrase, plus que les touches noires ou blanches ». Je me rappelle le vers de William Blake : « voir le monde dans un grain de sable⁶³ ». Quand certains compositeurs confient à la mélodie le pouvoir évocateur, Arvo Pärt précise que « ce n'est pas la mélodie qui importe terriblement, c'est la combinaison, [...] c'est ce qui fait cette union déchirante, que l'âme cherche à chanter sans fin ». Se révèle ici un exemple du potentiel évocateur de l'intervalle, de ce rapport, cette relation entre deux notes.

⁶² Au cours d'une masterclass filmée pour le documentaire *24 Preludes for a Fugue*, réalisé par Dorian Supin (2002). Les citations sont traduites des sous-titres anglais du documentaire originellement en Estonien.

⁶³ "to see a world in a grain of sand", premier vers du poème *Auguries of Innocence*, dans *The Pickering Manuscript* (Blake, 1803/1863).

L'intervalle, espace liminal, est donc une relation que l'on va percevoir (via un instrument, à l'oreille ou sur la partition), nommer, et qualifier (comme le *paysage* en langue arabe). Dans la musique occidentale, tel intervalle est jugé consonnant (perçu comme agréable et *stable*, comme aujourd'hui la quarte, la quinte, l'octave), tel autre dissonant (perçu comme désagréable et *instable*, comme aujourd'hui la seconde ou la septième). Mais certains intervalles sont passés d'un bord à l'autre, comme la tierce, considérée dissonante dans l'Antiquité grecque et consonante aujourd'hui (Gut, 1970, 1976). Loin d'être stable, la fluctuation des concepts de consonance et de dissonance au cours de l'histoire de la musique occidentale ouvre pour mon projet des possibilités de création.

Ainsi, la *strate* comme concept méthodologique me donne accès à la superposition, à la transformation, au jeu avec les échelles de temps et d'espace, à l'espace entre les strates, et m'invite aussi à explorer et me déplacer dans cet espace liminal, en invoquant le *spectre*.

4.1.2.2 Spectre : vacillement, apparition et transgression

Le processus de réalisation des cartes heuristiques lié au premier séminaire de méthodologie m'a amené à réaliser un autoportrait sous forme de cyanotype, un *autocyanotype* donc. L'apparition de ma silhouette sur le tissu a immédiatement convoqué le concept du spectre.

Spectre, du latin *spectrum*, vient de *specere*, qui signifie regarder, et possède tellement de sens qu'on s'y perdrait. Le spectre est ce qui est sans corps, ce qui reste, ce qui s'adresse à plusieurs niveaux de réalité, ce qui traverse les dimensions, ce qui est impalpable, insaisissable. Je trouve le mot de Jacques Derrida dans *Spectres de Marx* qui conclue un questionnement :



Figure 4-5 Autocyanotype, 2021

[R]épétition et première fois, voilà peut-être la question de l'évènement comme question du fantôme : *qu'est-ce qu'un fantôme ? qu'est-ce que l'effectivité ou la présence d'un spectre, c'est-*

à-dire de ce qui semble rester aussi ineffectif, virtuel, inconsistant qu'un simulacre ? [...] Chaque fois, c'est l'événement même, une première fois est une dernière fois. [...] Appelons cela une *hantologie*. (Derrida, 1993, p.31)

La *hantologie*, ni anthologie ni ontologie, contient le début et la fin, téléo- et eschato- logies ; elle les « comprend » mais de façon incompréhensible. Elle porte sur le spectral, sur ce qui n'est « ni vivant ni mort, ni présent ni absent » (ibid, p.89), car hanter, c'est être là sans être présent. Le spectre, être sans corps, impalpable est une trace, une archive. Non pas une trace morte, dépourvue d'agentivité, mais quelque chose qui reste, qui *demeure*. Et le spectre transforme alors *la demeure*, ce nom qui désigne la maison qu'il hante, en verbe. Il transforme le lieu en action⁶⁴ et il se balade ainsi entre les classes grammaticales. On a donc affaire à un *décloisonnement* syntaxique, ou plus précisément un *transcloisonnement*, ce qui semble être la moindre des choses pour un spectre qui peut traverser les cloisons...

Le spectre interroge et peut être interrogé, mobilisé, dans une archéologie cette fois spectrale. Pour reprendre l'archéologie de Foucault (1969, p. 170-1) et l'adapter au spectre, je constate que comme l'archive, le spectre s'affranchit du temps linéaire, « se maintient ou s'estompe », apparaît ou disparaît, jamais totalement, soit dans sa transparence et ses contours parfois flous, ou bien car comme l'archive il « se donne par fragment », dans l'omission de certaines parties du corps : il peut être acéphale comme le Cavalier sans Tête dans la nouvelle de Washington Irving *The*



Figure 4-6 Ichabod poursuivi par le Cavalier sans Tête, Darley, 1849

Legend of Sleepy Hollow (1820), ou bien sans pieds, comme Casper le fantôme, qui dans le film de Brad Silberling (1995) possède lui aussi une forme incomplète : en plus de sa transparence relative, où son visage et ses mains apparaissent d'un blanc plus opaque, il n'a pas de jambes. Pas d'ancrage au sol, à la terre. Je tombe sur un article de Miriam Kent (2015), qui fait une lecture queer de *Casper*. L'article

⁶⁴ Je maintiens, même si *demeurer* est considéré par les grammaires comme « un verbe d'état ». Encore une distinction binaire « les verbes d'état n'expriment aucune action, ex: naître » (Wikipedia). *Naître* n'exprime aucune action? Encore une règle écrite par des gens qui n'ont jamais enfanté.

confirme le pressentiment que j'avais comme quoi *spectre* et *queer* étaient liés, et me permet de mieux comprendre ma fascination pour ce film (*#divan*). Miriam Kent cite Ken Gelder, selon qui

it is sometimes suggested that the figure of the homosexual 'haunts' heterosexuality. The latter earnestly goes about exorcising the former from its domain, even though the achievement of its self-definition depends upon the homosexual's unceasing presence⁶⁵ (Gelder, 2000, p187 dans Kent, 2015)

Kent et Gelder révèlent ainsi la figure du spectre queer qui hante l'hétéronormativité. Casper, contrairement à ce que lui dicte sa condition de fantôme, refuse de faire peur aux vivants. C'est-à-dire qu'alors qu'il se trouve déjà dans un entre-deux, entre les vivants et les morts, il y occupe encore une place marginalisée, spectre parmi les spectres, qui transgresse la norme. Alors, avec le *spectre*, je suis dans la transgression. Tant au niveau méthodologique que thématique. Je suis dans l'indisciplinarité, dans le queer, dans une perspective réflexive et finalement politique, dans l'expression d'une posture qui transcende l'être et l'agir.

L'anthropologue Grégory Delaplace nous rappelle, dans une entrevue radiophonique (2022) que contrairement aux ancêtres qui servent à l'intégration sociale, qui font office de « référents culturels », « de ciment collectif », le fantôme n'a pas de rôle aussi défini car d'une part « il n'attend pas qu'on ait besoin de lui pour venir nous solliciter », et d'autre part car il « se spécialise dans le fait de sortir des cadres » mis en place par les vivants pour tenter de contrôler les morts (rites funéraires, célébrations) et ainsi « prendre les vivants au dépourvu ». Le fantôme « ne se cantonne pas à l'utilité que les morts peuvent avoir pour les vivants ». Le spectre est insaisissable par son côté immatériel, mais aussi d'un point de vue social, transgressant décidément toutes les règles.

Le spectre apparaît souvent sous une forme incomplète et instable, ni définie ni définitive. Les *yōkai* du folklore japonais sont des apparitions surnaturelles qui peuvent prendre toutes les formes et toutes les tailles. Un exemple frappant de la période Edo, réalisé par Utagawa Kuniyoshi (c.1843-47) est celui du *yōkai Gashadokuro*, qui apparaît sous la forme d'un immense

⁶⁵ Il est parfois suggéré que la figure de l'homosexuel 'hante' l'hétérosexualité, laquelle s'évertue à vouloir l'exorciser de son domaine, alors même que la pertinence de son autodéfinition dépend de la présence continue de l'homosexuel.

squelette composé des os de personnes victimes de famine qui n'ont pu recevoir de funérailles. Le spectre est un corps incomplet car squelettique, d'une taille hors normes et non définitive, car changeante en fonction de la quantité d'os qui le compose. Ce caractère changeant est le terrain de jeu



Figure 4-7 Yōkai Gashadokuro, Kuniyoshi (c.1843-47)

du spectre, qui va mettre les nerfs de l'observateur à rude épreuve en changeant d'apparence, mais surtout en entretenant l'incertitude sur la nature exacte de ce qu'il donne à voir.



Figure 4-8 Ghosts on a tree. Sedlacek, 1933

Au premier regard, le tableau de Franz Sedlacek [*Ghosts on a Tree*](#) (1933) dépeint ce qui ressemble à une volée d'oiseaux noirs posés sur un arbre nu, au premier plan d'un paysage brumeux d'où dépassent quelques collines, sous un soleil voilé à moitié caché par de lourds nuages. Une observation plus attentive révèle que les oiseaux sont en fait des figures squelettiques blanchâtres habillées d'oripeaux, assises sur les branches. Le jeu de la lumière, de la brume et la sensibilité de l'artiste créent un tableau-mirage, et je me surprends à y voir des corbeaux, puis à me souvenir que ce sont des spectres, puis à y revoir des corbeaux, comme les éléments d'un paysage qui se transforment sous la lumière changeante d'un jour nuageux. Cette demi-lumière

est le cadre idéal pour les apparitions et les transformations, nous sommes bien dans l'entre-deux, entre chien et loup. Ces fluctuations de la lumière (lentes dans ce tableau, ou plus rapides dans la flamme vacillante de la bougie ou l'éclair qui projette soudain des ombres inquiétantes) voire du paysage lumineux, sont un terrain fertile pour l'apparition dans la mesure où elles constituent des espace-temps liminaux que le spectre hante.

Comme la strate, le spectre n'est pas seulement thématique, il peut être méthodologie. Dans son article de 2006, Laurent Châtel porte un « regard spectral » sur la peinture britannique des XVIII^e et XIX^e siècles. Il écrit : « loin de concevoir la toile comme une matière figée (*fixture*), le regard spectral interroge les fantômes qu'elle porte et ceux qu'elle suscite (*art in the making*) ». Châtel mentionne aussi des cas de « réapparition » lors de restaurations de toiles, où des détails voire des personnages entiers apparaissent sous la couche de peinture qui les avait recouverts.

Plusieurs exemples d'œuvres musicales me permettent de penser le spectre comme méthodologie. Les [*Disintegration loops*](#) (2002) de William Basinsky sont un bouleversant témoignage de la dégradation de l'information. En 2001, William Basinsky retrouve dans son appartement des bandes magnétiques contenant des boucles qu'il avait enregistrées en 1982. En voulant transférer ces enregistrements sur un support numérique, il constate que l'oxyde de fer de la bande magnétique tombe progressivement en poussière et que les boucles disparaissaient progressivement. Les *Disintegration loops* donnent à entendre une trace, un écho, une répétition, un déclin, une désincarnation progressive, et j'ai l'impression que cette musique a traversé tout le système solaire pour nous parvenir, usée, épuisée, après des millénaires de voyage, comme un chant funèbre à soi-même.

La version live (pour NPR Music - Tiny Desk Concert) de [*Koselwintuwakon*](#) (2018) de Jeremy Dutcher est une magnifique pièce où l'artiste utilise une technique de boucle (des strates musicales) pour d'abord emprunter les voix de quelques membres du public et enregistrer un bourdon (une note unique et continue), sur lequel il s'appuie pour chanter une mélodie qu'il tresse ensuite lui-même de trois autres voix harmonisées. Ce n'est qu'au dernier tiers de la piste qu'une nouvelle voix se fait entendre : provenant d'un enregistrement centenaire originellement stocké sur un cylindre de cire, il s'agit d'un air traditionnel chanté en langue autochtone Wolastoq. Alors on se rend compte que c'est l'air que Jeremy Dutcher chantait, que cette voix, ou son souvenir, était déjà là depuis le début. Comme si cette voix, spectrale, d'un autre temps, réapparaissait, refaisait surface et venait se réincarner, s'entrelacer avec le présent, dans cet espace-temps sonore privilégié.

En acoustique, on parle de spectrogramme pour désigner la représentation graphique du spectre des fréquences d'un signal qui varie dans le temps. J'ai énormément utilisé les spectrogrammes

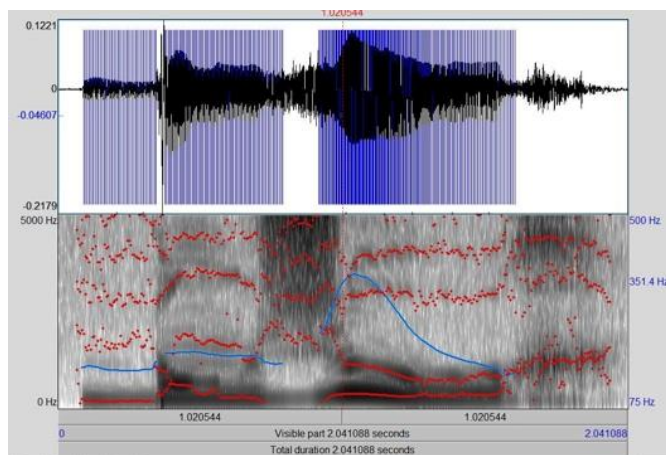


Figure 4-9 Spectrogramme du mot « bonjour » (Sicard, 2021)

temporelle, et en bas le spectrogramme, correspondant à l'enregistrement du mot « bonjour ». Sur le spectrogramme tout en nuances de gris, on distingue la fréquence fondamentale de la voix en bleu (la fréquence de vibration des cordes vocales qui va donner un son grave ou aigu), et tous les points rouges sont des composantes de cette fréquence, des harmoniques, dont l'énergie va être amplifiée ou atténuée selon la forme du conduit vocal et la position de la langue dans la bouche (et ainsi former ce qu'on appelle communément des voyelles). La perception de différentes harmoniques entrainera la perception de voyelles différentes⁶⁶. Le spectrogramme permet donc une visualisation de ces strates harmoniques.

Pour revenir à ce rapide tour d'horizon du spectre dans les arts, j'évoquerai le film [A Ghost Story](#), de David Lowery (2017) qui nous raconte, sans trop de mots, l'histoire d'un homme récemment décédé qui revient hanter la maison qu'il venait d'acheter avec sa compagne. Le film est sobre, presque minimal, et les ellipses temporelles s'agrandissent à mesure que le film se déroule, puis la chronologie se renverse, sort des rails, et les bonds dans le temps se font de plus en plus grands, et dans toutes les directions. Dans *A Ghost Story*, il n'y pas d'effets spectaculaires, pas de musique spectrale, juste cette présence invisible pour les vivants, mais visible pour nous sous une forme à la fois familière et



Figure 4-10 A Ghost Story, David Lowery, 2017

⁶⁶ Les sons consonnes ne s'embarrassent pas des formants, puisqu'ils sont formés par les modulations du flux d'air.

inattendue : une silhouette sous un drap blanc avec deux trous pour les yeux. L'apparition est presque ridicule tant elle fait penser à un costume d'Halloween, mais sa posture, son mutisme, et tout ce que le film tresse autour de cette présence la fait évoluer dans un espace encore une fois liminal, instable, entre la vie et la mort, entre la farce et l'angoisse. De plus, si le spectre est visible pour le public, mais pas pour les autres personnages, cela signifie que nous avons aussi le pouvoir de traverser les strates de la perception sensorielle et ultra-sensorielle ; le film fait de nous des spectateurs / *spectres-acteurs*. *A Ghost Story* est comme son titre l'indique, une histoire de fantôme, mais c'est aussi une histoire fantomatique (dans le traitement de son sujet), et une histoire fantôme (dans son pouvoir transformateur).

En littérature, l'apparition du spectre est souvent liée à un message, une communication d'outre-tombe qui va aider les vivants en fournissant des informations ou des indices auxquels seul le spectre peut avoir accès, du fait de sa nature et ses propriétés. Le spectre, sentinelle ou prophète, nous informe, nous fait avancer dans une quête ou dans un deuil. Ainsi dans *l'Iliade*, au chant XXIII, le spectre de Patrocle apparaît à Achille le lendemain de sa mort et lui indique quoi faire pour procéder à ses funérailles afin que son âme trouve la paix. Ce spectre est « en tout [pareil] au héros pour la taille, les beaux yeux, la voix et [le] corps », mais « il se dresse au-dessus [du] front » d'Achille et disparaît ensuite « comme une vapeur ». Le dessin de John Flaxman reproduit ci-contre, une esquisse préparatoire pour une fresque jamais réalisée, illustre cette scène déchirante.



Figure 4-11 Le fantôme de Patrocle, Flaxman, 1792-3

En danse, comme thématique ou méthodologie, le spectre m'évoque plusieurs œuvres : [*Orphée et Eurydice*](#) de Pina Bausch (1975b), *Ghosts and Astronauts* de Susan Kozel (1997) ou encore *Mist* de Damien Jalet (2021). J'évoquais plus haut le concept de transgression, intimement lié au spectre, et c'est probablement ce que l'on retrouve dans la *danse macabre*, ce motif artistique médiéval qui dépeint les vivants entraînés dans une danse avec les morts, et qui surtout renverse les codes sociaux en montrant les puissants dépouillés de leurs attributs de prestige. La danse spectrale délivre un message social et philosophique à propos de la mort.

Les ballets du XIX^e siècle ne cachaient pas leur fascination pour la mort et l'au-delà, et les qualités phares de la ballerine étaient d'être diaphane et éthérée. J'ai déjà mentionné le ballet romantique [*Giselle*](#), dans lequel apparaissent les Willis, les esprits des jeunes filles mortes vierges. Elles évoluent entourées de fumée lourde, à peine éclairées par un rayon de lune ; leurs voiles blancs floutent les traits de leurs visages et n'en font ressortir que les ombres, et la finesse de leur costume alliée au travail sur pointes font qu'elles semblent à peine toucher le sol, et rend leur nature spectrale indiscutable et immédiatement lisible pour le public.



Figure 4-12 *Giselle*, ou les Willis, NDT, 2006



Figure 4-13 *Orphée et Eurydice*, Bausch, 1975

On retrouve d'autres spectres dansants dans [*Orphée et Eurydice*](#) de Pina Bausch (1975), cette fois-ci aux enfers. J'ai eu la chance d'assister à une représentation en 2018 au Palais Garnier à Paris, et je me souviens avoir été soufflé par la mise en scène de l'acte II, où les interprètes dansaient dans un décor formé de ce qui devait être de grandes vitres semi-teintées, et probablement de miroirs, le tout sous un éclairage qui faisait en sorte que les âmes tourmentées apparaissaient subtilement, se démultipliaient, ou disparaissaient à moitié. Il était parfois difficile de suivre un·e danseur·se du regard, tant les formes étaient évanescences. Les costumes, de longues robes fluides près du corps, pâles, découvrant les épaules et le dos des danseuses, et le soupçon d'un sous-vêtement pour les danseurs, leur donnent une présence à la fois éthérée et vulnérable. En plus de ce jeu de reflets, *Orphée et Eurydice* fait la part belle à la figure du double en ce sens que tous les rôles principaux des scènes chantées sont tenus en doublon par un·e danseur·se et un·e chanteur·se, offrant ainsi au public une double incarnation simultanée.

En 2021, Damien Jalet collabore avec le plasticien Kohei Nawa pour la création de *Mist* avec les interprètes du Nederlands Dans Theater. Dans la bande annonce vidéo, l'omniprésence de la brume qu'annonce le titre se mêle aux corps dans des tableaux saisissants, suffocants, où les corps s'effacent presque dans une fumée lourde



Figure 4-15 *Mist*, Damien Jalet, NDT 1 (lien vidéo)



Figure 4-14 Kamokuna skylight, Lazslo Kestay, 1996

Il y a l'image d'un corps-arbre encore fumant après l'incendie. Il y a quelque chose d'éthéré, qui retire des corps leur matérialité. Il y a comme un bas-relief de corps entrelacés dans une cascade de brume qui me rappelle [cette photo glaçante](#) prise par Lazslo Kestay (1996) au bord d'un volcan, où les coulées de lave refroidie ressemblent à des corps humains glissant dans le gouffre volcanique. Dans [une courte vidéo publiée sur Instagram](#) le 11 avril 2022, Damien Jalet dévoile un autre extrait de *Mist*, dans lequel on peut voir des corps dont l'image semble projetée sur un nuage de brume. Les couleurs et le ralenti me rappellent immédiatement ma vidéo spectrale de début d'atelier 1 : nous partageons donc les codes du genre. Les silhouettes sont difficile à identifier, et le support évanescent et nébuleux de la projection transforme, déforme, altère ces corps dont les mouvements tout en volutes renversées leur confèrent des qualités d'ectoplasmes.

En 1997, avec *Ghosts and Astronauts*, Susan Kozel infuse le spectre dans le dispositif de création chorégraphique. Cette performance télématique, où les interprètes performant ensemble en visio-conférence, explore la question de la désincarnation, de la perte du corps dans l'espace virtuel, et dans l'espace tout court, en composant avec les pistes de travail de la chorégraphe Kitsou Dubois qui a collaboré avec l'Agence Spatiale Française pour entraîner les astronautes à se mouvoir en apesanteur. Dans une communication ultérieure en 2015, Susan Kozel évoque aussi l'attention

qui a été portée à l'espace « entre les sons » de la musique composée pour la pièce. Elle raconte comment la relation des interprètes avec les notions d'espace et de temps s'est altérée lors des longues sessions de travail, et la fragilité des connexions internet de l'époque qui entraînait des coupures, des temps de chargement, et une désynchronisation progressive. Ces dialogues entre espace virtuel, espace de l'orbite terrestre basse, et espace inter-sonore, tout en fragilité et en équilibre précaire, forment un dispositif global qui mobilise le *spectre* comme méthodologie dans la création et la performance.

Un dernier cadeau que m'aura fait cet *autocyanotype*, par le *spectre*, est le dévoilement de l'impensé. Je n'aurais jamais pensé réaliser un cyanotype, je ne connaissais même pas le procédé, et j'étais loin de penser tout ce qu'il allait dévoiler. Gilles Tiberghien décrit ces « impensés qui ne nous permettent pas de voir ce qui est sous nos yeux » (2020, p. 92), que je relie au concept d'ἀλήθεια, le dévoilement, la vérité qui était déjà là, mais voilée. Le *spectre* était mon impensé, dévoilé lors du processus de réalisation de l'*autocyanotype* par la lumière du soleil. Iro Valaskis Tembeck écrit que chez les Grecs anciens, « dévoiler un mystère, c'était être capable de le danser » (2001, p. 8). Il y a quelque chose du lien mystique entre danse et dévoilement dans les relations que peut entretenir la danse avec son espace.

Le spectre, thème ou méthodologie, apparaît lors d'un dévoilement, d'une friction, d'un vacillement, d'une dissonance. Il donne l'accès à l'archive, dans une posture de transgression permanente qui lui permet de traverser les dimensions. C'est donc en mobilisant le *spectre* à travers les *strates* que je peux envisager de danser le *corps-paysage*, en dialoguant avec les espaces liminaux de l'expérience sensorielle et en jouant avec les échelles de dimension et de temps.

4.1.2.3 Errance : transposition spectrale entre les strates

Dernier concept méthodologique, l'*errance* décrit l'ensemble de mon processus de recherche création. Dans ce terme, qui décrit l'« action de marcher sans but, au hasard » selon le CNRTL, il y a le déplacement, l'absence de feuille de route, et l'ouverture aux possibilités émergentes. Dans mes ateliers 1 et 2, il y a eu une grande partie d'errance. Dans ma façon de réaliser

l'exercice de « parcours sémantique » proposé en séminaire de méthodologie, j'ai trouvé du plaisir dans l'errance conceptuelle, dans l'errance interdisciplinaire, dans les rencontres et les fausses pistes sur le chemin. Car dans l'étymologie de l'errance, il y a l'erreur et l'égarement. D'après Olivier Lazzarotti, l'errance est aussi, dans l'épisode de la Bible qui raconte le châtement de Caïn, « la pire des sentences à prononcer » et la « pire à subir » (2006, p. 56). C'est certainement le cas de l'errance infligée, involontaire, mais qu'en est-il d'une errance choisie ? L'absence d'orientation assumée devient, dans la *Phénoménologie Queer* de Sara Ahmed, la réappropriation d'un « moment queer » : « We would not aim to overcome the disorientation of the queer moment, but instead inhabit the intensity of its moment⁶⁷ » (Ahmed, 2006/2020, p. 106). L'errance, comme nomadisme queer aux antipodes de la sédentarisation imposée par le capitalisme, est au contraire libérateur, disponibilisant, et catalyseur de relationalité. Dans l'improvisation, il y a une part d'errance. Le mouvement de l'improvisation peut se penser comme une liane qui avance à tâtons (Hallam et Ingold, 2007), ce qui m'aide à penser l'improvisation, de façon méthodologique, comme une errance motivée par mon projet de recherche-crédation :

Deleuze et Guattari (1980) parlent « d'écriture nomade et rhizomatique » (p. 37) idée qui est reprise et précisée par Bryan Clarke et Jim Parsons (2013) de la façon suivante :

« The nomad intentionally lives without roots; willingly moves from place to place, idea to idea, and concept to concept. Nomads are open to interrelationships of what is before them, even if these interrelationships present places and concepts not traditionally linked. » ⁶⁸ (p. 39) (Clarke et Parsons, 2013, dans Paquin, 2020, p. 46)

Ce déplacement « ouvert aux interrelations », qui révèle des « lieux et des concepts qui ne sont pas traditionnellement liés », me semble résumer mon projet dans son ensemble et le mouvement de ma pensée.

⁶⁷ Loin de chercher à surmonter la désorientation du moment queer, nous chercherions plutôt à habiter l'intensité de son moment. (Traduction de Laurence Brottier, 2022)

⁶⁸ [l]e nomade vit intentionnellement sans racines; se déplace volontairement d'un endroit à l'autre, d'une idée à l'autre et d'un concept à l'autre. Les nomades sont ouverts aux interrelations de ce qui les attend, même si ces interrelations présentent des lieux et des concepts qui ne sont pas traditionnellement liés. Traduction libre de Louis-Claude Paquin.

Le mouvement permis par l'errance est un déplacement de situation, de sens, un mouvement compris dans son devenir. C'est la raison pour laquelle j'emploie le terme de *transposition* pour qualifier les hypothétiques opérations de transposition des affects sensoriels en mouvements dansés. La transposition, cousine latine de la métaphore, ouvre des pistes indisciplinées pour nommer, expliciter, décrire ces opérations, via des emprunts que je pense faire aux figures de style littéraire (qui décrivent le résultat de la relation entre des mots), aux processus chimiques, physiques, physiologiques (je pense aux processus de *résonance*, *métabolisation*, *combustion*, *sublimation*...) voire aux gamakas, les ornements en musique classique indienne que j'ai déjà évoqués, compris comme des « moving possibilities », des possibilités en mouvement (comme *meend*, un glissement ; *kampitam*, une oscillation), et d'autres qui sont encore à rencontrer.

Si l'archive est du côté de la strate, de la rigueur empirique et datée, le spectre est du côté de la fabulation, de l'invisible, de la projection imaginaire que décrit Morizot dans le *pistage*. Quant à l'errance, elle se rapporte au mouvement global qui entrelace ces concepts. *Strate*, *spectre* et *errance* me permettent donc de déplier le *pistage écosensible* dans une triple posture méthodologique. Trois concepts qui, sans se faire concurrence, travaillent ensemble et me permettent de mettre en œuvre une adaptation du *pistage écosensible* dans un contexte d'improvisation dansée *située*.

4.1.3 Aspects d'une méthodologie en mouvement

Dans ma pratique, j'ai adopté un outil somatique qui aujourd'hui encadre systématiquement les temps d'improvisation pour ses effets de « remise à zéro » : le *shake*, ou *shaking*, qui consiste comme son nom l'indique à secouer le corps, laisser monter des tremblements, des secousses, des frissons, d'amplitude et d'intensité variables, dans tout le corps ou en isolant certains segments. Cette pratique, très répandue et aux origines difficilement traçables, a la particularité de traverser les frontières inter-espèces. Chez de nombreux animaux, humains comme non-humains, le *shaking* laisse émerger des tremblements réflexes qui mobilisent les muscles profonds et permettent de retrouver un état de calme et d'équilibre. Il s'agit généralement d'un brassage réflexe, alors que celui que je pratique et propose est conscient, ou semi-conscient. Influencé par

la taxonomie Gaga, je fais une différence entre *shake* (ce que je secoue) et *quake* (ce qui me secoue, quand je subis la secousse, que j'accepte le lâcher-prise du centre de contrôle et que je laisse faire le corps qui se secoue quasiment tout seul). Souvent, je voyage entre ces deux pôles, entre *shake* et *quake*. C'est comme pousser une roche dans une pente et ensuite laisser faire la gravité, l'inertie, le hasard. Parfois, il faut redonner un petit élan, mais souvent on peut simplement observer le mouvement, ses échos et résonances.

Un rapide bilan méthodologique me permet de dégager plusieurs autres aspects de l'approche développée depuis le début du parcours doctoral, en *Atelier 1* et 2, puis à Rurart à l'été 23, puis lors des ateliers facilités dans le cadre de la série *Le Workshop Comme Méthodologie de Recherche-Création*. Si la méthodologie développée dans la partie suivante est prospective, elle est déjà construite à partir d'un regard sur ce qui a déjà été fait.

Les trois semaines d'exploration en studio qui ont constitué l'*Atelier 1* ont été chacune consacrée à l'un des trois concepts dégagés lors du premier séminaire de méthodologie : *spectre*, *strate*, *paysage*. Si j'avais déjà fait une recherche préliminaire autour du concept de *paysage*, pour *strate* et *spectre*, je suis parti du terme seul. Je l'ai laissé résonner, retentir, je l'ai dansé, incorporé, sur des musiques spécialement choisies ou en silence, avant d'amener mon exploration en extérieur pour la faire sortir du cadre du studio (et de la caméra).

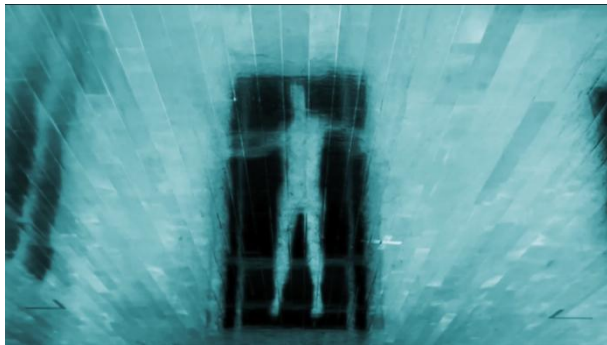


Figure 4-17 Impro *spectre*, janvier 2022 (lien vidéo)



Figure 4-16 Impro hors cadre, parc Maisonneuve, mai 2022 (lien vidéo)

Pour l'*Atelier 2*, j'ai été accueilli en résidence par Écotone à la Cité-des-Hospitalières à Montréal et à l'auberge du Triangle d'Été sur l'Île d'Orléans. À la Cité-des-Hospitalières, il a fallu trois jours pour que je rencontre le lieu, que j'apprenne des bribes de son histoire, que je l'arpente, avant d'y danser. Sur l'Île d'Orléans, la rencontre a aussi pris quelques jours, et les points

d'accroche qui ont permis la rencontre (ce que je nomme plus loin le pré-terrain), sont arrivés au fur et à mesure de mes sorties au bord du fleuve. Pendant ces deux résidences, j'ai multiplié les captations vidéos et sonores, et diversifié les techniques de prise de note.



Figure 4-18 *Occupation*, Cité-des-Hospitalières (vidéo)



Figure 4-19 *Corps-paysage* sur l'Île d'Orléans (vidéo)

En juillet 2023, Mathi Loslier-Pellerin m'a invité à participer à *Espaces Aperçus*, un laboratoire de partage de pratiques accueilli par l'organisme Rurart sur le territoire de la ferme La Génèreuse, en Estrie. Pendant cette semaine intense et magique, j'ai pu jouer avec d'autres paramètres de ma pratique en la partageant avec le groupe et j'ai rencontré certaines préférences. J'ai fait varier la durée, pour m'arrêter sur trois périodes de vingt à trente minutes d'improvisation séparées par des pauses ; j'ai testé plusieurs tenues vestimentaires, pour (très rapidement) choisir une chienne de travail pour son côté pratique et son potentiel évocateur ; je me suis également autorisé à jouer avec le moment de la journée, et j'ai fait l'expérience bouleversante de cette pratique au coucher du soleil, puis à la nuit tombée.

L'atelier que j'ai facilité début octobre 2023 dans le cadre des *Workshop Comme Méthodologie de Recherche-Création* grâce à l'initiative de Frédérique Laliberté et Fanny Aboulker, deux formidables personnes de ma cohorte au DEPA, m'a permis de confirmer ces choix. Sur les pentes du Mont Royal, pendant les trois heures qui nous ont amenés du coucher du soleil à la nuit noire, j'ai pu faciliter la rencontre entre les membres du groupe et un paysage sensoriel changeant entre chien et loup.

À la lumière de ces expériences, je peux aujourd'hui envisager dans le détail les étapes de mon projet de recherche-crédation en intégrant à ma méthode certains de ces aspects.

4.2 Étapes du projet de recherche-création

Les paragraphes suivants décrivent les étapes du projet de recherche-création, depuis un pré-terrain, en passant par un quadruple terrain guidé par une feuille de route, la description du double regard analytique sur les données rencontrées sur le terrain, certaines modalités d'écriture de la thèse, pour finir sur la création et diffusion de l'*  uvre finale*.

J'emploie le terme de « terrain » et l'expression « terrain de recherche » d'une façon qui assume un ancrage dans les études en sciences humaines et sociales qualitatives, mais aussi d'une façon à la fois extrêmement littérale et enrichie. Dans le terme *terrain*, j'entends le mot qui désignait le jardin de la maison où j'ai grandi (*#divan*), j'entends une reconnaissance du sol vivant, aux strates multiples, qui soutient, fait parfois trébucher et souvent dialogue avec mon corps chercheur. Ma recherche se met en corps *sur* et *avec* un *terrain-territoire* enrichi, vivant et en devenir.

4.2.1 Pré-terrain

Le terrain sera précédé d'une période de recherche, principalement à partir d'archives familiales (documents officiels, lettres, blogs, photos, conversations) et documentaires, par exemple pour rassembler des œuvres musicales en lien avec les territoires et les époques visées. Je pense au site web [radiooooo](#) qui permet de faire jouer des listes de lecture par pays et par décennie. J'aimerais aussi recenser les plantes médicinales et tinctoriales associées à chaque territoire. Connaître les premières pour l'étape de métabolisation que je décris plus loin, et les secondes pour les installations textiles que j'imagine pour la présentation finale.

La rencontre avec ces archives servira d'amorce au processus créatif en nourrissant l'imaginaire, en ouvrant des possibilités de liens insoupçonnées.    mon arrivée à la Cité-des-Hospitalières, après avoir constaté que j'étais obsédé par la question des chants et des voix qui avaient r  sonn   dans les lieux, c'est en voyant un plan dans l'étude patrimoniale que je me suis rendu compte que le local qui avait été mis à ma disposition faisait partie de l'immense avant-ch  eur (par la suite compartiment   en chambres pour les visiteurs). Peut-être était-ce une connexion mystérieuse, peut-être une simple co  incidence, je n'ai pas cherché à analyser ce lien, mais je l'ai accueilli comme on accueille, au départ d'une randonnée, les premiers signes du sentier que l'on cherchait,

avant d'aller plus loin dans le processus créatif. Au stade du pré-terrain, je ne cherche pas à comprendre ou à faire du sens, je ne cherche pas à construire une compréhension historique du lieu ou du territoire, mais plutôt à errer, à me laisser guider, à m'ancrer, à faire connaissance avec ce qui va faire la spécificité de la rencontre avec ce lieu.

4.2.2 Justification du terrain et feuille de route

Depuis la fin de l'Atelier 1 (voir p. 9), j'ai le désir d'aller danser *avec*⁶⁹ les lieux de naissance de mes quatre grands-parents. Ce choix est à la fois thématique et méthodologique, dans la mesure où il m'amène à la rencontre de quatre territoires très différents que l'on peut situer sur toute l'amplitude du spectre relationnel. Le premier territoire, où se trouve la ville de Pont-Saint-Esprit dans le sud-est de la France, est un lieu où j'ai vécu jusqu'à mes 17 ans, et où je suis revenu fréquemment pendant les dix années suivantes. Le second, autour de Saint Porquier dans le Tarn-et-Garonne (sud-ouest de la France), est un territoire que j'ai rencontré une dizaine de fois au cours de visites en famille. Je n'ai rencontré le troisième, autour de San Giovanni Bianco dans le nord de l'Italie, qu'une seule fois en 2018. Quant au quatrième, où se trouve Sétif, dans le nord de l'Algérie, je n'y suis jamais allé. Ce choix des quatre terrains m'offre donc à la fois un large éventail de situations et une cohérence thématique. Après avoir testé mon approche en Atelier 1 et 2 dans différents lieux au Québec, je m'offre l'occasion de transposer mon processus dans de nouvelles conditions, probablement plus exigeantes et plus complexes, mais au potentiel que je pressens plus proche du cœur de ce projet.

Le cœur du projet de thèse comme du projet de création reste de *danser le corps-paysage*, et d'aller chercher sur ces quatre terrains autant d'occasions d'approcher et de faire l'expérience de cet état de corps. Je suis curieux de vivre et d'observer les éventuelles variations d'intensité de relation avec chacun de ces territoires. Comment pourrai-je danser le corps-paysage dans un lieu qui m'est familier? Quel sera le poids, l'importance des affects familiaux ? Je tends vers l'hypothèse selon laquelle chaque rencontre, y compris entre une même personne et un même

⁶⁹ J'emploie *avec* plutôt que *sur* en raison de ma posture qui considère le territoire comme *collaborateur* de la recherche-crédation (voir p. 19, 31).

territoire, est créatrice d'une relation nouvelle et de nouveaux savoirs. Comme l'écrit Don Asker, chercheur et chorégraphe australien :

dancing the landscape [...] is a situated real time revelation and embodiment of "values" informing the dancer's life. In this dancing, there is an intersection of practical ways of knowing – firsthand knowledge of our body's capacities and skills, experienced previously or found in the present moment – and other forms of knowing acquired through stories, perspectives, and histories of others and places⁷⁰. (2019, p. 63)

Il n'y a pas dans ma démarche de fantasme essentialiste : je ne vais pas danser « l'essence » de chaque lieu ou « l'esprit du lieu ». Similairement à Don Asker qui danse pour « renouveler son contrat avec le reste du monde » (2019, p. 52), mes danses seront le résultat de ma relation avec ces lieux. Si les conditions sont réunies, je ne danserai pas l'esprit du lieu, mais peut-être danserai-je *avec* l'esprit du lieu.

Entre le 20 mai et le 20 août 2024, j'irai donc danser avec quatre territoires : Pont-Saint-Esprit, Saint Porquier, San Giovanni Bianco, et Sétif. Quatre temps de rencontre avec les territoires, d'enregistrements sonores, d'exploration, d'improvisation, de composition, de création et de documentation. De ces quatre terrains découlera toute une constellation de données artistiques sensibles et matérielles qui serviront de point de départ à un récit de pratique analytique qui permettra de répondre aux questions de recherche.

En termes de protocole, j'envisage de passer entre 8 et 10 jours sur chaque territoire ; je prendrai trois jours pour arriver, pour m'acclimater, rencontrer le territoire. Je m'inspire des mots d'Andrea Olsen, qui dans *Interview on Water* (2008) indique

we're 70% water, and when you arrive in a new country, a new land [...] when you start drinking that water, it takes about three days for the 70% of you to become the water of that land⁷¹.

⁷⁰ Danser le paysage [...] est une révélation située et une incorporation en temps réel des « valeurs » qui informent la vie du danseur. Dans cette danse, il y a une intersection entre des modes de connaissance pratiques - une connaissance de première main des capacités et des compétences de notre corps, expérimentées précédemment ou rencontrées dans le moment présent - et d'autres formes de connaissance acquises à travers les histoires, les perspectives et l'histoire des autres et des lieux.

⁷¹ Nous sommes composés à 70% d'eau, et quand on arrive dans un nouveau pays, un nouveau territoire, et qu'on commence à en boire l'eau, ça prend à peu près trois jours pour que ces 70% deviennent l'eau de ce territoire.

Trois jours, donc, pour *métaboliser* le territoire. Dans la mesure du possible, je souhaite réaliser le terrain pieds nus. Comme je l'écrivais à propos du *Sacre du Printemps* de Pina Bausch, le contact direct des pieds sur le sol apporte un ancrage profond et une quantité d'informations qui ne passe pas au travers des semelles, aussi fines soient-elles. J'ai conscientisé ce sentiment d'intense connexion au sol à Rurart, en juillet 2023, au cours d'une semaine de partage de pratiques artistiques que j'ai passée entièrement pieds nus sur le territoire de la ferme La Généreuse, quelle que soit la météo. J'ai la chance de n'avoir marché sur aucune épine (même si les moustiques se sont régalés) et j'ai conscience que cela puisse être plus difficile à éviter au contact de la végétation méditerranéenne.

Toujours à Rurart, pour des raisons initialement pratiques, j'ai porté toute la semaine une chienne de travail verte (une *combinaison*, en français métropolitain) prêtée par Mathi, qui a été outil, costume, armure, et finalement archive présentée au public de l'évènement rétrospectif *Espaces Aperçus* organisé en octobre 2023. La chienne de travail, vêtement utilitaire s'il en est, est pour moi associée à la fois au travail agricole (qui fait partie de mon identité via mon héritage maternel et mes saisons de cueilleur de fruits) et au bricolage mécanique (associé au côté paternel et à un fort penchant pour la patente expérimentale). De façon tout à fait pragmatique, une chienne de travail me paraît tout indiquée pour aller à la rencontre du territoire sans craindre de salir une tenue par jour. Ce costume unique sera comme un fil rouge qui relie ma présence sur les différents territoires.

Après le temps d'acclimatation, il s'agira de parcourir le territoire, d'aller sur des lieux préalablement repérés ou bien d'errer, de me laisser guider par ce qui adviendra. Ma préférence m'oriente vers des lieux peu anthropisés ou/et peu fréquentés, mais je reste ouvert. Il s'agira d'organiser de longues sessions d'improvisation dansée, rigoureusement filmées et documentées. De danser à différents moments de la journée (même si l'aube et le crépuscule, moments liminaires propices aux métamorphoses, se sont montrés riches de potentiel pendant les ateliers) et quelles que soient les conditions météo, dans la limite des risques pour ma santé et celle du vidéaste qui sera présent au cours des trois derniers jours de chaque terrain.

Il y aura aussi des temps de partage avec les publics locaux, ateliers, sorties de résidence, rencontres avec des groupes scolaires, comme c'est déjà prévu à Pont-Saint-Esprit. J'ai contacté

les services culturels, associations de danse et autres organismes repérés sur chaque territoire dès le mois de décembre 2023 pour présenter ma démarche et proposer des collaborations et activités de médiation culturelle, chaque courriel envoyé comme une bouteille à la mer.

4.2.3 Documentation et types de données

Les données artistiques récoltées sur place comprendront avant tout des données sensorielles (au sens large, incluant les sens somatiques : intéroception, proprioception, kinesthésie, sens vestibulaire...), données ultra-sensorielles : intuitions, rêves (voire visions et autres miracles), des données expérientielles, et des données chorégraphiques.

Rêve du 7 février 2024 : Un vieux prof de dessin me donne la consigne suivante : redessiner mon impression du site. Je prends trois crayons de couleur pour dessiner en même temps (un brun, un noir et un mauve), je sors du réalisme, restent les impressions.

Ces données primaires seront fixées sous forme de vidéos de recherche, notes écrites et vocales, témoignages, dessins, photos, cartes expérientielles des territoires visités, [enregistrements de terrain et créations sonores](#)⁷². Je conçois ces données comme les résultats de rencontres sensorielles et incorporées, contextuelles, et prises dans ce que Laura Ellingson, en reprenant un terme de Rebecca Rogers (2003, p. 2), nomme une « toile collante » :

Following poststructuralist approaches to embodiment, culture is not merely the context of the body that shapes bodily perceptions of sensory input. Instead, culture is understood as part of the senses, with cultural norms and ideas, language, discourses, and practices all existing in a “sticky web” that cannot be separated from our embodied sense making processes⁷³. (Ellingson, 2017, p. 19)

Selon Ellingson, et d’après les approches poststructuralistes, la culture n’est pas simplement le contexte dans lequel mon corps évolue et rencontre ou fabrique des données, mais elle fait

⁷² Lien vers le début de la trame sonore de *Séismes* : vent dans les feuilles des peupliers, instruments à cordes logiciels, voix. Malgré une pratique autodidacte, je m’entoure du travail de Chris Watson, Benjamin Gibert et Sam Campbell au niveau de la composition musicale à partir d’enregistrements de terrain.

⁷³ Si on suit les approches post-structuralistes vis-à-vis de l’incorporation, la culture n’est pas simplement le contexte du corps qui forme les perceptions corporelles à partir des informations sensorielles. Au lieu de ça, la culture est comprise comme faisant partie des sens, avec les normes culturelles et les idées, la langue, les discours, et les pratiques qui ensemble existent dans une « toile collante » qui ne peut pas être séparée de nos processus incorporés de construction de sens.

« partie des sens ». Les normes culturelles, les discours, les pratiques existent dans une « toile collante qui ne peut être séparée de nos processus de fabrication de sens incorporés ». J’ai déjà mentionné cet aspect *collant* de la rencontre, en parlant des affects plus haut. Une connexion se fait alors que j’imagine ma rencontre avec les territoires cet été, dans une chaleur collante, qui *pègue* (à lire avec l’accent provençal) pour reprendre un terme de ma région. Les données prises dans la *toile péguante* d’un été méditerranéen. Cette toile qui unit les sens et les idées me fait penser au « *mesh* », le maillage qui fait que tous les êtres, dans la pensée écologique de Timothy Morton (2010, p. 94), sont interconnectés. Mais aussi au terme *natureculture* de María Puig De la Bellacasa (2010) qui fait référence à l’inséparabilité ontologique du naturel et du culturel, l’interdépendance de toute forme de vie, et le décentrement de la subjectivité éthique humaine. Les données sont conçues comme des constructions situées, fluides, instables, qui se révèlent à chaque nouvelle lecture/écoute/rencontre.

La validité de ces données repose sur ce que Laurel Richardson nomme la *cristallisation*. Contrairement à la recherche traditionnelle qui fait appel à la triangulation pour valider les données, la recherche postqualitative mobilise la *cristallisation* : la prise en compte d’une multitude de points de vue, d’approches, de perspectives changeantes, pour appréhender l’expérience vécue, et en rendre compte dans le processus de recherche-crédation.

The scholar draws freely in his or her productions from literary, artistic, and scientific genres, often breaking the boundaries of each of those as well. In these productions, the scholar might have different “takes” on the same topic, what I think of as a postmodernist deconstruction of triangulation. [...] In postmodernist mixed-genre texts, we do not triangulate; we *crystallize*. We recognize that there are far more than “three sides” from which to approach the world.

I propose that the central imaginary for “validity” for postmodernist texts is not the triangle - a rigid, fixed, two-dimensional object. Rather, the central imaginary is the crystal, which combines symmetry and substance with an infinite variety of shapes, substances, transmutations, multidimensionalities, and angles of approach. [...] Crystallization provides us with a deepened, complex, thoroughly partial, understanding of the topic. Paradoxically, we know more and doubt what we know. Ingeniously, we know there is always more to know⁷⁴. (Richardson, 2000, p. 934)

⁷⁴ Les chercheuses et chercheurs s’inspirent des genres littéraires, artistiques et scientifiques, transgressant par ailleurs souvent les codes de ces genres. Procédant de ce qui me paraît être une déconstruction postmoderne de la triangulation, le texte CAP [processus analytiques créatifs] reconnaît que le monde ne peut simplement être appréhendé de « trois côtés ». Nous ne triangulons pas, nous cristallisons. Je suggère qu’en matière de « validité », l’imaginaire central des textes postmodernes ne repose pas sur le triangle — un objet rigide, fixé et bidimensionnel —, mais sur le cristal. Le cristal combine symétrie et matière avec une infinité de formes, de substances, de multidimensionnalités, d’angles et d’approches. [...] La cristallisation nous apporte une compréhension profonde,

Les modes de documentation seront multiples et adaptés aux données recherchées. Il ne s'agit pas de réinventer la roue, alors il y aura un carnet pour les notes de terrain, esquisses, cartes expérientielles. Un rouleau de papier à dessin à utiliser pendant ou après les temps d'improvisation (des envies de grands formats, d'outils et de pigments locaux prennent forme). Un enregistreur audio configuré pour l'usage en extérieur ; téléphone et caméra sur pied pour photos et vidéos. Le tournage vidéo sera réalisé en collaboration avec le vidéaste Scott Brownlee avec qui j'ai déjà collaboré pour la captation de ma pièce *Ramenez Les Seaux*. J'avais été touché par la sensibilité de ses prises de vue et l'amplitude des dynamiques qu'il avait su intégrer au montage. Je suis également sensible au travail de Holly et Duncan Wilder (2022), qui filment des danses écrites en studio mais réalisées en nature et accompagnées par des musiques qui constituent l'entièreté du paysage sonore. Si je regarde ces vidéos par le prisme de mon projet, il me manque les souffles, les tissus froissés, les bruits de l'eau, des pas sur le sol. Le travail d'Alexandre Sarkis, pour le projet *In-Cité* (2023) que j'ai dirigé, fait honneur au paysage sensoriel à un niveau qui m'intéresse davantage (voir le lien vidéo en Annexe D). Je me dois de mentionner le travail de la vidéaste Babette Mangolte, qui filme Trisha Brown en 1978 dans [*Watermotor*](#) : une vidéodanse où le mouvement seul est point focal. Je verrai comment ces influences guideront mon projet, où le point focal est la *relation en mouvement*.

Les vidéos prendront ainsi en compte la question du paysage sensoriel via des procédés divers, et se situeront chacune sur un spectre allant de la vidéo d'art au documentaire rendant compte du processus de recherche-crédation sur chaque territoire. Il y aura également des albums photos/vidéos chronologiques et localisés pour chaque terrain, et j'utiliserai certainement la base de données *Soundly* qui permet un classement chronologique et thématique des notes vocales et des enregistrements de terrain.

complexe et tout à fait partielle de notre objet d'étude. Nos connaissances s'élargissent, mais, paradoxalement, nous doutons du même coup de ces connaissances, car nous savons qu'il y a encore et toujours davantage à connaître. (traduction extraite de Richardson, Laurel, St Pierre, Elizabeth Adams, Arsenault, Karelle et Bellerive, Karine. (2022). Écrire. Une méthode de recherche. *Communication. Information médias théories pratiques*, 39(1). p. 7-8)

4.2.4 Un entrelacement d'outils pour l'analyse des données

4.2.4.1 OAM

Le premier outil envisagé pour l'analyse des données est l'OAM (Observation-Analyse du Mouvement), une proposition conceptuelle développée par Nicole Harbonnier, Genevieve Dussault et Catherine Ferri, qui met à disposition des outils d'analyse rigoureux et précis pour repérer et verbaliser la posture, la coordination, l'engagement dans l'espace, etc. Basée entre autres sur les travaux d'Hubert Godard, sur la LMA (Analyse du Mouvement selon Laban) et héritière de l'AFCMD (Analyse Fonctionnelle du Corps dans le Mouvement Dansé), l'OAM m'a fait rencontrer une nouvelle façon d'observer et de verbaliser les « liens unissant les dimensions fonctionnelle et expressive du mouvement afin d'ouvrir un chemin vers la construction de sens de ce qui est observé » (Harbonnier *et al.*, 2021).

L'Annexe I propose un tableau des observables de l'OAM en fonction des catégories délimitées par l'équipe de Nicole Harbonnier, et très légèrement adapté pour y faire figurer les différents paramètres associés à la plupart des observables (par exemple : dans la catégorie *Coordination*, le regard peut être pré-mouvement, post-mouvement ou bien synchrone). Cela ne change pas la proposition conceptuelle, mais facilite la façon dont je la mobilise.

La rencontre avec l'OAM a déjà encouragé une formation de mon regard et de ma conscience somatique et un affinage de mes propres stratégies perceptivo-motrices, en m'apportant ce nouveau vocabulaire et cette nouvelle façon d'observer. Je souhaite inclure l'utilisation des outils de l'OAM dans l'analyse des séquences d'improvisation filmées *in situ*. Mon hypothèse est qu'une analyse de ces séquences pourrait permettre une identification et une verbalisation des observables d'un état de *corps-paysage*, vers lequel tend la rencontre dansée avec les territoires.

4.2.4.2 L'entretien d'explicitation

Le second outil envisagé pour la description des données sensibles est l'entretien d'explicitation (abrégé en EdE) développé par Pierre Vermersch. Cette technique permet de verbaliser le vécu de l'action dans un très haut degré de détail et un réfléchissement, un « quasi-revivre », à partir d'une posture de « parole incarnée ». L'entretien d'explicitation peut servir plusieurs buts : aider l'intervieweur à s'informer (dans un accompagnement lors d'une formation par exemple), aider

l'interviewé à s'auto-informer (lors d'une mise en lumière d'un savoir-faire, ou pour cibler un moment pivot dans un processus), et apprendre à l'interviewé à s'auto-informer (dans la formation à une posture réflexive). Une des particularités de l'entretien d'explicitation est sa dimension révélatrice (que je rattache méthodologiquement au *spectre*).

La verbalisation du vécu de l'action va se faire à travers une prise de conscience provoquée d'éléments dont le sujet ne sait pas encore qu'il les connaît et même, croit savoir qu'il ne les connaît pas ! (Vermersch, 1994/2006, p. 75)

Cette partie résonne énormément avec l'efficacité que j'ai constatée dans mon expérience, des approches comme la sophrologie, l'EMDR, ou l'hypnose, qui s'adressent à des parties de moi plus profondes, des parties qui ont accès à d'autres strates de mon vécu.

J'ai suivi une formation initiale en entretien d'explicitation avec Jocelyne LeBlanc en février 2024, et j'envisage de mobiliser cette technique à titre d'interviewé, avec la collaboration de Caroline Raymond qui s'est proposée pour être dans la posture d'intervieweur, mais également dans une déclinaison d'autoexplicitation, qui permettra d'approfondir la posture réflexive pour plonger dans l'explicitation du vécu de moments particulièrement significatifs que j'aurai préalablement repérés à l'aide des données vidéo. L'entretien d'explicitation repose sur « la confiance dans le fait que la mémoire a enregistré passivement un nombre incalculable d'informations dont le sujet n'est pas d'emblée conscient mais qui vont revenir peu à peu à la conscience » (Faingold, 2011, p. 21). C'est tout ce potentiel d'information auquel j'espère avoir accès, jusqu'au niveau de détail le plus fin dans la fragmentation de l'action.

L'EdE nomme ce niveau de fragmentation les « opérations » (davantage en profondeur, c'est l'activité du système nerveux, qui n'est plus du domaine du verbalisable), ce qui me ramène au terme employé dans ma question de recherche portant sur les « opérations de transposition ». D'après le CNRTL, une *opération* est « l'action d'un pouvoir qui produit un effet », et cette définition rapproche *l'opération* de *l'affect* en tant que potentiel d'action (Massumi, Spinoza). Le potentiel d'action se réalise en opération, et je suis heureux de constater une cohérence dans mon bricolage méthodologique !

Je prévois de mobiliser l'EdE à chacune des quatre étapes du terrain de recherche, le dernier jour tôt le matin ou la veille en fin de journée. Quatre entretiens d'autoexplicitation, en solo, avec une phrase d'amorce préparée à l'avance et validée par Jocelyne : « *je te propose, si tu es d'accord, de prendre le temps de laisser revenir un moment au cours de la semaine où tu es devenu corps-paysage* ». Chaque entretien sera enregistré, en audio et vidéo.

Ainsi, la mobilisation croisée de ces deux outils d'analyse, l'OAM et l'entretien d'explicitation, me permettront de verbaliser ce qui ne l'a jamais été, à savoir les opérations de transposition du paysage sensoriel en mouvement dansé, en allant pour l'un aux limites de l'observable, et pour l'autre aux limites du verbalisable.

4.2.5 Modalités d'écriture

Déjà mentionnée dans ce texte, la *strate* est mobilisée comme mode d'analyse et d'organisation de la pensée. Elle convoque la multidimensionnalité du paysage sensoriel, la multimodalité de la pratique artistique, et une modalité d'écriture et d'analyse *en strates*, qui propose une écriture réflexive datée et située, selon une mise en page créative dont le désir d'investir les espaces des marges renvoie à la tradition manuscrite arabe, à certains codex irlandais et surtout à l'*anatomie* du Talmud, comme je l'écris au début de mon premier récit de pratique (Annexe A, p.1) :

le Talmud, lequel (dans l'édition Bromberg du XVI^e siècle) présente une « anatomie » (le terme est employé [sur la page Wikipédia](#)) toute particulière, où différents commentaires, exégèses et gloses successives entourent le texte, l'alimentent, entrent en relation avec lui, le font grandir sur la page. Comme les anneaux de croissance d'un arbre, une stratification vers l'extérieur, dans toutes les directions, qui viendrait consolider la structure et protéger le cœur tout en préservant une porosité dans le dialogue. Il y a aussi quelque chose de l'ordre du soin et de la déhiérarchisation en même temps. [...] Je [vais] m'inspirer de la façon dont certaines traditions ont organisé la mise en page de ces textes en leur permettant d'être des entités complexes en dialogue avec leur écosystème.

Environ un an après avoir écrit ces lignes, je lis la description que fait David Abram du Talmud et de son anatomie :

The first of such compilations, the Talmud, is today printed with the primary layer of text, the Mishnah, in the center of each page, and with subsequent commentaries upon that text arrayed around it—in successive layers, as it were. Thus, in its visible arrangement the Talmud displays a sense of the written text not as a definitive and finished object but as an organic, open-ended

process to be entered into, an evolving being to be confronted and engaged⁷⁵. (Abram, 1997, p. 146)

Pour la rédaction du premier récit de pratique lié à l'Atelier 1, et après de nombreuses expérimentations, j'ai adopté une mise en page particulière qui à mon sens met en valeur cette écriture en strates, que je décrivais ainsi :

Une large marge à droite, plus large à chaque fois, pour y déposer des images, des vidéos, des liens. Il y a aussi des notes de bas de page, pour des traductions, ou pour des ajouts sur le moment qui ne nécessitent pas une nouvelle strate. [...]

Pour l'instant, il y a donc un format de page paysage, des strates datées en escalier, une large marge à droite parce que je suis gaucher et que je préfère avoir des marges à droite, et des notes de bas de page, dernier espace en marge. (RP1, p. 1)⁷⁶

Je justifie le texte à gauche mais pas à droite, pour préserver la facilité de lecture, car l'irrégularité des renvois à la ligne permet à l'œil de se repérer dans le texte plus facilement que dans une colonne uniforme. Pour arriver à cette uniformité, la justification à droite étire ou compresse les espaces entre les caractères et les mots dans la colonne de texte. Je préfère ne pas torturer les espaces.

Cette modalité d'écriture en strates sera mobilisée au niveau du récit de pratique lié au terrain de recherche, puis des strates d'analyse qui suivront. Et pourquoi ne pas aller plus loin dans les marges, les *marges perdues* hors des espaces d'impression, la mise en page paysage, les différents formats de papier... L'écriture sera aussi polyvocale, inspirée par les textes de Robin Wall Kimmerer (2003, 2013, 2018), dont l'écriture rend compte de données scientifiques, expérientielles, incorporées, toutes *cristallisées*, pour reprendre encore le terme de Richardson (2000). Kimmerer écrit tantôt depuis une posture de bryologiste⁷⁷, de femme autochtone, de mère, de voisine, de fille, etc. L'écriture témoigne de la multiplicité des facettes de l'individu,

⁷⁵ Le premier de ces recueils, le Talmud, est aujourd'hui imprimé avec la strate de texte initiale, la Mishna, au centre de chaque page, et les commentaires ultérieurs de ce texte sont disposés autour – en strates successives pour ainsi dire. Ainsi, dans son arrangement visuel, le Talmud propose une conception du texte écrit non pas comme un objet définitif et achevé, mais comme un processus organique et ouvert à rejoindre, un être en évolution qui appelle à la rencontre et à l'interaction.

⁷⁶ Les trois récits de pratique (RP1, RP2, RP3) qui figurent respectivement en Annexe A, B, et C, sont paginés pour eux-mêmes à des fins de référencement et de stabilité.

⁷⁷ Scientifique botaniste spécialiste des mousses.

sans unification dans une logique causale. J'imagine pour mon projet une écriture qui fasse entendre les voix du garçon qui a grandi en Provence et qui parlait comme dans un film de Marcel Pagnol, du linguiste qui a gardé des traces de l'accent de Sheffield quand il parle anglais, et de l'artiste-chercheur qui en trois ans à Montréal a adopté plus de québécoisismes que prévu.

4.2.6 Diffusion

L'*œuvre finale* a pour objectif général d'être la thèse incorporée. Liée thématiquement au solo en cours de création *Séismes* (brièvement décrit en Annexe E), l'œuvre pourra y faire référence, l'inclure, en être la continuité ou le déploiement. Je souhaite, à travers cette œuvre, proposer au public une expérience du processus de recherche-crédation qui convoque de façon centrale la performance dansée, la vidéo, la création sonore, et les archives. Non pas une création-spectacle, mais une mise en espace, une mise en corps, en mouvement, en sons, en lumière, en archives, des étapes du processus de recherche-crédation et de ce qui aura émergé des terrains de recherche : une transmédiation.

La dimension performative sera élaborée à partir de matière chorégraphique récoltée pendant les temps de recherche-crédation avec les quatre territoires du terrain, et se situera sur un spectre allant de l'improvisation à la composition. Des temps de résidence de création sont prévus à la fin du printemps et à l'automne 2024. Accompagnant la performance physique, je proposerai une création sonore tissée d'enregistrements de terrain et de composition musicale ou/et vocale. Des séquences provenant des vidéos réalisées par Scott Brownlee et projetées sur les murs de l'espace de performance permettront d'instaurer une strate de relation supplémentaire avec cet espace particulier. Je souhaite finalement inclure une sélection d'archives permettant de rendre compte du processus de recherche-crédation dans son ensemble.

Le dispositif décrit dans les paragraphes suivants prend pour appui la configuration du Studio840 au Département de Danse de l'UQAM.



Figure 4-20 Dispositif pour *Séismes*. Cité-des-Hospitalières, août 2023.

En août puis en octobre 2023, pour *Séismes*, le public était disposé en anneau autour de l'aire de performance, laissant un espace à l'extérieur de l'anneau pour que Philippe Poirier, mon complice lumière, puisse se déplacer autour de l'anneau et éclairer la performance en faisant jouer les ombres du public sur le sol, sur mon corps, sur le public en face et sur les murs. Simple expérimentation à l'époque, les retours du public ont fait état d'un effet saisissant. Pour la présentation en octobre, j'ai disposé des coussins et des chaises au sol, et la diversité des assises a provoqué une diversité des postures à la fois physiques et attentionnelles. Pour la présentation finale, j'envisage une reprise de ce dispositif.

La présentation commencerait par un temps d'accueil du public sous forme de mise en corps douce, ludique et accessible, afin d'encourager une amplification de la capacité attentionnelle, de la présence et de la relation. Suivrait un temps de projection vidéo, d'immersion visuelle et sonore, de voyage sensoriel à la rencontre des quatre territoires. Ensuite, un temps de performance, accompagné par une création sonore et mobilisant parfois la projection vidéo, entre composition et improvisation *in situ*, mais un *in situ stratifié* (à la fois dans le studio et sur les territoires visités).

Puis viendrait un temps d'échanges, de partages et de restauration au cours duquel le public irait à la rencontre d'archives provenant du processus de recherche-création. Suspendues au grill, et jusqu'alors hors de vue, ces archives (photos, extraits de journal de bord, dessins) seraient abaissées pour être mobilisées au moment opportun et transformer l'espace de performance en espace témoin. J'imagine particulièrement une installation textile mettant en espace un extrait de la thèse écrite (Figure 4-21), où chaque strate d'écriture serait imprimée sur une couche de textile transparent. Par cette installation, le public devenu spectre se déplacerait entre les strates de devenir du texte.

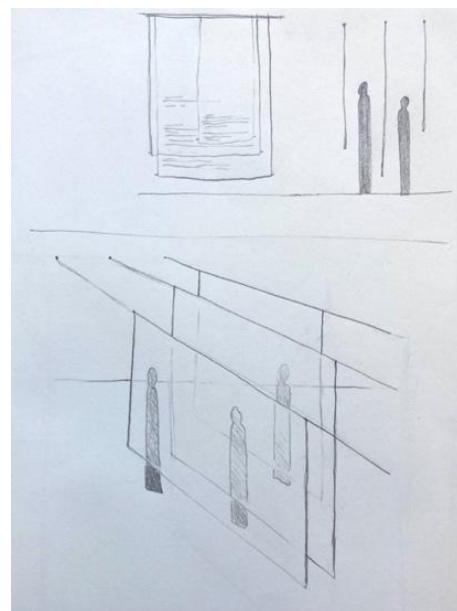


Figure 4-21 Installation : thèse en strates

En date d'avril 2024, sont prévues deux semaines de résidence de création dans les studios du département de danse en septembre 2024, puis trois semaines de résidence du 7 au 25 octobre 2024 au Studio840, pour une présentation publique la semaine du 21 octobre 2024.

PARTIE II

ÉMERGENCES ET SURVOL

Cette seconde partie fait suite aux terrains de recherche réalisés à l'été 2024 et à la rédaction du troisième récit de pratique (RP3), qui relate mes huit semaines de terrain et les premières strates d'analyse en une centaine de pages au format paysage habitées d'illustrations, de vidéos et de liens hypertextes. Afin de ne pas compromettre cette mise en page particulière qui fait partie de mon processus de recherche par l'écriture mais qui n'est pas compatible avec le gabarit de thèse proposé par l'UQAM, ce récit de pratique apparaît dans son intégralité en [Annexe C](#). Pour reprendre l'invitation faite en avant-propos, il est possible d'en faire une lecture intégrale, avant ou après le reste de la thèse, ou bien de se contenter des extraits cités dans les chapitres suivants dans une lecture en va-et-vient, ou en parallèle avec [la version disponible ici](#).

On trouve dans cette partie des éléments qui ont émergé majoritairement après l'examen de projet (certains proviennent des récits de pratique 1 et 2 réalisés à la suite des deux Ateliers de recherche-crédation). Le chapitre cinq recense différentes *Trajectoires*, différentes façons dont la méthodologie annoncée s'est mise en corps et en action, soit finalement une méthodologie rétrospective. Le chapitre six, *Devenir corps-territoire*, propose une tentative de description et d'abstraction de l'état de *corps-territoire* à partir de l'analyse transversale des trois récits de pratique. Un septième chapitre, *Partager le corps-territoire*, rend compte du cheminement et propose des éléments réflexifs en lien avec la présentation publique du projet de recherche-crédation organisée en mai 2025.

CHAPITRE 5

TRAJECTOIRES

5.1 Du projet au trajet : méthodologie rétrospective

Dans son *Manifesto for performative research*, Brad Haseman fait une description de ce que peut être une trajectoire méthodologique :

Practice-led researchers construct experiential starting points from which practice follows. They tend to ‘dive in’, to commence practising to see what emerges. They acknowledge that what emerges is individualistic and idiosyncratic. Practice-led researchers construct experiential starting points from which practice follows⁷⁸. (Haseman, 2006, p. 100)

Il évoque des « points de départ » méthodologiques à partir desquels la pratique « se développe » : dans mon cas, ces points de départ ont été réfléchis depuis le début du parcours, et mis en pratique lors des *plongées* offertes par les deux ateliers de recherche-crédation. À chaque boucle itérative, de nouveaux questionnements en devenir, de nouvelles façons de faire ont émergé, jusqu’à la fixation de ce devenir en vue de l’examen de projet.

As well as modifying existing research methods to create new ways of looking, interpreting and representing knowledge claims, performative researchers are inventing their own methods to probe the phenomena of practice⁷⁹. (p. 104-105)

Cette méthodologie prospective, hybride et sur mesure est celle qui a été fixée dans le chapitre 4. Une fixation temporaire qui n’attendait que la prochaine boucle itérative, à savoir le terrain de recherche, pour muer une nouvelle fois, laisser aller certaines caractéristiques et en acquérir de nouvelles. Il ne s’agira pas de revenir sur chacun des points présentés dans le chapitre 4, mais de

⁷⁸ « Les chercheurs axés sur la pratique construisent des points de départ expérimentaux à partir desquels la pratique suit. Ils ont tendance à « plonger », à commencer à pratiquer pour voir ce qui émerge. Ils reconnaissent que ce qui émerge est individualiste et idiosyncrasique. Les chercheurs guidés par la pratique construisent des points de départ expérimentaux à partir desquels la pratique se développe. » Traduction libre de Louis-Claude Paquin dans *Pour la recherche performative – remonter le fil des écrits* (2023)

⁷⁹ En plus de modifier les méthodes de recherche déjà existantes pour créer de nouvelles façons de regarder, d’interpréter et de représenter des exigences de savoir, les chercheur·euses performatif·ves inventent leurs propres méthodes pour interroger le phénomène de pratique.

noter, et le cas échéant de chercher à comprendre, les variations, l'évolution, voire l'abandon de certains aspects de ce que j'avais anticipé. Rendre compte de ce qui est advenu.

Un aspect de ma méthodologie prospective que j'avais annoncé et que j'ai scrupuleusement et délicieusement respecté a été celui de la *métabolisation du territoire* (voir p.77), à savoir : prendre trois jours pour arriver, pour laisser le temps à l'eau de mon corps d'être remplacée par l'eau du territoire qui m'accueille, d'après Andréa Olsen (2008). J'écris « scrupuleusement et délicieusement », car j'ai étendu ce principe et fait mon possible pour ne manger que des produits locaux, achetés sur les marchés de producteurs ou simplement en adaptant mon panier au territoire (comme en Italie, cf. RP3, p. 49). J'ai retrouvé ce processus de métabolisation du territoire chez Joshua Whitehead, qui rapporte l'expérience de manger *maskwa* (ours) :

When I ate maskwa, I felt him stirring in the belly—as if maskwa had transplanted himself into me. On a bio-organic level, I dance with maskwa, make love to maskwa. As he churns in the gut, I am nourished and alive. The material maskwa breaks down into a series of amino acids and minerals, and becomes my body's lactic acids, its own enzymes and sugars. I like to think that we meet there in the navel, that bow of skin, that severed place, my first mouth. I pretend it's a flower bed, his amino acids and my body-milk coming together as syllabic elements, and share a kiss that can only be heard as onomatopoeia. There he is in the muscle when it extends, and he eats at me to build me; there he is in the sweat pulsing from skin, and he feeds me to exhaust me; and there he is in excrement, like a symbol, or a tobacco offering, thanking me for giving myself⁸⁰. (2022, p. 14).

Joshua Whitehead accède à un niveau supérieur de relationnalité avec le territoire via l'ingestion et la métabolisation d'un autre être issu de ce territoire. La matière de ce territoire, au niveau de ses composantes essentielles, devient la matière de ce que je mange, qui à son tour devient ma matière. La métabolisation crée une « rencontre », une « danse », un « enlacement » chez Whitehead. Dans mon cas, même si je n'ai pas chassé l'ours, je sais que les fruits de Pont-Saint-

⁸⁰ Quand j'ai goûté à maskwa, je l'ai senti s'agiter dans mon ventre - comme si maskwa s'était transplanté en moi. Sur le plan bio-organique, je danse avec maskwa, je fais l'amour avec maskwa. Il remue dans mon ventre, et je suis repu et vivant. maskwa se décompose en une série d'acides aminés et de minéraux, devient l'acide lactique de mon corps, ses propres sucres et enzymes. J'aime croire que c'est ici qu'on se rencontre, dans le nombril, cette boucle de peau, cet endroit amputé, ma première bouche. Je prétends que ma cavité est une platebande, que les acides aminés de maskwa et mon lait corporel s'y enlacent comme des éléments syllabaires, partagent un baiser qui ne peut être entendu que comme onomatopée. Le voilà dans mon muscle quand celui-ci se gonfle, il me ronge pour me bâtir ; le voilà dans la sueur qui palpète sur la peau, il me nourrit pour m'épuiser ; et le voilà dans l'excrément, comme un symbole, ou une pincée de tabac, pour me remercier de m'être donné en offrande. (Traduction d'Ariane Des Rochers, 2024, p. 27)

Esprit, la mozzarella de San Giovanni Bianco, le canard du Tarn-et-Garonne et les riffs de Sétif ont contribué à approfondir ma relation avec ces territoires.

5.1.1 Écriture, processus et réajustements

Dès les premiers temps d'analyse des vidéos de danse en Atelier 2, j'ai élaboré une méthode : un commentaire audio enregistré en regardant la vidéo, puis une transcription sur laquelle peuvent se greffer les strates ultérieures.

18 janvier 2023. Parenthèse méthode. L'aller-retour entre la fenêtre vidéo et le traitement de texte n'est pas du tout pratique : je décide d'enregistrer un commentaire audio en visionnant la vidéo, dans l'idée d'aller plus vite à l'essentiel, de noter ce qui vient sans but précis. Je me donne deux visionnages pour commenter ce que je vois, au présent. Mon commentaire est enregistré par mon cellulaire, puis je retranscris le tout dans une nouvelle strate. (RP2, p.18)

18 janvier 2023. Parenthèse méthode. La vidéo est courte, je continue de parler après la fin, et lors de la retranscription, je me rends compte que je comble certains blancs, je rajoute des éléments, presque malgré moi. J'ai l'impression que le commentaire instantané me sert à poser les bases de mon observation, et que lors de la retranscription, je peux plus facilement avoir accès à certains détails sous-jacents, certaines subtilités qui se seraient perdues si j'avais à tout commenter d'un coup. En quelque sorte, je fais là aussi un commentaire en strates. (RP2, p.22)

Tout en donnant une importance aux passages retranscrits, j'accepte de m'autoriser une souplesse au niveau des reformulations, des corrections éventuelles qui vont faciliter la lecture sans trahir le sens (RP1, p.2). Un dialogue entre fidélité et autorisation / auteur-isation. Plus tard, face à des notes vocales parfois chaotiques, je choisis d'utiliser « [...] » pour signaler les omissions, mais aussi les ajouts, corrections et reformulations légères, dans les retranscriptions (RP3, p.4).

À plusieurs reprises, j'ai été si absorbé dans le vécu de l'action que je n'ai pas pris de notes écrites (« pas de notes après le 11 octobre », RP2, p.16; « pas de notes dans mon journal », RP3, p.73). D'abord angoissé quand est venu le temps de la rédaction du récit de pratique, je me suis rendu compte que la multimodalité de ma prise de notes (écriture, dessin, enregistrements audio, photo, vidéo, documents externes) compensait largement le manque de notes écrites. J'ai pu faire confiance à ces (res)sources auxiliaires tout aussi valides que l'écrit, que j'avais mobilisées pendant tout mon terrain. Aussi, la reconstruction du déroulé des journées sans ou avec peu de notes écrites m'a ouvert l'accès à des données sensibles, davantage incorporées, qui ont enrichi

le récit de pratique. Toutes ces données, si elles ont été traitées dans une temporalité différente en fonction de leur nature, ont été ultimement mobilisées de façon non hiérarchique.

En septembre 2024, après un recensement des données récoltées dans un tableur gigantesque, j'ai commencé par effectuer la transcription des notes du journal de bord couvrant les quatre terrains. Après cela, il s'est agi d'inclure toutes les données apportées par les photos, les vidéos, de transcrire les notes vocales et les entretiens d'autoexplicitation, et de repasser sur l'ensemble du texte pour ajouter les strates de commentaire et d'analyse.

Etape	Date	Nom du fichier	Type de fich	Description / contexte	Statut	Remarques / mots clef / pré-analyse / références
Pré-terrain	11 avril 2024	20240411 pensées de pré terrain	Audio	Après un appel avec Francine Debais	Fait	Optimisme, semer les graines
Pré-terrain	19 mai 2024	20240519 conversation avec maman	Audio	Conversation avec ma mère, famille, projet	Fait	histoire des Pailhon
Pré-terrain	20 mai 2024	20240520 La forêt au Poët Celard	Field rec	Ambiance forêt, oiseaux, vent, calme	Fait	calme avant le terrain
Pré-terrain	20 mai 2024	20240520 Le Poët Celard	Vidéo	panorama colline herbe vent	Fait	je respire
Pré-terrain	19 mai 2024	20240519 conversation avec maman_asp	Créa sonore	détail de la cueillette des asperges	Fait	peut-être pour créa sonore
PSE	21 mai 2024	20240521 conversation avec ma tante Ch	Audio	Conversation avec Christiane et Serge	À transcrire	le verger comme lieu intime, secret, à l'abri
PSE	21 mai 2024	20240521 dans l'auto1	Audio	Note vocale en chemin vers PSE	À réviser	sensation dans le cœur
PSE	21 mai 2024	20240521 dans l'auto2	Créa sonore	The hills are alive with the sound of music	Fait	chanter très fort dans l'auto
PSE	21 mai 2024	20240521 dans l'auto3	Audio	Note vocale en chemin vers PSE	À intégrer	les noms des lieux sur les panneaux qui résonne différemment
PSE	21 mai 2024	20240521 la bamba à cordes	Field rec	ensemble à cordes de l'école de musique	À intégrer	Un peu drôle, mais volume très bas
PSE	21 mai 2024	20240521 oiseau au bord du Rhône	Field rec	chant d'oiseau, sifflements	À intégrer	début pour créa sonore?
PSE	21 mai 2024	20240521 arrivée à la Caserne	Photo	chambre	Fait	
PSE	21 mai 2024	20240521 arrivée à la Caserne2	Photo	cour intérieure	Fait	
PSE	21 mai 2024	20240521 bord de fleuve	Photo	eau, roche qui dépasse	Fait	
PSE	21 mai 2024	20240521 passage fermé vers l'ardèche	Photo	passage fermé vers l'ardèche, herbes folles	À analyser	and j'étais enfant on pouvait aller au bord de l'eau par là
PSE	21 mai 2024	20240521 rue des 4 vents	Photo	rue des 4 vents	À analyser	
PSE	21 mai 2024	20240521 bord de fleuve	Vidéo	panorama au bord du Rhône	À transcrire	
PSE	22 mai 2024	20240522 19-56 Cimetière Masmolène	Field rec	Ambiance cimetière, oiseaux, grille métallique	Fait	
PSE	22 mai 2024	20240522 cimetière Masmolène	Field rec	Ambiance cimetière, oiseaux, grille métallique	À intégrer	
PSE	22 mai 2024	20240522 conversation avec les Spada	Audio	Conversation avec Nicole, Domi et Greg	À réviser	Photos de famille, Italie
PSE	22 mai 2024	20240522 masmolène	Photo	entrée du cimetière	Urgent	
PSE	22 mai 2024	20240522 masmolène2	Photo	tombe des grands parents		
PSE	22 mai 2024	Mamé et Nicole.JPG	Photo	photo ancienne		
PSE	22 mai 2024	pas dans une boîte de sardines.JPG	Photo	photo ancienne	Fait	le titre en rapport avec une phrase qu'avait dite Christophe à ses filles
PSE	22 mai 2024	vieilles photos.JPG	Photo	photos anciennes	Fait	
PSE	23 mai 2024	20240523 Atelier 1	Field rec	enregistrement de l'atelier scolaire1		pour ambiance sonore, voix mélangées, humming à la fin ?
PSE	23 mai 2024	20240523 déplacement de lit.m4a	Field rec	vibration musicale des pieds du lit sur le sol		
PSE	23 mai 2024	20240523 écho du prieuré.m4a	Field rec	Impro vocale		voix-vent vers 1'30
PSE	23 mai 2024	20240523 mini perf post atelier.MP4	Danse	Courte performance à la fin de l'atelier scolaire	À analyser	
PSE	23 mai 2024	20240523 potins médiévaux.m4a	Audio	Conversation avec la guide du Musée d'Art Sacré	Fait	Commentaires sur les peintures : drôle !
PSE	23 mai 2024	20240523 IMG_7245.JPG	Photo	Atelier scolaire	Fait	
PSE	23 mai 2024	20240523 IMG_7246.JPG	Photo	Atelier scolaire		
PSE	23 mai 2024	20240523 IMG_7247.JPG	Photo	Atelier scolaire		
PSE	23 mai 2024	20240523 IMG_7248.JPG	Photo	Atelier scolaire		
PSE	23 mai 2024	20240523 porte prieuré.JPG	Photo	la porte du prieuré St Pierre	Fait	
PSE	23 mai 2024	20240523 vue sur pont.JPG	Photo	Vue sur le vieux pont, depuis la petite place où on voit le roch	À intégrer	c'est là qu'on allait voir le feu d'artifices (dixit ma mère)

Figure 5-1 Données du terrain. Capture d'écran du tableur construit pour recenser les données récoltées (598 entrées)

Mais au début de cette étape, je me suis rendu compte de la chose suivante :

1 octobre 2024. J'avais prévu de consigner, l'une à la suite de l'autre, toutes les conversations liées aux quatre territoires, comme je l'ai fait avec les notes écrites et vocales, mais j'ai dû changer de cap : l'écoute de la première conversation m'a replacé dans un espace sonore, affectif, somatique, intrinsèquement lié à ce premier terrain. L'idée de me promener de l'un à l'autre à ce stade de l'analyse me semble trop fastidieuse, trop demandant en termes d'adaptation. J'ai besoin de me replonger dans chaque terrain, un par un, poser toutes les premières strates, avant de pouvoir prendre le recul nécessaire à une approche transversale. (RP3, p.6)

J'ai écouté ce besoin de procéder un terrain à la fois, de façon chronologique, par souci de clarté et aussi pour rester dans une triple continuité de temps, de lieu et d'action, pour reprendre des termes du théâtre classique. La possibilité d'une lecture transversale n'est arrivée qu'à la toute fin du processus de rédaction du récit de pratique, début mars 2025. Pendant trois jours, dans le studio-laboratoire K-2210 du département de danse, j'ai procédé à une relecture de mes trois récits de pratique et à un relevé systématique des données qui, à ce moment-là, me sont apparues significatives, les données qui *scintillaient*, pour reprendre la traduction que fait Louis-Claude Paquin du terme « glimmer » qu'emploie Maggie MacLure pour décrire cette forme d'agentivité des données :

some detail – a fieldnote fragment or video image – starts to glimmer, gathering our attention. Things both slow down and speed up at this point⁸¹. (MacLure, 2010, p. 282)

Le relevé chronologique a été réalisé dans l'euphorie de la sensation de pouvoir me déplacer de façon transversale dans mes trois récits de pratiques, tous mes terrains de recherche, tous ces lieux, toutes ces rencontres incorporées, pour la première fois. Les supports de grand format sur lesquels j'ai collé puis réorganisé les informations, supports eux-mêmes disposés dans un espace qui m'autorisait des pauses en mouvement, ont rendu l'expérience tout à fait jubilatoire.

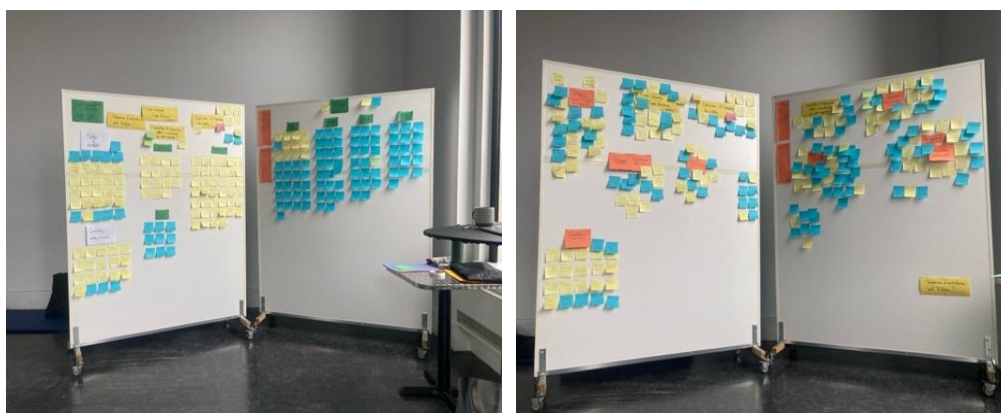


Figure 5-2 Les deux étapes du blitz d'analyse du 3 au 5 mars 2025

⁸¹ Un détail – une note de terrain ou une image vidéo – commence à scintiller, attirant notre attention. Les choses à la fois ralentissent et s'accélèrent à ce moment-là.

Après le relevé chronologique, les données scintillantes inscrites sur post-its ont été réorganisées par thème, par question, par liens conceptuels, et regroupées dans des petits livrets qui ont servi de matière aux chapitres de cette deuxième partie.

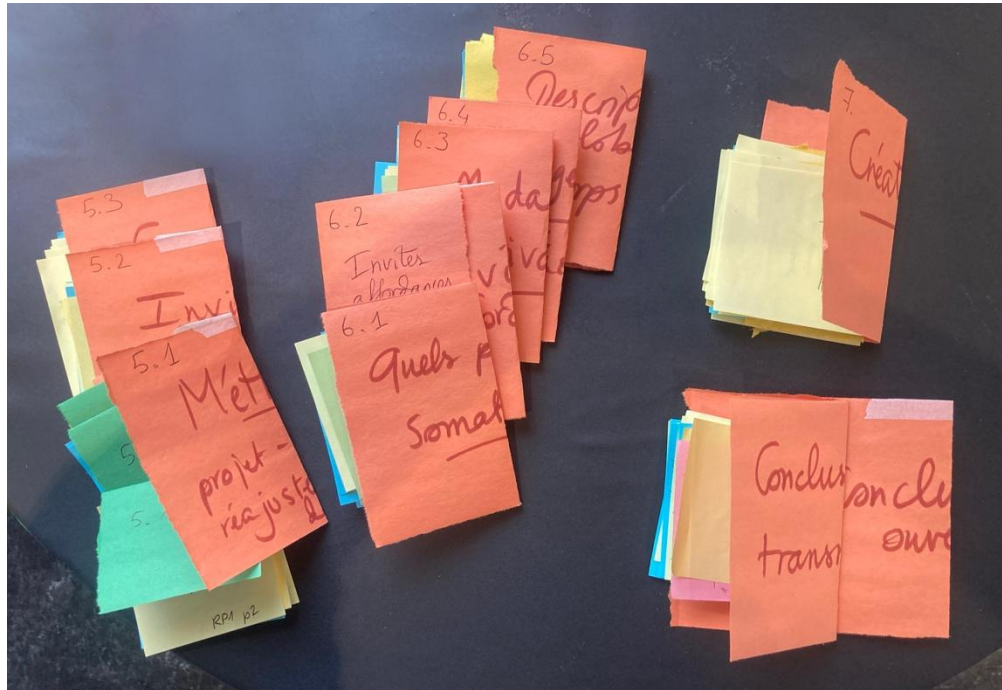


Figure 5-3 Livrets de données scintillantes, 5 mars 2025

5.1.2 Pseudo-échecs et abandons

I am once again bewildered to find that the process of trial and error involves error⁸².

Après relecture de ce que j’annonçais dans le chapitre quatre, c’est sans surprise que j’avoue ne pas avoir tout fait. Il y a eu peu de dessin pendant mon terrain de recherche, et aucune note prise à partir de rêves que j’aurais faits pendant mes résidences. Certains aspects de ma *Méthodologie en devenir* ne se sont pas réalisés, par manque de temps ou manque d’invites. J’avais recensé un très large éventail de modes de collecte et de façon de co-construire du sens à partir de ma relation avec ces territoires, et le fait d’avoir recensé ces possibilités au préalable m’a permis de faire ce que j’espère avoir été les meilleurs choix sur le terrain.

⁸² Une fois de plus, je suis stupéfait·e de constater que le processus d’essai-erreur implique l’erreur. (Citation anonyme qui tourne sur les média sociaux au moment où j’écris ces lignes)

D'autres évènements, tâtonnements, piétinements méthodologiques sont à relever. Au cours de l'Atelier 1, j'ai compris que danser en extérieur en écoutant de la musique ne me permettait pas d'être en relation avec le lieu (RP1, p.33), car je me retrouvais coupé de toute la sphère sonore globale et des potentiels de relation auxquels elle donne accès. Pour ma résidence à la Cité-des-Hospitalières j'ai fait une tentative de journal de bord structuré (RP2, p.2). Cela a été un échec, mais au lieu de ça s'est constituée, de façon organique et dès le premier jour, une forme de journal de bord sur le mur de mon local.



Figure 5-4 Journal de bord mural, Cité-des-Hospitalières, septembre 2022

Plus tard, une fois rendu sur le terrain de recherche, il n'y a eu qu'une seule itération de la technique de journal de bord préparée et annoncée (RP3, p.18-19). J'explique cet abandon immédiat par le manque de compatibilité de cette forme de journal avec l'errance, avec la diversité des lieux extérieurs et des conditions météorologiques, des situations, des niveaux de confort, du temps passé sur place. La prise de notes s'est développée de façon organique en réponse à ce qui était possible à chaque moment. Parfois sur place, parfois quelques heures après. Parfois de façon orale, parfois simplement à partir d'une photo revisitée en posture d'évocation quelques mois plus tard. Mes ambitions initiales d'avoir un journal de bord structuré pour faciliter le traitement des données ont capitulé sans chagrin devant ce constat de pseudo-échec répété : inutile d'insister, ce n'est pas comme ça que je fonctionne.

L'enregistrement, la transcription et l'analyse des entretiens d'explicitation est un aspect de ma méthodologie avec lequel j'ai eu certaines difficultés pendant le terrain de recherche,

probablement parce que c'était ce qui demandait le plus de discipline, encore une fois peu compatible a priori avec une méthodologie de l'errance ou avec mon caractère (#divan). Le premier EdE a été réalisé deux jours après la fin de la première résidence, pendant une période que j'ai appelée « inter-terrain », le second a eu lieu alors que je venais arriver sur le troisième terrain de recherche, le troisième a eu lieu pendant un inter-terrain, et le quatrième n'a pas eu lieu. J'ai au départ éprouvé une certaine culpabilité face à cette difficulté que j'ai eue à réaliser les entretiens comme je l'avais annoncé. Cependant, j'ai bien réalisé les transcriptions verbatim, les repérages des verbes d'action, et l'analyse s'est faite au fil de l'écriture des strates du récit de pratique. Je me suis inspiré de mes notes de formation avec Jocelyne Le Blanc, mais aussi de la méthode déployée dans la thèse de Magali Ferrero-Boutrais (2015, p. 432-476), et de plusieurs textes publiés dans la revue *Expliciter* (Maurel *et al.*, 2018a, 2018b; Rouet, 2012) pour la notation, les postgraphies, et les différentes voix de A et B.

00:19:43 Ralentissement extrême. L'ancrage. Le corps tout ouvert. La peau tout ouverte. Comme si tous les pores de ma peau étaient ouverts. Surtout... derrière les oreilles. Au niveau de la nuque, ici... là c'est tout ouvert. L'angle mort...qui capte, capter dans l'angle mort.	<i>A Presque murmuré, très lent, accompagné avec les mains Les mains vont derrière les oreilles, derrière la nuque</i>	Portion mastoïdienne de l'os temporal , mastoïde Pneumatisé par les cellules mastoïdiennes (cavités remplies d'air) Protection de l'oreille interne et régulation de la pression de l'air
00:20:50 OK, est-ce qu'on a fait le tour. Est-ce qu'il y a autre chose, sur lequel, tu aimerais revenir ? Qu'est-ce qui se passe après tout ça ?	<i>B relance pour post-fin</i>	

Figure 5-5 Extrait du document d'analyse d'EdAE #2 : verbatim, commentaire, analyse

De plus, au vu des informations relevées dans les transcriptions des entretiens effectués, je considère que ce qui a été réalisé est suffisant pour valider la démarche, malgré le fait que le troisième EdE ait été fait sans enregistrement audio. D'autre part, même hors-sentier, la pratique de l'EdE et des postures A et B m'a permis de replonger dans les moments aperçus sur les photos ou évoqués dans mes notes avec une facilité croissante, et ainsi, pour reprendre une expression partagée par Jocelyne Le Blanc, de « saupoudrer l'EdE » dans tout mon processus de réflexion, notamment pour revenir sur les expériences vécues à Sétif, après lesquelles je n'ai pas souhaité enregistrer d'entretien d'autoexplicitation.

Finalement, certains aléas m'ont invité à reconsidérer des choix de lieux, de rencontre, ou même de questionnements. Au début de la résidence à Pont-Saint-Esprit, je suis allé à la rencontre d'un

lieu significatif, pour lequel j'avais le sentiment qu'il y avait « un nœud, une strate, une relation à danser » (RP3, p. 12), tension qu'évoque Sara Ahmed quand elle mentionne les objets et lieux « saturated with affect, as sites of personal and social tension »⁸³ (2004, p. 11). Mais la temporalité de cette rencontre et la nécessité de gérer tous les aspects périphériques à l'auto-tournage vidéo ne m'a pas permis de danser « avec », simplement de danser « autour » et « à côté ». Par la suite, j'ai pris soin de favoriser les conditions de la rencontre de plusieurs façons, décrites dans la partie 6.2.1. Finalement, j'ai été surpris de constater lors de mon *blitz* d'analyse une faible présence de données en lien avec le dialogue entre transposition et réactualisation, comme si cette question n'était pas vouée à trouver de réponse à partir des données du terrain de recherche, mais plutôt à partir de ce qui allait se passer en studio en vue de la présentation publique.

5.1.3 Émergence d'une posture

Deux éléments à première vue superficiels mais significatifs ont contribué à moduler ma posture et mes actions : ma tenue vestimentaire et le regard d'autrui. Sur les tout premiers terrains, et à quelques rares exceptions⁸⁴, ma tenue quotidienne a été la chienne de travail en toile de coton que je me suis cousue avant de partir. J'ai remarqué que cette tenue de travail passe-partout, d'une couleur et d'une matière légèrement différentes des modèles qui l'ont inspirée, m'a souvent permis de me fondre dans le paysage, de ne pas attirer l'attention sur moi et mes activités. Comme les personnes qui travaillent à l'entretien des espaces



Figure 5-6 Sur la Via Mercatorum

⁸³ « saturés d'affect, des sites de tension personnelle et sociale »

⁸⁴ Rares mais pas insignifiantes : pour ma première visite des mines de Dossena, ma tenue de randonneur a donné lieu à une rencontre avec les deux bergers italiens qui m'ont pris pour un chevrier, provoquant ainsi une nouvelle émergence de cette figure pastorale dans mon imaginaire personnel et transgénérationnel (RP3, p. 52-54).

communs sont souvent invisibles aux yeux des passants, j'ai eu l'impression que ma combinaison m'invisibilisait, me faisait passer au second plan, me garantissant une relative tranquillité. Au contraire, au deuxième jour du quatrième terrain à Sétif, j'ai été confronté à des regards très insistants sur ma tenue vestimentaire que je pensais pourtant sobre (shorts en denim noir et t-shirt noir ou vert foncé), jusqu'à ce que je me rende compte que tous les hommes de plus de 20 ans portaient des pantalons malgré la température avoisinant les 40°C. J'ai alors mis des pantalons, j'ai rassemblé mes cheveux sous une casquette et j'ai enlevé le gros anneau que je porte à l'oreille, et au cours des sorties suivantes, après avoir *dé-queer-ifié* mon apparence, j'ai senti moins d'insistance, moins de pression sociale. La tranquillité au prix du conformisme. Je n'ai porté la combinaison que lors des moments de tournage.

À chaque instant, il a été question de relation, de ma relation avec les territoires, les êtres qui y vivent et qui y ont vécu, leurs modes d'existence et leurs relations pré-existantes. Baptiste Morizot décrit cette posture « positionnelle-relationnelle », une formule d'Eduardo Viveiros de Castro (2016, p. 258): « c'est votre position dans le champ des relations que vous entretenez avec les autres qui constitue votre identité la plus réelle, et pas votre « essence », intrinsèque et indépendante » (Morizot, 2022, p. 303). Ce qui a constitué, ou plutôt a construit ma posture tout au long de ce projet a été une attention constante à ces relations.

Une piste de réflexion sur ma posture et sur l'éthique de ma démarche m'est apparue lors des conversations avec des membres de ma famille, dont certaines ont été enregistrées (avec accord verbal) et partiellement retranscrites. Ces conversations ont nourri l'étape de « pré-terrain » et n'ont pas été mobilisées comme données de recherche, ce qui n'a pas empêché que dans certains cas, j'aie été confronté à des décisions éthiques au niveau du choix de ce qui allait figurer dans le récit de pratique (RP3, p. 6, 12, 35). Dans la mesure du possible, j'ai donné la priorité aux éléments qui racontaient quelque chose du lien entre la personne et le territoire, et certains détails plus intimes sont restés dans mes archives. L'avertissement de ma mère à propos de la maison où est née ma grand-mère (RP3, p. 7) a révélé la grande sensibilité que nous partageons. A posteriori, cet avertissement me met sur la piste d'une réflexion à propos de la posture que j'ai adoptée en allant à la rencontre de ces lieux : une posture d'ouverture et de porosité totale, de façon parfois excessive. À aucun moment je ne me suis posé la question des potentiels dangers de cette porosité, d'un manque de limites, de barrières, de protection minimale.

À deux reprises, je note mon épuisement en lien avec la préparation des quatre terrains de recherche : identifier, contacter, relancer, rencontrer, expliquer, négocier avec de multiples acteur·ices culturel·les pour chacun des terrains a demandé un temps et une énergie que je n'avais pas suffisamment anticipés (RP3, p. 5). Les aléas habituels liés à ce genre d'organisation (délais de réponse, absence de réponse, impasses, désistements de dernière minute) ont été multipliés par quatre et ont trouvé l'apogée de leur intensité dans la préparation de la semaine à Sétif (RP3, p. 91-92). Le fait que j'aie réussi à remplir mes objectifs de recherche sur le terrain tient à ma détermination et mes capacités d'adaptation, mais le coût énergétique a été très élevé. Une meilleure prise en compte de cet aspect pour mes projets ultérieurs me semble incontournable.

À deux reprises aussi, j'ai dans mon écriture renversé la tendance à l'autocritique sévère (*#divan*) pour noter la fierté que j'éprouvais devant ce que j'étais arrivé à accomplir. Une première fois, j'ai noté que j'étais fier de mon travail de pisteur à distance (RP3, p. 89-90) à propos de ma recherche documentaire sur Sétif, et la seconde fois, alors en résidence à Notre-Dame-des-Prairies, j'ai noté ma débrouillardise, ma capacité à m'adapter et à mener à bien les différents aspects de mon projet : le travail de terrain, les accroches de l'organza sur le rig de la salle, le montage des vidéos, la création de la bande-son, la préparation de l'atelier et la performance, tout ça en trois jours. Ces indications arrivent à la fin de mon dernier terrain de recherche, et sont diamétralement opposées aux doutes et aux remarques défaitistes qui ponctuent les premiers



Figure 5-7 Présentation à Notre-Dame-des-Prairies

récits de pratique. Comme s'il m'avait fallu traverser tout le processus pour apprendre à apprécier ce dont je suis capable et pour me rencontrer en tant qu'artiste-chercheur.

5.2 Invites méthodologiques

Mes récits de pratiques regorgent de mentions d'invites et de pistes relevées. Définies par Gibson puis Morizot (voir 4.1.1) comme suggestions d'action en fonction de ce qui est perçu dans un environnement précis, je propose une nuance quant à leur domaine de réalisation. Je consacre plus loin une partie aux invites thématiques, en lien avec l'expérience du *corps-territoire* (6.1.2), mais j'ai identifié plusieurs invites d'ordre méthodologique en lien avec le « comment » du projet. Devenues outils méthodologiques, ces invites particulières ont guidé, orienté, ou ouvert de nouveaux possibles dans mon processus.

5.2.1 Invites d'action et de positionnement

Par exemple, à la fin des trois semaines de travail en studio pour l'Atelier 1, j'ai identifié une nécessité de poursuivre la recherche hors du studio (RP1, p. 16). J'ai suivi cette invite et suis allé danser au parc Maisonneuve, pour l'Atelier 2 à la Cité-des-Hospitalières et sur l'Île d'Orléans, et pour le terrain de recherche, quasi systématiquement en extérieur. Dès mon arrivée dans le local qui m'était alloué à la Cité-des-Hospitalières, j'ai identifié et noté une envie de chanter (RP2, p. 3) qui m'est restée énigmatique jusqu'à ce que je me rende compte que ce local faisait autrefois partie de l'avant-chœur, un espace où les Hospitalières se réunissaient pour chanter et assister aux offices célébrés dans la chapelle attenante. Enfin, dans le premier récit de pratique, j'écris comment je suis arrivé à dépasser un moment de blocage grâce à une formule impérative :

10 février 2022. Je ne sais pas ce que je fais ce matin. Je vais mettre ma playlist *Warm Up*, je vais bouger puis on verra bien.

18 mars 2022. Tiens, ce serait une réponse possible à ce « [j'sais pas quoi faire](#) ». [...] Je ris en repensant au génial « tais-toi et chante ! » à 2'03 dans [Allez Allez Allez](#) de Camille (2011). Juste : fais. Arrête de penser, de prévoir, d'organiser, et fais. [...]

16 février 2022. Je sais pas si c'est à cause des bourdons, mais j'ai mal au crâne, je suis un peu indécis, je sais pas dans quelle direction je veux aller. Je me fatigue tout seul. Je mets du son, et j'enchaîne 50mn d'improvisation, c'est difficile, je lutte contre une apathie qui n'attend qu'une pause pour menacer de me tomber dessus, mais je le fais.

18 mars 2022. « Tais-toi et danse ». (RP1, p. 16, 18-19)

Une formule qui, sans méchanceté mais sans détour, invite à calmer le mental et à se mettre à l'action.

L'écriture elle-même du troisième récit de pratique m'a dirigé vers de nouvelles pistes méthodologiques. À l'approche de l'écriture du chapitre sur Sétif, il m'est apparu évident de devoir inclure un paragraphe d'introduction qui précise ma relation avec le lieu, ma posture, ce que j'ai nommé ma « situation géoaffektive » :

7 juillet 2024. Je prendrai soin d'écrire une introduction au chapitre sur Sétif, qui pose le contexte, qui précise la posture. Une posture différente pour chaque territoire. Je nommerai ça la « situation géographique et affective ».

4 février 2025. J'ai finalement nommé ça « situation géoaffektive » et je l'ai fait pour chaque territoire rencontré. Le terme est cousin de l'*auto-géoanalyse* (2014) du géographe Olivier Lazzarotti : une démarche autoréflexive qui vise à décrire l'identité d'un individu de façon géographique, c'est à dire comme « relation de soi à soi qui passe par le Monde » (2014, §36). Si ce que je fais ici contient des aspects d'auto-géoanalyse (et aussi d'auto-archéologie), ces aspects ne sont pas au centre mais en sous-jacent, en prémices de la recherche-création, en pré-terrain. Des strates plus anciennes (mais tout aussi actives) qui remontent parfois à la surface. Dans les préambules « situation géoaffektive », j'ai cherché à présenter brièvement chaque territoire et situer la relation que j'avais avec eux, préalablement au terrain de recherche. (RP3, p. 99-100)

J'ai pu donc identifier cette invite pendant le terrain de recherche et la mettre en action dans la rédaction de l'introduction des quatre parties du troisième récit de pratique.

Au fil de l'écriture, j'ai remarqué la récurrence de formules troubles, des « comme si », des « quelque chose », ce qui m'a mené sur la piste d'une pertinence de ces occurrences discursives, de ces expressions qui permettent de faire cohabiter des récits contradictoires,

ce que Julien Piéron nomme « la cohabitation des impossibles » (2019) [et] que Vinciane Despret nomme « la possibilité de coexistence de versions multiples et contradictoires », « la contestation *ouverte* (au sens qu'elle ouvre à d'autres narrations » (2015, p. 139) quand elle évoque l'emploi des expressions « comme si », « ou alors, encore... » dans les récits que font les personnes à propos de proches défunts. Cela expliquerait mon expérience selon laquelle, dans l'expérience de ce présent épais auquel donne accès le pistage écosensible, il est possible de rencontrer des archives appartenant à différentes strates temporelles. (RP3, p. 26).

J'ai relevé une autre piste d'analyse au fil de l'écriture : le degré d'agentivité des verbes dans les transcriptions des notes vocales et des entretiens d'autoexplicitation :

15 octobre 2024. *Commentaire de la vidéo du 26 mai.* Je me redresse, et sur mes genoux, je pose des roches, qui tombent quand je repasse à quatre pattes. **J'essaie** de trouver la texture de la roche à l'intérieur du corps. D'avoir des grosses roches rondes à l'intérieur de moi. **J'amène** des petites spirales qui vont et viennent à l'intérieur, **je grimpe** sur le tronc d'arbre, **j'essaie** de caler mon pied dans l'écorce. Là, on est dans des lignes. Au niveau des bras, dans la même direction que la branche coupée.

17 octobre 2024. « J'essaie », « j'amène », « je grimpe » : des verbes à la première personne, où mon agentivité est forte, et où la relation passe au second plan. Serait-une piste pour l'analyse ? Les sujets des verbes et leurs différents niveaux d'agentivité, que j'emploie dans le commentaire audio et dans les entretiens d'autoexplicitation pourraient-ils me donner des indices sur le degré de relation à l'œuvre à un moment donné ?

15 octobre 2024. Et puis, un long moment où mes avant-bras reviennent brutalement vers les côtés, vers les côtes. Quelque chose qui s'insère, qui vient percuter et qui vient s'insérer, peut-être, comme ce gros tronc d'arbre qui a été jeté là par le fleuve pendant une crue. Ça devient plus doux, comme un écho qui parcourt le corps après le choc.

17 octobre 2024. Au contraire, dans ce passage, les sujets des verbes sont « mes avant-bras », « quelque chose », « ça ». Je ne suis plus le sujet actant, Germain Ducros qui produit du mouvement. Comme s'il y avait un déplacement d'agentivité, **une distribution différente de l'agentivité**. Dans ce passage, le mouvement est pris dans un réseau de relations entre le fleuve, l'arbre, les roches, et les traces réelles et imaginaires d'un mouvement passé (le tronc qui vient s'encaster dans la pente de galets). Alors que je fais le commentaire en revoyant la vidéo, c'est un mouvement qui me surprend, un mouvement qui émerge et dont je ne perçois pas la préparation, alors que je suis dans le revécu de l'action. Je pense que là, je deviens corps-territoire. (RP3, p. 31-32).

5.2.2 Du *corps-paysage* au *corps-territoire*

La dernière invite méthodologique que j'aimerais mentionner, et non la moindre, est celle qui m'a fait prendre conscience que le concept central de mon projet n'était pas le *corps-paysage* mais le *corps-territoire*. Une nuance qui m'est venue après le premier terrain de recherche, lors d'une marche dans la forêt de Saouï :

30 mai 2024. Je crois que « corps-paysage », ça [ne] fonctionne plus. Ça fait quelques jours que ça me trotte dans la tête et j'ai l'impression que le terme de paysage est presque trop, trop chargé de peinture, trop chargé de [sa connotation initiale de] « belle vue naturelle », [en définitive] trop chargé du visuel. Et ça porte à confusion quand je commence à parler de paysage sensoriel. J'ai l'impression que ça manque de clarté. Alors peut-être que je vais garder le terme de paysage pour parler de relation avec un milieu, pour parler du sensorium. Ce qui est autour de nous et cetera, peut être que je vais le garder pour ça et qu'à la place de corps-paysage, ça va être corps-territoire...

30 septembre 2024. Peut-être que « corps-territoire » va décrire l'état de corps particulier qui est au cœur de ma recherche. Mais je vais conserver l'appellation « corps-paysage » pour les ateliers, ça sonne bien et c'est évocateur.

30 mai 2024. ... j'aime ça parce qu'on reste dans une articulation avec un tiret au milieu – *salut les papillons* – le tiret, la juxtaposition, l'union, la mise en relation de ces deux termes, parce que oui, c'est mon corps en relation avec le territoire. Ce tiret-là, le tiret entre corps et territoire, c'est le paysage sensoriel, le paysage est la relation et finalement ça tombe sous le sens. C'est dans la logique de ce que j'écrivais [dans mon cadrage], ça permettrait de simplifier un petit peu les choses. D'un côté, le corps au sens large et étendu de soma en relation avec le territoire, et pas juste le paysage, c'est ça. Le terme de paysage est trop limitant. Il souffre trop des sens dans lesquels on l'a restreint et enfermé. Je pense que ça va pas servir mon projet. Alors que dans le territoire, [en plus de la topographie, des phénomènes météo, des êtres, contenus dans l'acception courante de « paysage »,] il y a une dimension culturelle et quelque chose de l'ordre de la délimitation. Y'a quelque chose d'animal aussi. Quelque chose d'autre qu'humain en tout cas. Y a « terre », dans territoire. Ça me parle davantage. Et le lien, ce petit tiret, c'est la transposition [...] via le paysage sensoriel. Via l'accès le plus immédiat, le plus ouvert, disponible, l'accès le plus total au paysage sensoriel. [...] En tout cas. Voilà, peut-être qu'on va changer le titre et le concept central de la thèse. (RP3, p. 44)



Figure 5-8 Réflexions dans la forêt de Saoû

Ce concept, central depuis le début, ne suffit plus à englober la portée de ce dont je fais l'expérience. Comme je l'écris dans la strate du 30 septembre 2024, malgré ce changement, je n'abandonne pas le concept de *paysage* pour autant. Dans un texte de 2013 republié dans *Les Sonorités du monde* (2023), Roberto Barbanti rappelle que « le paysage nous oblige à penser d'emblée en termes de synergie nature/culture, de polysensorialité et de multidimensionalité ainsi que de rapports spatio-temporels et écodynamiques » (2023, p. 196), autant d'entrées réflexives et expérientielles que je souhaite continuer de mobiliser pour mon projet et pour mes propositions de médiation culturelle et d'ateliers.

Quelques mois après cette illumination conceptuelle, il me reste à clarifier davantage les nuances et relations esquissées dans le chapitre 2 entre *paysage* et *territoire*. Pour l'architecte et urbaniste Alberto Magnaghi, le paysage est l'ensemble des manifestations sensibles du territoire (2014), ce qui me conforte dans l'idée de continuer à mobiliser les concepts de *paysage* et de *corps-paysage* dans ma pratique. Le *territoire* m'amène plus profond. Pour Olivier Lazzarotti, *lieu* et *territoire* sont « deux réalités de l'espace géographique habité » (2006, p. 56). Le *lieu* évoque la constance et l'immobilité, alors que le *territoire* est associé à la mobilité et au changement. Le territoire

comprend le lieu, dans le sens où il est « un ensemble de lieux à travers lesquels il est possible de circuler » (2006, p. 53). Identité, mémoire, valeurs, lieu du rite : toutes ces dimensions se stratifient dans l'idée de territoire. Pour Deleuze et Guattari, le territoire est lié à l'expressivité du rythme, cette force créatrice qui structure l'espace.

Il y a territoire dès que des composantes de milieux cessent d'être directionnelles pour devenir dimensionnelles, quand elles cessent d'être fonctionnelles pour devenir expressives. Il y a territoire dès qu'il y a expressivité du rythme. C'est l'émergence de matières d'expression (qualités) qui va définir le territoire. (1980, p. 387)

En France, dans l'usage commun, le terme de *territoire* est lié à des dynamiques d'aménagement et d'administration de l'espace géographique et évoque une bureaucratie peu poétique, loin de mes questions de recherche. Dans les textes de Jean-Marc Besse (2000, 2007, 2013, 2018), une référence dans le domaine, on retrouve la dimension relationnelle du *paysage* dans les textes les plus récents, mais le concept de *territoire* est pensé dans une perspective de possession et d'extraction de ressources où l'humain se pense au dessus et en dehors (2018, p. 17-18). Le territoire est même décrit comme « produit par un projet social, économique, technique » (p. 20). Ces idées, aux antipodes de ma compréhension du territoire, s'inscrivent dans une posture caractéristique héritière de la pensée moderne occidentale⁸⁵, qui contraste violemment avec la posture que je souhaite mobiliser pour appréhender ce concept dans ma thèse. Je trouve sans surprise une exception chez Vinciane Despret, qui dans *Habiter en oiseau* (2019), propose une historiographie de la notion de *territoire* en lien spécifique avec l'ornithologie, et ancrée dans la pensée moderne occidentale. Dès le début de l'ouvrage, elle met en garde contre le fait que cette pensée moderne occidentale associe les concepts de *territoire* et de *propriété* (p. 28), et qu'il ne faut pas « oublier les violences appropriatives et les destructions qui ont configuré certaines de ses significations actuelles » (p. 30). Evidemment, Vinciane Despret dépasse ce carcan et évoque

⁸⁵ Agrémentée de quelques raccourcis discutables : « les mots mêmes de pays et de paysage renvoient à l'image de la page (pagus/pagina) [...] le paysage est une sorte de grande page objective sur laquelle les humains écrivent leur histoire » (2013, p. 92). Je ne m'attarde pas sur l'usage de l'adjectif « objectif », souvent problématique. Mais en Latin, *pagus*, le pays, qui a donné *païen* et *paganisme*, n'est pas lié à *pagina*, qui vient de *pango*, *pangere*, verbe qui signifie entre autres choses *écrire*, *attacher ensemble* (les feuillets de papyrus). D'après le CNRTL, le Gaffiot, et la banque de données Etymonline, il faut remonter au Proto-Indo-Européen (entre le Ve et le IIIe millénaire avant notre ère, soit bien avant l'apparition du Latin) pour trouver un radical commun : *pag-, ou *pak-, qui signifie *lier*, *attacher*. Ce même radical a donné les termes *paix*, *pectine*, *propager*, *compact*. Ce raccourci étymologique, qui vise à justifier l'idée déjà problématique de paysage comme page blanche, est pour le moins troublant.

dans son texte des territoires qui « contribuent à inventer des manières d’être » (p. 41), et des territoires qui « tiennent à être chantés » (p. 45). Elle pose même la question : « Y aurait-il des territoires dansés ? » (p. 45), ce à quoi, après cette thèse⁸⁶, j’espère qu’on pourra répondre : oui.

Au Québec et dans la littérature anglophone, j’ai observé que le terme de *territoire* avait une autre résonance, plus proche des termes *Land* et *Country* mobilisés (en anglais et avec majuscule) par des artistes et chercheuses ancrées dans des épistémologies autochtones ou écosensibles selon lesquelles le territoire devient pédagogue (Betasamosake Simpson, 2014), collaborateur (Naoufal, 2020) et co-responsabilité (Kimmerer, 2013). Pour George Jerry Sefa Dei, chercheur Ghanéen, le territoire est source de connaissances et de compréhension de savoirs (2022). Il mentionne la pratique de « lire le territoire » (p. 117) dans le but de comprendre ce qu’il essaie de nous enseigner, ce qui renforce l’idée du territoire comme pédagogie.

Dylan Van Den Berg, dramaturge descendant des peuples autochtones de Tasmanie, développe l’idée de « Country as character »⁸⁷, le *Pays/Territoire comme personnage*. *Country* est une « entité vivante et consciente », et n’a rien à voir avec la notion de propriété foncière ou de pays au sens géopolitique occidental. Van Den Berg invite à « écouter *Country* », et à se demander « ce que ressent le lieu face à notre présence : suis-je bienvenu·e ici ? ». *Country* est « pédagogie, archive, relation (*kin*) ». Dans l’écriture théâtrale, il ne s’agit pas de « parler à la place de *Country* », mais de « créer/d’écrire les réponses/réactions des personnages humains en relation avec *Country* », autant de pistes qui précisent les modalités de relation que j’ai cherché à activer sur mes terrains de recherche.

J’ai déjà mentionné que pour l’artiste Lara Kramer, « being on the Land » (2023), être sur le Territoire, est une pratique artistique. Dans ce contexte, *Land* est souvent écrit avec une majuscule, une distinction explicitée par Sandra Styres, de la nation Kanien’kehá:ka :

Place refers to physical geographic space and is defined by everything that is included in that space—also referred to as landscape, ecology, and/or environment—and is denoted as land (lower case “l”). Connected but distinct, Land (capital “L”) is more than physical geographic space. Land

⁸⁶ Ou n’importe quelle rencontre avec les oiseaux paradisiens et leurs danses stupéfiantes.

⁸⁷ Notes prises lors de la présentation « Country as character and ecological whispers in First Nations playwriting » donnée par Dylan Van Den Berg lors du colloque CARPA9, à Helsinki en août 2025. Actes de colloque à paraître.

expresses a duality that refers not only to place as a physical geographic space but also to the underlying conceptual principles, philosophies, and ontologies of that space⁸⁸. (2018, p. 27)

Même s’il semble clair que mon approche confère une ontologie au territoire, comme je le développerai plus loin, ma situation et ma posture m’inspirent une réserve quant à l’emploi du terme *Territoire* (avec la majuscule) dans ma thèse. Mon travail mobilise certaines épistémologies autochtones mais ne saurait s’y assimiler, et c’est pour à la fois honorer cette proximité et respecter cette distance que le concept de *territoire* restera écrit ainsi.

[Une capsule vidéo](#) réalisée à la suite de l’école d’été Witamawi, à Odanak en 2022, présente les témoignages de membres des nations Waban-Aki, Huronne-Wendat, Atikamekw et Anishinabeg : Jennifer O’Bomsawin, Nicole O’Bomsawin, Nicole Petiquay, et David Bernard. Je relève les citations suivantes : « le Territoire n’est pas juste un lieu géographique », « n’appartient à personne », mais il y a « une langue du Territoire, des savoirs, des traditions, des ressources ».

En continuant ce tour d’horizon, j’ai rencontré le concept de *cuero-territorio*, développé dans la pensée écoféministes et autochtone d’Amérique Centrale et du Sud, et qui se réfère à « la continuité ontologique et épistémologique entre le corps humain et le territoire » (Naranjo-Aguilar, 2026, p. 25). Décrit par les féministes communautaires en Colombie et au Guatemala, parmi elles Lorenal Cabnal et Julieta Paredes, le concept de *cuero-territorio*

propose une analogie entre le corps des femmes et le territoire dans lequel il existe : le corps des femmes est ainsi perçu comme un territoire qu’elles doivent reconquérir face aux violences patriarcales ; la terre est, elle, perçue comme un organisme vivant qui possède des droits. Les violences qui s’exercent à l’encontre de ces deux lieux sont analysées dans un continuum. (El Kotni, 2022, p. 14)

Dans cette acception, *cuero-territorio* est un concept qui permet d’articuler la lutte des féministes communautaires, où le corps, en lien avec le territoire et la Terre (Cabnal et Falquet,

⁸⁸ Le terme de *lieu* renvoie à un espace physique géographique et est défini par tout ce qui est inclus dans cet espace et constitue le territoire (avec un « t » minuscule). Relié mais distinct, le Territoire (avec un « T » majuscule) est plus que l’espace géographique physique. Le Territoire exprime une dualité qui se réfère non seulement à l’espace mais aussi aux concepts sous-jacents, aux principes, philosophies et ontologies de cet espace.

2015, p. 76) devient un lieu de connaissance, « un territoire politique à défendre⁸⁹ » (El Kotni, 2022, p. 19) contre l'exploitation et des violences coloniales, patriarcales, capitalistes et écocides. Pour les féministes communautaires de Colombie et du Guatemala, *cuero-territorio* est un manifeste, une posture activiste puissante et essentielle. Il pourrait être facile de confondre *corps-territoire* et *cuero-territorio*, puisque l'un serait la traduction de l'autre : si cet air de famille est une belle occasion de dialogue conceptuel, il est important de souligner que les deux concepts opèrent dans des contextes différents. C'est pour cela que j'emploie la version originale en espagnol dans les paragraphes précédents, ce que revendique la chercheuse Valeria Naranjo-Aguilar :

cuero-territorio remains in Spanish [...] to honor this pluriversality, acknowledging that some concepts must remain untranslatable if philosophy is to take seriously the plurality of worlds and ways of knowing⁹⁰. (2026, p. 27)

Respecter la « pluralité des mondes », c'est comprendre que *corps-territoire* et *cuero-territorio* opèrent dans des mondes différents (mais reliés), sans qu'il soit question d'établir de hiérarchie entre eux. L'éventuelle confusion de surface permet de rappeler l'importance de situer le contexte épistémologique dans la mobilisation des termes et des concepts.

Pour résumer : dans cette thèse, le concept de *paysage* est compris dans sa dimension relationnelle et multisensorielle, en lien avec la pensée occidentale. C'est le focus sur le *ici et maintenant* de ma relation au monde. Le concept de *territoire* trouve quant à lui son ancrage dans ce que les épistémologies autochtones nomment *Land* ou *Country*. Cet ancrage particulier invite à se distancier de l'acception occidentale et française de *territoire*, et à comprendre l'expression *corps-territoire* comme relevant d'un état de corps, une modalité de présence et de relation, un devenir en interrelation avec le territoire, qui comporte non seulement la relation multisensorielle synchronique (le *corps-paysage*) mais englobe aussi les strates liées à la langue, aux savoirs, aux traditions et aux histoires qui émanent du territoire. Ainsi, *corps-paysage* et *corps-territoire* se

⁸⁹ L'expression est traduite d'un manifeste originellement publié par le groupe *Colectivo Miradas Críticas del Territorio desde el Feminismo* en 2017. Ma compréhension écrite de l'espagnol étant très limitée, je me réfère dans ces paragraphes aux textes de Jules Falquet (2017) et Mounia El Kotni (2022).

⁹⁰ *cuero-territorio* reste en espagnol pour honorer sa pluriversalité, et reconnaître que certains concepts doivent rester intraduisibles si la philosophie souhaite prendre au sérieux la pluralité des mondes et des manières d'accéder à la connaissance.

rapportent à différents états de corps, différentes modalités de relation au monde dans ma pratique d'improvisation située.

5.3 À propos de l'errance

Si l'objectif principal du pistage est d'aller à la rencontre des invites, thématiques ou méthodologiques, l'errance s'est imposée comme *modus operandi* de ce pistage, à l'opposé ou plutôt en dialogue avec ma tendance à la planification parfois excessive (#divan).

5.3.1 Errance et navigation négative

Les liens entre errance et pistage se sont manifestés dès la résidence en studio de l'Atelier 1 :

16 février 2022. Les couloirs sont calmes, il y a des sons qui proviennent des transformateurs électriques. Je prends mon téléphone et je vais capturer des bourdons dans les couloirs du département de danse. (RP1, p18)

Dans une strate d'analyse ultérieure, je file une métaphore aquatique pour décrire ce moment de pistage sonore : en ralentissant mon rythme, en prêtant une oreille attentive, je cherche la provenance des sons comme on remonte un cours d'eau jusqu'à sa source ou son émergence, et je laisse les *ondes* remplir mon enregistreur comme on remplirait une gourde numérique.

Pendant ma résidence à la Cité-des-Hospitalières, l'errance sonore se généralise et devient, pour la première fois de mon parcours, associée au *pistage écosensible* :

21 septembre 2022. Je pars en chasse, micro ouvert, bonnette de mousse vissée sur mon cellulaire. Il n'y a vraiment personne ce mercredi, le silence prend toute la place. Je constate ma posture d'écoute : mes pas sont feutrés, presque glissés, un léger plié dans les jambes laisse remonter toutes les informations le long de la colonne vertébrale, ma respiration est lente, nasale, presque *ujjayi*⁹¹, l'arrière de la nuque est allongé, le menton légèrement baissé, mon regard se fait oblique, comme si les sons se cachaient dans les angles morts. Cette posture me fait porter mon attention sur mes oreilles et allume tous les récepteurs, tous les cils, et même toute la zone autour des oreilles devient plus sensible et plus aiguisée.

06 janvier 2023. Je pars en chasse sonore. Je pense aux vers de Björk : « [*I'm going hunting / I'm the hunter / I'll bring back the goods / but I don't know when*](#) » (1997). Partir en chasse, pour ramener « *the goods* », à savoir : des biens, des provisions, mais peut-être aussi des informations, si on se base sur un emploi familier du terme en anglais

⁹¹ Ujjayi, उज्जायी en sanskrit, est un *pranayama*, une technique de respiration utilisée en yoga.

britannique. Alors la chasse perd sa dimension assassine et devient quête. J'aime aussi le terme de « *pistage* » employé par Estelle Zhong Mengual et Baptiste Morizot dans [leur article de 2018](#), pour définir ce travail d'attention qui permet de « rendre sensible aux détails révélateurs de la vie et des comportements des autres vivants ». Dans mon cas, les indices physiques, sonores, mémoriels, affectifs, sont révélés par un processus d'amplification et d'affinage de l'attention et de la présence sensorielle et ultra-sensorielle. Je deviens alors chasseur, pisteur, dont le but n'est pas de trouver et de tuer, mais de représenter, de ré-incorporer. (RP2, p. 14)

On remarque la posture attentionnelle particulière et la façon dont elle s'encorpore au niveau somatique : ralentissement du rythme, glissé dans les pas, plié dans les jambes, longueur de la nuque, etc. Le pistage se fait dans l'errance, sans plan précis, sans autre boussole que le désir de la rencontre.

L'errance s'est aussi manifestée dans mes rencontres humaines. À la Cité-des-Hospitalières, je me suis laissé guider par les histoires que les personnes qui ont vécu dans ce lieu et qui y travaillent m'ont racontées (RP2, p. 3). Il s'agissait de rencontrer, interroger, mais surtout écouter et m'adapter (RP2, p. 12) : une méthode qui a porté ses fruits pendant cette résidence. Plus tard, en Italie, j'ai intégré la dynamique de l'errance à partir d'un repas chez les Angeloni-Mazzoleni : mes questions à propos de l'histoire familiale et mon envie de marcher m'ont mis sur la voie de la Via Mercatorum, mais surtout du choix d'un itinéraire *pirate* à travers le bois. Un pistage hors-piste à l'aveuglette, une forme d'errance que Baptiste Morizot évoque dans *Manières d'être vivant* (2022) :

Il existe en marine la pratique de la *navigation négative*, elle sert volontiers pour s'orienter dans l'existence. Elle se pratique quand on ne sait pas où l'on est et qu'on ne peut pas le savoir. L'essentiel est alors de savoir où l'on ne doit surtout *pas* être sur la carte, et de déterminer scrupuleusement sur le papier ce que l'on devrait observer autour de ces lieux de mort. Quels amers : phares, côtes, tour génoise, falaise, archipel, seraient en vue si on *était* là où on ne doit pas être [...]. Ensuite, l'essentiel consiste à se tenir à distance de ces repères : naviguer consiste à ne pas les voir. À réagir pour les faire sortir du champ de l'attention chaque fois qu'ils y entrent. [...] C'est un art intrigant. Naviguer en s'éloignant chaque fois du seul point identifiable, connu : prendre l'inconnu comme boussole, l'absence de repère visible comme signe qu'on est au bon endroit, parce que chaque repère connu est le signe qu'on est au mauvais. N'être rassuré, sûr de son chemin, certain de son cap, que lorsqu'on atteint l'inconnu. C'est l'art de se maintenir sur le blanc de la carte, sur les zones non arpentées : l'incertitude devient sécurité, et cap pour avancer. (Morizot, 2022, p. 238-239)

Au nord de Bosco Fuori, sur ce territoire où ont vécu mes ancêtres italiens, je savais que je voulais éviter certains sentiers balisés qui allaient m’emmener sur des chemins trop fréquentés, et j’avais pris soin de repérer les limites de ce qui avait l’air d’une exploitation agricole que je ne voulais pas approcher. Cette *navigation négative* m’a mené sans heurts sur un chemin emprunté par un troupeau de chèvres des montagnes, qui elles-mêmes m’ont finalement mené à l’entrée des mines de Dossena (RP3, p. 51-52).



Figure 5-9 Navigation négative sur la Via Mercatorum

D’autre fois, l’errance a été plus rocambolesque, ponctuée de rencontres hautes en couleur, comme lors de ma quête de la maison de Fajolles où a vécu mon grand-père paternel à son arrivée en France (RP3, p. 80). Je me suis laissé dériver au fil des rencontres, sans savoir si j’étais sur la piste de la maison, mais avec confiance et amusement.

5.3.2 Errance et transgression

J’amenais l’idée dans le paragraphe précédent avec la référence à mon itinéraire pirate, mais l’errance a souvent été teintée de transgression et d’espièglerie. À la Cité-des-Hospitalières, j’ai été souvent seul dans les immenses corridors, et certaines portes qui sont aujourd’hui barrées au public ne l’étaient pas pendant ma semaine de résidence.

16 septembre 2022. Je vais ouvrir toutes les portes, faire preuve de curiosité et d’espièglerie (ce qui n’est pas interdit est autorisé). (RP2, p. 5)

Jamais je n'ai forcé une porte, ni brisé une règle qu'on m'avait explicitement formulée. Il est *possible* que j'aie *parfois* omis de considérer certains panneaux qui m'interdisaient d'accéder à un quai ou un sentier (RP2, p. 16), mais seulement quand l'invitation du lieu était plus forte que l'interdiction humaine. L'errance transgressive a eu lieu dans les zones grises, espaces liminaux, entre deux juridictions, celle des humains et celle des lieux qui m'invitaient. Quand j'ai réussi à percevoir la seconde, je n'ai jamais trop hésité.



Figure 5-10 La jetée « interdite », Île d'Orléans

Je me rends compte qu'à Sétif, la transgression a été une condition *sine qua none* de la réalisation du projet. Immédiatement, en arrivant, j'ai constaté la différence par rapport aux autres terrains et je me suis interrogé : « Quelle est ma posture ici ? Comment rencontrer ce territoire ? » (RP3, p. 93). Aujourd'hui je peux répondre : par l'essai-erreur, par débrouillardise, par ténacité, et par la transgression. J'ai pu aller danser avec la villa de la cité Tlidiène parce que les filles de Hamid nous ont donné un horaire où elles savaient que leur père ne serait pas là (RP3, p. 101). Nous avons pu aller à Djemila et Mégriss sans être suivis par la police en grande partie grâce aux efforts de Mohammed (RP3, p. 103). Avions-nous seulement le droit d'aller là où nous sommes allés ? Pas sûr. Quand nous étions sur Mégriss, lieu de tranquillité à l'abri des regards et de la surveillance de la ville, Mohammed a reçu un appel de la police qui avait été informée qu'il transportait des touristes étrangers. Je ne sais pas ce qu'il leur a dit, mais nous n'avons pas été inquiétés. Sans cette dimension transgressive, à plus ou moins haut risque, rien n'aurait été possible. Si nous étions restés dans les cases et dans les espaces autorisés, rien n'aurait eu lieu.

5.3.3 Errance et relation

Parfois, l'errance a rendu possible l'émergence de rituels spontanés et d'actes de mise en relation imprévus. Au tout début de mon terrain de recherche, j'ai rendu visite à mon oncle et ma tante, et

mon oncle m’a donné une rose de Damas au parfum extraordinaire. Je l’ai gardée dans mon auto, sans autre but que de savourer son parfum le plus longtemps possible. Elle m’a donc accompagné en Italie, puis dans le Tarn-et-Garonne, jusqu’au bord de l’océan Atlantique, où j’ai compris que son voyage était terminé et que la chose à faire était de l’offrir à la mémoire de mon petit cousin Antonin (RP3, p. 15).



Figure 5-11 Treizième rangée, septième arbre

Le second exemple qui est ressorti de l’analyse transversale fait référence au jour du tournage vidéo dans le verger de vieux poiriers plantés par mon grand-père maternel. Après avoir stationné l’auto et erré un peu le long des rangées en me demandant laquelle choisir pour le tournage, deux nombres me sont venus spontanément : « 13 et 7, alors je vais vers la treizième rangée, et je pose nos affaires près du septième arbre » (RP3, p. 35). Après ça, j’ai appris que nous avions tourné dans la plus longue rangée de toute l’exploitation, ce que je relie avec la course soudaine qui s’est emparée de mes jambes pendant le tournage et m’a fait vivre un moment intense de relation avec ce verger.

Errance et pistage semblent être à première vue deux méthodes d’enquête opposées, mais elles se sont alternées de façon complémentaire pendant mon terrain de recherche. Vinciane Despret relate la méthode de Christophe Pons lors d’une enquête sur la place des défunts en Islande⁹² :

C’est à partir de cette mise en circulation que [Christophe] Pons apprend à donner sens à sa pratique ; il se laisse convoquer par ceux qui convoquent, il suit les mandats en suivant les vivants dans leur propre rencontre avec un mort qui leur fait confiance, qui les mandate, qui les bouleverse, qui les fait bouger, chercher, penser et agir. Pons a appris à suivre, à se laisser

⁹² J’ai été surpris par la résonance qu’a eu chez moi le travail de Vinciane Despret, et par la façon dont les idées qui s’y trouvent m’ont mis au travail. L’enquête qui se déploie autour des défunts dans *Au bonheur des morts* s’est transposée, dans mon projet, autour de la relation avec les territoires que j’ai rencontrés, en lien avec mes défunts grand-parents.

« instruire », à se laisser conduire le long des rhizomes : à penser par le milieu, c'est-à-dire, lui aussi, à suivre les vivants et les morts dans ce qui les tient ensemble. (Despret, 2015, p. 52)

La « mise en circulation » suscite l'éveil d'un réseau de communication, de ramifications, l'activation d'une « toile de contacts enchevêtrée » (p. 51). De cette « mise en circulation » résulte une posture où, comme Christophe Pons, je suis, je me laisse instruire, je me fais conduire, en répondant aux invitations, aux invites, aux affordances. Avec l'errance, je m'en remets aux soins du territoire et de ses habitant·es, j'accepte de me laisser guider sur des sentiers inconnus, j'accepte de suivre des chemins invisibles. Alors l'errance devient une modalité de pistage où l'agentivité du lieu prime sur l'agentivité humaine.

CHAPITRE 6

DEVENIR CORPS-TERRITOIRE

6.1 Ça s'est passé

J'aimerais revenir sur plusieurs moments, au fur et à mesure de mon parcours, au cours desquels j'ai fait l'expérience du *corps-territoire*. Consignés par tous les moyens à ma disposition, ces moments se transposent en récits sensibles qui font souvent état, dès que je commence le travail hors studio pour l'Atelier 2, d'expériences somatiques particulières.

Sur la jetée interdite de Saint Laurent de l'Île d'Orléans, sur laquelle je fais quelques pas dès que le centre d'accueil a fermé, je note que « la façon dont la jetée ondule sur l'eau propulse l'ouverture de voies de communication d'urgence entre mon oreille interne, ma musculature posturale, et mes pieds » (RP2, p. 18). Plus tard, au bord du fleuve, « y'a quelque chose qui s'ouvre dans le dos, dans les bras. J'accueille avec une embrassade » (RP2, p. 26). Ces expériences somatiques d'ouverture et de nouveaux chemins (ces « voies de communication », d'urgence ou non), qui mettent en lumière deux modalités de relation entre mon soma et le lieu avec lequel je danse, se retrouvent de nombreuses fois dans mes récits de pratique :

je laisse les gouttes d'eau qui s'écrasent tracer un chemin entre ma peau et les nuages (RP2, p. 30)

j'ouvre quelque chose, une chaîne musculaire, un chemin de fascia... (RP3, p. 31)

l'architecture du clocher du prieuré avec quelque chose qui s'ouvre dans mon dos... (RP3, p. 34)

y'a les hirondelles qui tournent [...] Elles font des figures dans les airs et j'ai envie de faire ces figures là aussi... Et mes épaules s'ouvrent... (RP3, p. 81)

Certains de ces moments ont émergé pendant les entretiens d'autoexplicitation, et ont donc pu être décrits avec beaucoup plus de détail.

6.1.1 Plongée dans la précision de l'expérience sensible

La mobilisation conjointe des outils d'analyse (entretien d'explicitation et OAM) m'a permis d'observer-revivre certaines expériences de *corps-territoire*, que ce soit en déroulant l'intégralité du protocole, ou bien de manière « saupoudrée », ou encore dans un format hybride. C'est la dernière option qui a été choisie pour analyser l'expérience vécue au bord du fleuve Saint-

Laurent, la veille de mon départ de l'Île d'Orléans en octobre 2022. Je qualifie cette analyse de « format hybride » car il n'y a pas eu d'entretien d'explicitation complet pour ce moment. Cependant, la vidéo du moment cible et le commentaire que j'en ai fait facilitent l'accès à une posture d'évocation qui me permet d'alterner entre le revécu de l'action et l'écriture analytique des paragraphes suivants.

13 octobre 22. [...] Le soleil a disparu tôt dans l'après-midi, le ciel est bas, nuageux, et une pluie fine tombe depuis une heure. L'air est doux, je veux m'offrir une dernière session de danse dans l'espace couvert près de l'eau. Je descends vers le fleuve, la pluie est tiède, alors je vais plutôt danser sur les rochers. Je place mon cellulaire sous un abri de fortune (mon parapluie coincé entre deux roches), et je vais dire au-revoir au Saint-Laurent. (RP2, p. 29)

Après avoir installé mon dispositif, je peux passer au pistage écosensible, qui débute par un tour d'horizon sensoriel, une ouverture des récepteurs, sans hiérarchie, sans ordre préétabli, sans autre objectif qu'une augmentation de l'acuité attentionnelle. Les sons deviennent plus distincts, plus clairs dans leur intensité, leur proximité ou leur éloignement. Les textures, la qualité du sol sous mes pieds, les matières textiles qui m'habillent deviennent plus précises, leur température, leur relief, leur porosité, leurs propriétés mécaniques deviennent des paramètres que je vais pouvoir mobiliser dans la lecture relationnelle de mon paysage sensoriel. Les couleurs s'intensifient, deviennent plus contrastées ; les micromouvements des herbes, des petites vagues, semblent se ralentir. J'ouvre mes récepteurs proprioceptifs, qui m'informent sur la position de mon corps dans l'espace, un espace enrichi, stratifié, où commencent à se deviner les traces de ce qui a été. La dernière marée haute du fleuve, une trouée dans le boisé sur l'autre rive, un emplacement d'où une grosse roche semble avoir été déplacée. Et du mouvement : les allers-retours, ceux du fleuve, des oiseaux du fleuve, des humains qui ont vécu sur ces rives, le chant des vagues comme une ancienne psalmodie. C'est à partir de là que le mouvement émerge.

*22 janvier 23. On entend bien la pluie qui tombe sur la toile de mon parapluie, le grondement du bateau qui passe, énorme, lent, implacable. Je suis dans cette même lenteur, [...] dans la direction du fleuve. [...] j'ai pas du tout pensé ce cadrage à l'avance, mais j'aime cet heureux hasard, ces lignes qui se dessinent, mes bras à l'horizontale qui rencontrent l'horizontalité du bateau et du fleuve. Les couleurs bleues, grises, délavées. Là, j'ai l'impression d'être sur *une danse véritablement fluviale*. Il y a aussi la légère jubilation de danser dehors sous la pluie, de mouiller ses vêtements, une transgression enfantine de l'interdit. (RP2, p. 29-30)*



Figure 6-1 Une danse fluviale, octobre 2022

Alors que je relis mon commentaire, je m'interroge : qu'y a-t-il de *fluvial* dans cette danse ? Qu'est-ce qui fait que cet adjectif m'est venu spontanément en décrivant cette vidéo, parmi toutes celles prises pendant la semaine ? Cette question, qui représente une *intention éveillante* à partir de laquelle va pouvoir se déployer un entretien d'explicitation, m'invite à replonger dans l'expérience. La captation donne accès au moment spécifique ciblé, je retrouve facilement la posture d'évocation, comme un état second qui me permet d'accéder au revécu de l'action, et ma description, cette fois-ci écrite, est enrichie grâce aux informations offertes par la vidéo.

31 juillet 24⁹³. Je sens les gouttes de pluie sur la paume de ma main droite, à plat face au ciel, les gouttes qui glissent sur mon poignet. Je regarde la paume de ma main, je fais un pas en arrière, je vois dans mon regard périphérique à droite le fleuve qui coule vers le nord, je me dis que je recule à contre-courant. Ma main gauche se place au niveau du nombril et avec une légère pression, entraîne mon centre vers l'arrière, ma main droite reste sur place, mon bras s'allonge, et quand je suis à la limite de la longueur de mon bras, je sens mon centre qui se baisse. Par un mouvement de pronation initié par la paume, la pluie tombe maintenant sur le dos de ma main droite. Je recule encore, ma main reste sur place, j'allonge encore le bras, cette fois à partir de la scapula, je suis stable sur ma jambe gauche, alors mon pied droit va chercher très loin derrière et ma jambe droite s'allonge, à ce moment-là mon bras droit est en appui sur l'air, entre l'eau et la roche. Mon pied droit se pose sur le sol, probablement croisé, ce qui entraîne une spirale qui remonte dans le bassin, la colonne, pour finir dans la main par une supination qui ramène ma paume face au ciel.

⁹³ J'ai écrit cette description à la fin de l'été 24 comme exercice pour tester les outils d'analyse. Les résultats obtenus ont validé l'application de cette méthode pour les données récoltées pendant le terrain de recherche de l'été.

Quand j'écris « à ce moment-là, mon bras droit est en appui sur l'air, entre l'eau et la roche », je sais que j'y suis, que c'est là ce que Pierre Vermersch nomme *le moment du moment*, que c'est là ce qui fait pour moi la fluvialité de cette rencontre en mouvement. Je suis alors curieux de l'éclairage que pourra apporter mon second outil d'analyse, l'OAM. Alors que je repasse ce court *moment du moment*, certains paramètres attirent mon attention, par leur différence par rapport à mes habitudes corporelles en danse : mon regard est *stable*, en *appui* sur l'espace, alors que j'ai plus tendance à être dans un regard *fovéal relationnel*, plus mobile. Le phrasé est *continu*, au lieu de l'alternance *impulsions/impacts* familière. Le corps global semble être dans une relation privilégiée à l'*espace sagittal* mais le côté droit, du pied jusqu'au bout des doigts, est davantage en lien avec l'*espace horizontal*. Comme si le corps gauche était dans la *stabilité*, dans l'ancrage rocheux alors que le corps droit était dans la *mobilité*, notamment de la jambe, ou l'*appui semi fixe*, en l'occurrence mon bras, dans quelque chose de moins rigide, de plus liquide. C'est finalement l'analyse de l'expression du *terrain fonctionnel* qui me surprend le plus. Hubert Godard parle de *terrain fonctionnel* pour décrire l'ensemble des « stratégies perceptives privilégiées » par chaque personne pour gérer son rapport à la gravité (Godard, 1990). Certaines personnes auront un terrain fonctionnel plutôt *proprioceptif*, et *ascendant* (les informations viennent des pieds et vont vers la tête), alors que d'autres auront un rapport à la gravité davantage *extéroceptif* et *descendant* (le repérage se fait de la tête, généralement par les yeux, et vont vers les pieds). Dans le quotidien, mon terrain fonctionnel est clairement *proprioceptif*. Cependant, dans cet extrait vidéo, dans ce *moment du moment*, mon regard *stable* et mon bras *en appui*, ainsi que la légère tendance *gestuelle*, plutôt que *posturale*, s'écartent suffisamment de mes habitudes corporelles pour évoquer, sinon un changement, au moins une sensible modulation du *terrain fonctionnel*. Ce changement léger mais fondamental de mon rapport à la gravité est-il un signe que la rencontre a eu lieu ? Je retourne à l'autoexplicitation, dans cet état d'introspection que Vermersch appelle *la posture d'évocation*, pour tenter d'aller plus en profondeur à partir du moment où j'ai le bras « en appui sur l'air, entre l'eau et la roche ».

01 août 24. Mon bras est allongé, mon pied droit cherche un appui en arrière. Je sens les liquides à l'intérieur et autour de mon bras, à différentes profondeurs. Sang, lymphe, sueur, pluie. Le bout de mon pied touche la roche, l'appui remonte le long de ma jambe, comme un courant vif, jusque dans mon dos, et mon omoplate se détache de ma cage. Le glissement scapulaire libère quelque chose, ce même courant, une connexion entre la scapula et le dessous de mes doigts. Quelque chose qui ouvre les vannes et laisse s'écouler une sensation liquide. Le fleuve en moi qui coule par mes doigts.

Alors je ne sais plus si c'est moi qui danse le fleuve ou si c'est le fleuve qui me danse, à travers mon bras liquide, ancré dans la roche de mes pieds. Cet instant, qui dure quelques secondes dans la vidéo, se dilate et remplit l'espace dans mon souvenir, comme si j'avais accès à une autre temporalité, au temps du fleuve. Cet épisode m'évoque un autre moment de relation fluviale, mais avec le Rhône, cette fois : dans le *moment du moment*, « je sens le fleuve qui coule dans mon dos » (RP3, p. 38). Plus précisément, comme le révèlent les strates d'analyse suivantes, dans mes foramens intervertébraux (RP3, p. 39). Le « glissement scapulaire », qui amène à sentir un élargissement du dos serait un élément déclencheur ou co-constituant de cette qualité fluviale de la relation en mouvement.

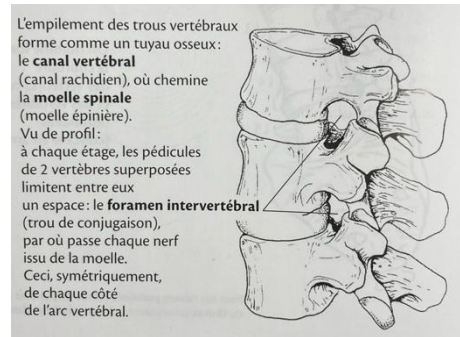


Figure 6-2 Les foramens intervertébraux. (extrait de Calais-Germain, 1985)



Figure 6-3 Muscle tibial postérieur (Gray, 1918)

En Italie, je fais une expérience du corps-territoire sur le parvis de la petite église de San Rocco, toute proche du village de Bosco Fuori où est né mon grand-père maternel. Je danse pieds nus sur le parvis de roche, et note une « alternance [de taillé et de cassé] qui remonte par mes pieds, dans mes jambes, qui *pop*, qui amène des angles [...]. Ça remonte à l'intérieur, au centre de ma jambe, dans l'os... non, pas dans l'os. Dans un muscle profond » (RP3, p. 59). L'explicitation m'amène peu à peu à prendre conscience du groupe musculaire tibial postérieur, par l'adaptation duquel je construis une relation avec les irrégularités du sol. Quelques jours plus tard, sur la Via Mercatorum, un chemin de randonnée qui traverse toute la vallée dont un embranchement passe par Bosco pour grimper dans la forêt jusqu'aux mines de Dossena, je fais l'expérience d'une activité perceptive (une différence dans la densité de l'air sur ma droite) mobilisant un sens et une zone que je n'arrive pas à identifier de prime abord. Après explicitation, recherche et réflexion, je fais

l'hypothèse qu'il s'agit de la portion mastoïdienne de l'os temporal, une protubérance « pneumatisée par les cellules mastoïdiennes, des cavités pour la plupart remplies d'air, dont la fonction serait de protéger l'oreille interne et de réguler la pression de l'air dans cette zone » (RP3, p. 63-64). L'attention à ce changement de densité m'a permis par la suite de m'engager dans une relation avec « quelque chose qui monte, et quelque chose qui descend » (je reviendrai sur ce point plus tard), via la prise de conscience d'une activité perceptive jusqu'alors inaccessible⁹⁴.

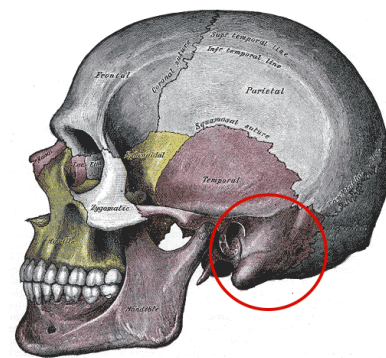


Figure 6-4 Portion mastoïdienne de l'os temporal (Gray, 1918)

Dans le Tarn-et-Garonne (RP3, p. 73-74 et 76-77) je parcours le territoire : « Je pédale sur le vélo, il fait chaud. La route a changé de texture. Et là, je me sens accepté par le territoire. Je me sens bienvenu. Quelque chose devant, en haut du thorax, qui se détend... ». Quelques mois plus tard, je reviens sur cette expérience pour mieux comprendre et localiser cette sensation, que je place finalement au niveau du manubrium (la partie haute du sternum) à un niveau sous-cutané. La sensation de détente qui irradie en étoile correspond bien à cette zone où s'attachent les clavicules, les premières côtes, et derrière laquelle se trouvent le thymus, l'aorte, la veine cave, la trachée et l'œsophage.

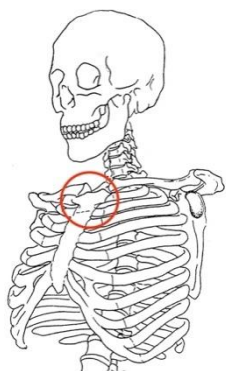


Figure 6-5 Le manubrium (Calais-Germain, 1985)

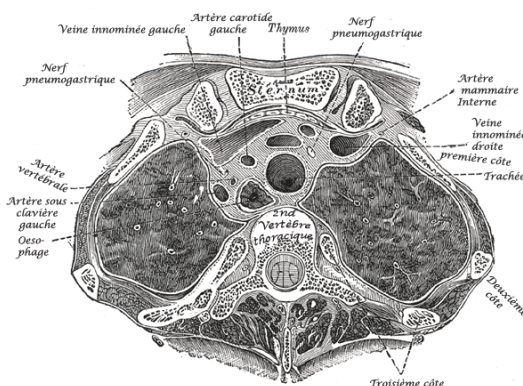


Figure 6-6 Coupe transversale du médiastin (Gray, 1918)

⁹⁴ Est-ce déjà ce qui se dessinait au tout début de mon premier atelier de recherche-crédation en studio ? J'écris qu'il y a toujours « une partie qui se dérobe au regard, dans l'angle mort » (RP1, p. 3). Cet angle mort, celui de la vision, correspond à l'emplacement des processus mastoïdiens. Là où la vision ne peut aller, un autre sens prend le relai : un sens qui perçoit le changement de pression de l'air, la présence et le mouvement.

Finalement, alors que je danse avec l'escalier de la maison de Sétif, je fais une brève expérience du corps-territoire quand

8 juillet 2024. Je monte les marches jusqu'au premier palier, je pose les mains sur la rambarde et je regarde droit vers l'est. Et mes yeux mi-clos transpercent le mur et les constructions et les chantiers et les routes et tout ce qui s'est construit depuis 90 ans et je vois, ininterrompue, l'immensité d'une plaine rouge qui s'élève en montagnes. Et le souffle de vent, qui a traversé ces montagnes et cette plaine rouge et ces 90 ans, arrive jusqu'à moi, ininterrompu. (RP3, p. 101)

Cette expérience-là passe par un sens de la vision affranchi des limitations habituelles (que je n'explique toujours pas et n'ai pas l'ambition d'expliquer). Elle semble déclenchée par le contact de mes mains sur la rambarde, mais aussi, alors que je replonge rapidement dans le moment en écrivant ces lignes, par une ouverture attentionnelle que je situe à nouveau au niveau des processus mastoïdiens, les deux cette fois.

Deux derniers phénomènes retiennent mon attention. Le premier a eu lieu en Atelier 1, au cours de ma semaine de recherche sur la *strate* et pendant le tournage avec le Pigeonnier de Saint-Benoit dans le Tarn-et-Garonne. Dans les deux cas, je note l'importance des mouvements sur le plan sagittal, en contraste avec mes tendances frontales et horizontales. Deux ans plus tôt, j'écrivais que « la strate se vit de profil » (RP1, p. 13). Autour du Pigeonnier, je remarque que « les pauses/poses sont très sagittales, l'architecture anguleuse semble fléchir mes bras et mes jambes, les mains à plat contre l'air, tout ça me rappelle un peu le faune de Nijinski » (RP3, p. 83). Ce côté bas-relief (aussi RP2, p. 11), où les volumes sont compressés, correspond conceptuellement bien à la strate, quand le spectre se dansait davantage dans des chutes vers l'arrière (RP1, p. 9), ou dans l'angle mort du regard (RP1, p. 3 ; RP2, p. 14 ; RP3, p. 64).

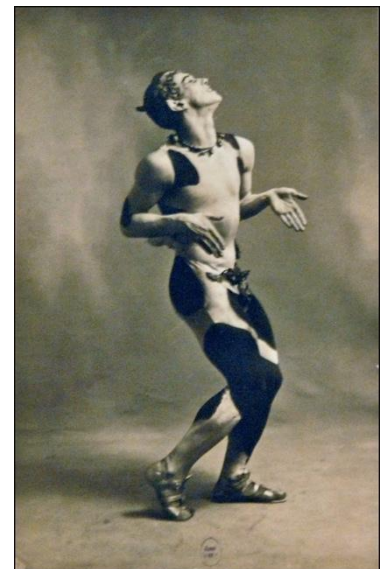


Figure 6-7 Vaslav Nijinski dans L'après-midi d'un faune (Walery photographie, 1912)

Le dernier phénomène est celui que j'ai nommé les « frissons de sens ». Depuis ma formation en entretien d'explicitation, je me suis rendu compte qu'à chaque fois qu'un élément significatif émergeait, à chaque prise de conscience, les mots étaient précédés ou s'accompagnaient d'un

frisson généralisé, plus ou moins intense. Au fur et à mesure, ce signal est devenu un point de repère, comme une boussole pour m'aider à naviguer la description du vécu de l'action.

Même si l'OAM se retrouve essentiellement dans cette thèse dans la mobilisation d'un lexique particulier (et non pas dans des analyses approfondies systématiques comme celle du moment au bord du fleuve) cette approche a immensément contribué à former mon regard et ma capacité à repérer, à *pister*, des changements posturaux ou expressifs qui seraient passés inaperçus auparavant. La description de ces expériences permet d'entrevoir certaines variables et certains éléments de continuité du *corps-territoire*, qui seront abordés dans la partie 6.2. Avant cela, j'aimerais esquisser, de façon non exhaustive, la variété des invites relevées.

6.1.2 Invites relevées

Si les phénomènes somatiques décrits sont la résultante observable d'une relation incorporée avec le lieu au moment de l'expérience, quelle en est la source ? Quelles invites ont été perçues puis transposés en affects ? Différentes des invites méthodologiques décrites en 5.2, ces invites plutôt thématiques ont été autant de points d'entrée, de potentiels de relation avec les territoires qui m'accueillaient. De plus, rarement reconnues en tant que telles, souvent floues dans l'instant et révélées a posteriori dans l'écriture, ces invites complexes sont ici organisées en quelques catégories poreuses et parfois transversales.

6.1.2.1 Invites sensori-biographiques

La première serait une catégorie liée à la mémoire et l'histoire personnelle. Un lieu ou un élément du lieu évoque un souvenir, et invite à une action. Par exemple, en septembre 2022 dans le jardin de la Cité-des-Hospitalières, le fait de me tenir debout entre les branches tombantes de Saule Pleureur⁹⁵ me ramène à mon enfance, « quand on jouait avec ma sœur entre les branches tombantes de l'arbre, qui ondulent comme des algues à l'envers. Je suis dans l'ombre, je cherche à traverser un espace vertical » (RP2, p. 9-10). L'expérience sensorielle très particulière d'être

⁹⁵ Comme je l'écris dans mon récit de pratique, j'adopte librement la pratique typographique de Robin Wall Kimmerer qui consiste à mettre une majuscule quand j'écris à propos d'un être particulier, humain ou non, et à laisser la minuscule quand il s'agit d'une catégorie, d'un groupe ou d'un concept (Kimmerer, 2013, p. 385). Cette pratique s'inscrit dans le cadre de ce que l'autrice nomme la grammaire de l'animéité – *the grammar of animacy* (2013, p. 48) – qui part du principe que toute vie, biotique et abiotique, est un être animé.



Figure 6-8 L'ancien passage dans la haie

entouré de branches de saule a constitué une invite mémorielle, qui m'a guidé vers une exploration de cet « espace vertical ». Pendant ma résidence à Pont-Saint-Esprit, « je vois que dans la haie entre la maison de ma tante et celle où j'habitais, le passage entre les cyprès s'est refermé, [...] les arbres ont poussé *alors* ou *car* personne ne passe plus. [...] J'y sens quelque chose : un nœud, une strate, une relation à danser » (RP3, p. 11-12). Cette invite liée à mon histoire personnelle fait

remonter une foule de souvenirs sensoriels très précis que je n'avais pas mobilisés depuis des années. Ce que je nomme comme une « envie », celle « d'aller danser là-bas demain » est la façon dont j'ai traduit en mots les invites perçues. En 2023, lors d'une brève retraite de rédaction dans les Laurentides, où je me suis rendu malgré de vives douleurs dans toute la ceinture pelvienne, je rencontre un site « qui m'arrête » :

05 juillet 2023. Danse du marécage (transcription). On entend les gargouillis de l'eau qui ruisselle le long de la pente. Quelques gestes sémaphores me connectent aux lignes des arbres morts autour de moi. Ça passe entre les épaules. Je vois le besoin d'extension en avant des hanches. J'ai encore mal, mais je bouge avec cette sensation-là. Je casse quelque chose dans les angles, les branches et les troncs. Une danse mimétique. Je pense que je danse dans ce lieu parce que pendant la semaine, je me suis senti comme ces arbres morts, j'ai senti cette rigidité qui menace de casser. Et le fait de me mettre en relation avec ces arbres, de danser cette rigidité, ça libère quelque chose. (RP2, p. 48-49)



Figure 6-9 Danse du marécage, Station de Biologie des Laurentides, mai 2023

Ce jour-là, j'ai accueilli l'invitation du lieu, par transposition de ses caractéristiques visibles dans mon ressenti somatique. Les invites sensori-biographiques prennent leur sens en relation avec mon vécu spécifique, synchronique ou diachronique.

6.1.2.2 Invites transgénérationnelles

J'ai le souvenir diffus d'un jour où ma grand-mère paternelle Sylvette m'a dit que le bruit du vent dans les peupliers était un de ses sons préférés. J'ai gardé cette information comme un trésor sans trop savoir ce que j'allais pouvoir en faire, et surtout, sans savoir qu'elle allait me mettre au travail un quart de siècle plus tard. Sur le territoire où est née ma grand-mère, j'ai été triste de constater que la plantation de peupliers dont la musique aurait pu marquer sa mémoire avait été coupée, mais heureux d'en trouver une autre très proche et d'aller danser avec ce lieu si particulier, fait de lignes verticales et de perspectives troublantes. C'est de là qu'a émergé le concept des *invites transgénérationnelles* : des potentiels de relation en lien avec le vécu de mes grands-parents.

Ces invites sont captées de façon plus ou moins directe : par exemple, lors de ma rencontre avec la Cité-des-Hospitalières, un bosquet de menthe m'invite à refaire un geste que mon grand-père paternel Robert faisait souvent, à savoir se mettre une feuille de menthe dans chaque narine pour que ça sente bon (RP2, p. 2). J'ai constaté, dans mes recherches de pré-terrain à propos du Tarn-et-Garonne et à mon arrivée sur place, de nombreuses mentions de trajets en vélo (RP3, p. 67) qui m'ont finalement invité à utiliser ce moyen de transport. À Pont-Saint-Esprit, je n'ai pas du tout perçu d'invite similaire, et je n'ai pas utilisé de vélo quand bien même le territoire visité était moins vaste.

Certaines invites transgénérationnelles me sont parvenues de manière plus indirecte. Les invites du vent dans les peupliers ou du transport en vélo ont émergé de conversations que j'aie eues avec des membres de ma famille. Le projet de me rendre sur le mont Mégriss, au nord de Sétif, m'a été inspiré par la lecture du blog que tenait mon grand-père. De façon similaire, l'invite à visiter Djemila provient des photos prises en 1951 pendant la lune de miel de mes grands-parents paternels.



Figure 6-10 Djemila, juillet 2024, Scott tient une photo prise en 1951. Photo Scott Brownlee.

Ces invites transgénérationnelles, fixées dans des médiums écrits ou visuels, en attente d'être réveillées et activées, n'en sont pas moins puissantes et génératrices de relation. Dans son autobiographie, Martha Graham fait l'hypothèse d'une « mémoire du sang » :

For all of us, but particularly for a dancer with his intensification of life and his body, there is a blood memory that can speak to us. Each of us from our mother and father has received their blood and through their parents and their parents' parents and backward into time. We carry thousands of years of that blood and its memory. How else to explain those instinctive gestures and thoughts that come to us, with little preparation or expectation.⁹⁶ (1991, p. 9-10)

Les termes sont forts et évocateurs. Peut-être aujourd'hui parlerait-on plus volontiers de mémoire somatique⁹⁷, transgénérationnelle ou non, transmise de corps à corps. Mais parfois, l'invite transgénérationnelle émerge du territoire lui-même. Robin Wall Kimmerer écrit que le territoire abrite une mémoire (2013, p. 291), et c'est certainement cette mémoire que j'ai perçue dans le

⁹⁶ Chacun d'entre nous, mais surtout un danseur, à cause de l'intensité de sa vie et de son corps, possède une mémoire du sang qui peut lui parler. Chacun d'entre nous a reçu son sang de mère et père, et à travers eux de leurs parents, et des parents de leurs parents, depuis la nuit des temps. Nous sommes porteurs de milliers d'années de sang et de mémoire. Quelle autre explication donner à ces gestes instinctifs, à ces pensées qui nous viennent, impréparés, inattendus ? (Traduction de Christine Le Bœuf, 1992, p. 17)

⁹⁷ À ce sujet, je me dois de mentionner le travail de recherche-crédation fascinant de Mélissa Raymond (UQAM). Intitulé *Chorégrapheur les restes*, le projet porte sur les mémoires de danses vécues par les interprètes participant·es, et tente de cerner les possibilités de l'archive vivante et de son pouvoir agissant sur le présent.

verger de vieux poiriers plantés par mon grand-père maternel. Avec une danse d'effort, de poids, de chocs, a émergé une relation différente de celle que pouvaient avoir mes grands-parents envers ce lieu, mais avec des points communs : la notion de secret, le travail agricole, et surtout, la sensation de ne pas en avoir fait assez. Comme si les valeurs familiales s'étaient infusées dans le verger (RP3, p. 29, p. 35-36). En Italie, c'est le chemin de la Via Mercatorum qui m'a invité, alors que je redescendais sous la pluie vers le village de Bosco, à raconter notre histoire commune dans un italien approximatif, l'histoire qui me rapproche de mes ancêtres qui prenaient ce chemin tous les jours pour aller travailler dans les mines (RP3, p. 54).

Les invites sensori-biographiques et transgénérationnelles appellent des affects qui dépassent le ici-et-maintenant du pistage écosensible, qui dépassent l'éventuelle « mémoire du sang ». Il faut se rendre disponible à d'autres strates de vivant, à un niveau diachronique, auto-archéologique. Sarah Ahmed décrit ce que Franz Fanon nomme le « schéma historico-racial », une notion qui peut éclairer mon expérience :

Where phenomenology attends to the tactile, vestibular, kinesthetic, and visual character of embodied reality, [Franz] Fanon asks us to think of the "historic-racial" scheme, which is, importantly, below it." In other words, the racial and historical dimensions are beneath the surface of the body described by phenomenology, which becomes, by virtue of its own orientation, a way of thinking the body that has surface appeal⁹⁸. (Ahmed 2006, p. 110)

Le schéma historico-racial apparaît donc comme une strate sous-jacente de la description phénoménologique, laquelle se manifeste dans mon approche par l'apport auto-archéologique, en complément des informations apportées par le pistage écosensible.

6.1.2.3 Invites et affects sonores et langagiers

Si la majorité des invites ont été perçues de façon somatique et globale dans une visée de mise en mouvement, j'ai noté, à de nombreuses reprises, des invites sonores qui ont appelé autre chose

⁹⁸ Là où la phénoménologie prête attention au caractère tactile, vestibulaire, kinesthésique et visuel de la réalité incarnée, [Franz] Fanon nous demande de penser au schéma « historico-racial », qui est, et c'est important, « au-dessous ». En d'autres termes, les dimensions raciales et historiques se situent sous la surface du corps décrit par la phénoménologie, qui devient, en vertu de sa propre orientation, une façon de penser le corps dont la surface attire le regard. (Traduction de Laurence Brottier, 2022)

qu'une danse. À la Cité-des-Hospitalières, au cours d'une réunion initiale pour le premier projet de visite sensible, In-Cité, quelque chose se produit :

Au milieu d'une pause dans la conversation, une vibration monte et fait trembler les murs. Quelqu'un joue de l'orgue dans la chapelle à côté. Je me jette dans le couloir et place mon dictaphone près de l'entrée. Comme les fantômes du deuxième étage enregistrés en septembre, je me dis que ces sons, qui semblent émerger des murs de la Cité, font partie de son paysage sonore et auraient leur place pendant la performance, sous une forme ou une autre. (RP2, p. 31)

La matière sonore récoltée a servi de base à la composition de la trame qui a guidé notre performance en novembre 2022, et la Visite Sensible l'année suivante. Dans la bibliothèque de San Giovanni Bianco, j'ai entendu une partie du *Largo* d'Antonín Dvořák (1893), qui me parvenait depuis la fenêtre ouverte d'une salle de répétition peu lointaine (RP3, p. 48). Cet air, lui-même une transposition musicale de la relation entre le compositeur et un territoire, et plus précisément la façon dont il m'est parvenu (lointain, partiel, répété), m'a mis sur une piste de création sonore que j'ai appliquée pour la trame des vidéodanses et de la performance publique.

À Notre-Dame-des-Prairies, alors que je cherchais des chansons locales, Lisette Soulières, pensionnaire de la résidence pour aîné·es et mélomane de référence, m'a chanté les premières mesures du *Temps des Cerises*, une chanson qui fait partie de ma vie depuis toujours et que je ne pensais pas retrouver sur ce territoire, comme une vieille amie qu'on croise au bout du monde ! Après le choc initial, j'ai décidé d'honorer cette rencontre surprise et de chanter à mon tour *Le Temps des Cerises* dans la performance que j'ai proposée au public de Notre-Dame-des-Prairies.

Si les trois situations précédentes décrivent des invites anthropiques, parfois d'autres êtres ont été à l'origine d'invites sonores perçues. Dans le jardin de la Cité-des-Hospitalières, le chant des mésanges à tête noire m'a invité à composer une courte variation musicale (RP2, p. 4). Dans les couloirs du Pavillon de Danse, j'ai suivi la piste vibrante des bourdons mécaniques (RP1, p. 18); en Guadeloupe, je n'ai que partiellement résisté à l'appel des sirènes du volcan (RP2, p. 43-44).



Figure 6-11 Enregistrement du volcan de la Soufrière, avril 2023. Photo Christian Ducros.

Toutes ces invites sont spécialement liées à ce que Barbanti nomme la sonosphère, à savoir :

là où l'objet et le sujet s'accordent et se rejoignent, là où anthropophonies, technophonies, biophonies et géophonies se rencontrent et interfèrent non seulement entre elles, mais avec nos corps et nos imaginations, là où la relation [...] se donne constamment. » (2023, p. 30-31)

Elles m'ont invité à entrer en relation, à enregistrer, à accompagner, à être-avec. Certaines des invites ont créé des affects langagiers, sonores, musicaux : à la Cité-des-Hospitalières, je notais que « l'espace [de l'ancien chœur] appelle à être rempli de sons, de maintenant, de vie » (RP2, p. 11). Sur l'Île d'Orléans, au bord du fleuve, une détente « derrière le cœur » m'invite à chanter (RP2, p. 16). Avant le voyage en Italie, je pressens une envie/invite liée à la langue et au chant (RP3, p. 46). Ces invites sonores me mettent sur des pistes de création et ont entraîné ce que j'ai nommé des manifestations *dialectales* du corps-territoire (RP3, p. 42, 45), qui pourraient faire l'objet d'une étude plus approfondie en mobilisant le champ de la sociolinguistique variationniste.

6.1.2.4 Invites sur le temps long

Si la majorité des invites appellent à une mise en relation immédiate ou presque, certaines invites semblent se distinguer par le caractère différé de leur actualisation. Leur perception sur le moment est indéniable, mais elles ne dévoilent leur potentiel que sur le long terme.

Dans le Tarn-et-Garonne, j'ai par exemple perçu une invite dans la médiathèque de Montech, ancienne usine à papier : « que reste-t-il de l'usine, de ses bruits, de ses odeurs, des gestes qu'on y faisait ? » (RP3, p. 73). Une invitation à venir danser le lieu. Quelques mois plus tard, j'ai été invité à revenir pour y donner un atelier pour les prochaines Journées Européennes de l'Archéologie. De façon similaire, pendant la visite du Musée d'Art Sacré du Gard à Pont-Saint-Esprit, j'ai été frappé par la présence de traces qui témoignent du soin apporté au lieu au cours de ses multiples occupations depuis huit siècles, ce que j'ai perçu comme une invitation à célébrer ce soin (RP3, p. 16). J'ai recontacté à l'automne l'équipe du musée, qui s'est montrée très réceptive à mon approche, et deux Visites Sensibles ont eu lieu en juin 2025.



Figure 6-12 *Betula* : Agora Hydroquébec du Coeur des Sciences, mars 2025

Mais l'invite la plus incontournable et la plus patiente de tout le projet de recherche a probablement été la rencontre avec Wikwasatikw, le Bouleau à papier, pendant une marche dans la forêt Laurentienne en mai 2023 (RP2, p. 45-46). Cette invite m'a mis au travail immédiatement, mais à l'aveugle, sans savoir où elle allait m'emmener. Deux ans plus tard, avec le soutien d'Hexagram, j'ai présenté *Betula*, une œuvre audiovisuelle spatialisée (voir Annexe G), pour le concert de clôture du festival Montréal Nouvelles Musiques. Ces invites appellent une mise à l'action sur un temps plus long, et auraient été peut-être moins perceptibles si je n'avais pas tenu de journal de bord depuis le début du projet de recherche-crédation.

6.1.3 Émergence d'un spectre des invites de rencontre

Cette dernière catégorie d'invites mérite une partie à elle seule, tant mes notes de terrain font mention de vécus somatiques liés à des sensations de bienvenue, ou leur contraire : parfois, je me sentais invité à danser avec le lieu, parfois je sentais que je n'avais rien à faire ici. Au fur et à

mesure des résidences, j'ai fait de plus en plus attention à ces sensations, que j'ai progressivement comprises comme des indicateurs d'autant de points de départ dans ma relation avec les lieux. C'est ainsi que je convoque à nouveau le spectre, dans sa dimension comprise par la physique (qui parle de spectre de la lumière visible pour décrire la représentation de la composition du rayonnement lumineux) et dans son vacillement fabulatoire, créateur de nouveaux possibles.

6.1.3.1 Invites de bienvenue

L'analyse de mes récits de pratique me permet de repérer des invites qui m'ont amené à faire des choix dans les lieux de danse et de tournage. Des invites qui me confirmaient qu'il y avait une relation à danser, que j'étais le bienvenu dans cet espace, où qui me guidaient vers un espace précis.

À Pont-Saint-Espirit, je souhaitais aller danser avec le plus vieux verger de l'exploitation agricole familiale : de magnifiques poiriers plantés notamment par mon grand-père maternel et mon oncle en 1968. Dès ma première rencontre avec le lieu, un sourire me vient. Les arbres sont là depuis



Figure 6-13 Le vieux Verger

longtemps, de très nombreux êtres humains en ont pris soin, je sens une facilité, une bienveillance immédiate. Avec le Verger, la relation a été simple et directe : une première rencontre avec un lieu habitué à la présence humaine, un lieu qui a reçu du soin (dans une optique de production agricole en monoculture, certes, mais du soin toutefois), et une seconde rencontre nourrie de la première, où j'ai senti l'invitation à pratiquer ma recherche-crédation.

À Saint-Benoit, dans le sud-ouest de la France, je rencontre le Pigeonnier situé sur le terrain de la ferme où ma grand-mère paternelle a grandi. C'est l'actuel propriétaire qui m'y conduit, me raconte comment il a voulu restaurer l'édifice sans le défigurer, et effectivement, si je le compare



Figure 6-14 Jouer autour du Pigeonnier

au cliché Polaroid qui montre ma grand-mère et mon père (alors petit garçon) devant le Pigeonnier, je n'y vois pas de différence. En marchant autour de l'imposante structure octogonale, je sens la stabilité, la chaleur stockée dans les briques rouges (RP3, p.72), l'invitation à jouer, à courir autour de l'édifice. Mes épaules et mes jambes vibrent d'anticipation à transposer les angles de l'architecture. Il me semble alors comprendre quelque chose de l'ordre d'un consentement à revenir danser ma relation avec cet espace.

En Algérie, alors que j'avais abandonné l'idée de rencontrer des lieux pour danser à Sétif, l'excursion sur le mont Megriss, organisée in extremis, a été un cadeau de la dernière chance. En arrivant sur place, notre guide nous explique que c'est un lieu où les gens, des jeunes couples notamment, viennent discuter librement, passer un moment loin de l'air et des regards oppressants de la ville (RP3, p. 105). Immédiatement, je perçois cette légèreté, cette liberté. Alors que je remonte une pente où poussent des plantes épineuses d'un mauve pâle presque irréel, je



Figure 6-15 Rencontre avec Megriss

sens quelque chose s'ouvrir en moi, derrière ma gorge, autour de mon cœur. Je sais que mon grand-père paternel est venu ici régulièrement, avec son père, il y a presque un siècle. Le vent a tiédi en cette fin d'après-midi, les sauterelles colorées m'invitent à sauter de roche en roche, et pour la première fois depuis des jours, le regard porte loin. J'ai pu me laisser danser par la montagne, et nous avons pu tourner la dernière séquence vidéo du voyage.

Ces invites ont joué le rôle de boussoles dans ma rencontre avec les territoires, et m'ont aidé à prendre des décisions à propos des lieux de pratique et de tournage.

Certaines invites de bienvenue se sont manifestées de façon encore moins directe, en mettant mes attentes au défi. Au premier soir de mon arrivée à Pont-Saint-Esprit, j'ai pris conscience du décalage entre le souvenir que j'avais de ce territoire, les fantasmes que j'y avais projetés en préparant mon terrain de recherche, et la réalité de l'expérience que j'étais en train de vivre (RP3, p. 13). Joëlle Zask, dans *Comment parler des lieux qu'on aime* (2023), décrit ce processus d'idéalisation : quand le souvenir n'est plus innervé par de nouvelles expériences, il se fige, se réduit, devient une représentation figée. Le constat de la dissonance entre mon idéalisation et mon expérience a été rude, mais ne m'a pas empêché de vivre de nouveaux moments de profonde connexion avec le territoire qui m'a vu grandir, au travers de ma pratique attentionnelle et relationnelle. C'est *l'émerveillement* que Joëlle Zask oppose à *l'idéalisation* : un concept qu'elle emprunte à Réaumur quand il décrit son sentiment devant l'infinie complexité des formes de vie. L'invite principale de Pont-Saint-Esprit était peut-être de dépasser cette idéalisation, de s'ouvrir à la possibilité du *merveilleux vrai*, et de rencontrer le territoire tel qu'il est. Dans le Tarn-et-Garonne, j'écris que

je me suis lancé dans une mission généalogie qui n'était pas prévue, je n'ai quasiment pas dansé de toute la semaine, et ce troisième terrain ressemble finalement à ce que je voulais éviter. Et en même temps... Cette plaine, ces champs, avec rien d'autre à faire que travailler ou voir la famille qui habite à côté. Ça ressemble pas mal à une relation avec le territoire. (RP3, p. 80-81)

La dissonance entre ce qui était envisagé et cette invite du territoire, perçue a posteriori, a été source d'incompréhension, de culpabilité, et finalement d'acceptation. Il serait cependant malhonnête de ne mentionner que cette partie du spectre des invites. Parfois, il n'y a pas eu d'invites perçues, et parfois même, ces invites ont été dissuasives !

6.1.3.2 Quand l'invite est un « non » : absence, résistance, rejet ou dissuasion

Moins nombreuses dans mes récits de pratique, ces non-invites ont tout de même eu leur influence sur le projet.

Lors de ma résidence à Pont-Saint-Esprit, je retrouve rapidement les lieux où j'ai grandi, certains familiers, d'autres beaucoup moins. Je note la présence de murs plus nombreux, de barrières plus hautes, qui m'empêchent de refaire certains trajets et finalement résultent dans un sentiment de déconnexion avec le lieu.



Figure 6-16 Le chemin est barré

Devant un passage qui autrefois m'aurait conduit près de la rivière, je n'ai pas le goût de contourner le grillage, et j'écris : « je n'ai plus rien à faire ici » (RP3, p. 12). Cette expression se couple d'une sensation de contrainte exercée, d'une raideur dans les jambes qui ne me donne pas envie d'aller de l'avant. Similairement, dans le Tarn-et-Garonne, après avoir cherché et trouvé la maison où est née ma grand-mère paternelle Sylvette, je me tiens devant l'édifice et ne ressens aucune envie d'aller plus intimement à la rencontre du lieu, aucune invite : « il n'y a rien pour moi ici » (RP3, p. 71). Pire, alors que le locataire me fait généreusement visiter le lieu, je suis pris d'une gêne, d'un sentiment d'intrusion, et je sors rapidement.

En Italie, je vais à la rencontre du parvis spectaculaire de l'église de San Pietro, près de là où est né mon grand-père maternel Christophe, mais rien ne vient, je ne ressens pas d'envie ou d'invite, alors que quelques minutes plus tard, quand j'arrive en vue de la plus petite église San Rocco, immédiatement je sens qu'il y a quelque chose à vivre avec ce lieu (RP3, p. 55-56). Je passe un long moment assis sur le banc de pierre, à l'ombre des arches du parvis, à contempler la vallée en contrebas. Mes ancêtres italiens se sont assis sur ce même banc, et quelques jours plus tard je reviens danser mon corps-territoire avec joie.

Difficile de percevoir l'absence d'invite sur le moment, tant l'attention et la mémoire vont vers l'invite qui appelle, qui attire, qui cherche à nouer du lien, à créer de la relation, à mettre à l'action. Les traces de ces absences se retrouvent parfois dans l'écriture, quand la dissonance entre ce que j'aurais pu imaginer et ce qui ne s'est finalement pas produit m'a suffisamment interpellé pour l'écrire.

Mais à plusieurs reprises, les non-invites n'ont pas été qu'une absence : certaines ont été perçues vivement, de façon plus ou moins directe. À la Cité-des-Hospitalières, dès ma première visite dans les lieux, je note un « rejet sensoriel global » face aux deux petits locaux tapissés qui servaient autrefois de cabines de téléphone (RP2, p. 3). L'atmosphère oppressante qui me coupe

le souffle, l'odeur de renfermé, la tapisserie de velours vert qui tombe en poussière au moindre contact, la trace laissée par le crucifix sur le mur : tout, dans ces espaces, non seulement ne m'attire pas, mais au contraire, me repousse, m'invite à ne pas entrer là. Des mois plus tard, quand je reviens à la Cité-des-Hospitalières pour une soirée de performances, je vois qu'une artiste a choisi l'espace des cabines de téléphone pour présenter une œuvre sonore : il faut entrer dans une des cabines et mettre un casque d'écoute. Visiblement, cette personne n'a pas eu de problème à travailler et créer ici, mais je n'ai pas pu faire l'expérience de l'œuvre proposée, tant je ressentais un refus, vague mais insistant, à l'idée d'entrer en relation avec cet espace.

L'hostilité a été beaucoup plus claire quand j'ai tenté d'accéder à la maison où est née ma grand-mère maternelle Yvette (RP3, p. 29-30). J'ai rencontré l'actuelle occupante de la maison sur le marché de Pont-Saint-Esprit (RP3, p. 23-24). Elle m'a autorisé à venir voir l'extérieur de la maison, mais quand je suis arrivé en vue du bosquet d'arbres qui cachait l'édifice, cinq énormes chiens ont surgi de nulle part et se sont mis à courir vers mon auto en hurlant. Je n'ai pas demandé mon reste et suis reparti en marche arrière, pied au plancher : « si cette maison ne se laisse pas approcher sans devoir affronter cinq énormes chiens, ben c'est pas grave » (RP3, p. 30). Malgré les indices dissuasifs qui ont précédé cette tentative de rencontre (l'avertissement de ma mère quelques jours avant (RP3, p. 7) et la description de l'occupante, qui a qualifié le lieu de « maison de tous les malheurs » auraient dû me mettre en garde), j'ai insisté dans mon projet d'aller voir cette maison. Or je me suis bien rendu compte que le lieu avait son mot à dire dans la réalisation de cette rencontre. Et le mot en question était : « non ».

À Sétif, c'est mon père qui a souhaité aller voir le cimetière où sont enterrés certains de ses ancêtres. Par deux fois, nous nous sommes trouvés devant un haut portail fermé, dans un quartier qui me donnait envie d'aller voir ailleurs si j'y étais. La deuxième fois, mon père a voulu attendre l'ouverture, mais je n'ai pas souhaité rester. Sans que je puisse voir par-dessus le mur et anticiper ce à quoi mon père a été confronté, à savoir le choc de la vision des sépultures profanées (RP3, p. 95-97), j'ai perçu cette double



Figure 6-17 Trou dans le mur d'enceinte

invite dissuasive du cimetière. *Ne viens pas. Ce n'est plus le moment. Il n'y a rien pour toi ici.* J'ai préféré tenter ma chance à la Maison de la Culture, où j'ai là aussi été reçu avec une froideur extrême. En sortant, confus et frustré, j'ai pris le temps de constituer un inventaire somatique : un sentiment de *non-bienvenue*, de *fermeture*, de *déconnexion du sol*, de *petitesse*, d'*abattement*, de *découragement*, de *séparation* (RP3, p. 97-98). Autant de conséquences d'un non-respect de ces invites dissuasives.

Un dernier cas m'interpelle ici. Pendant ma première résidence de l'été 24, je rencontre le Prieuré Saint-Pierre, situé à Pont-Saint-Espirit. L'édifice imposant qui surplombe le fleuve aujourd'hui est le résultat d'une reconstruction du XVIII^e siècle, mais il a conservé le nom du premier prieuré, érigé à l'origine en l'an 952, et source de l'émergence de la ville (Savin, 2017). Dans ma recherche de relation avec le territoire, serait-ce là une explication de mon attirance pour ce lieu, comme un extrême retour aux sources ?

Yann, du service culture de la ville, m'ouvre le Prieuré. L'immense porte en bois grince de toutes ses forces. L'intérieur est immense... Froid aussi, mais pas très sombre car le sol et les murs clairs renvoient le moindre rayon de soleil. Sur les murs, d'ailleurs, d'innombrables marques, inscriptions, gravures, éclats, comme un écosystème d'archives à rencontrer. Au milieu de l'espace, je remarque un grand carré au sol, une dalle de béton. Je pose un pied dessus, et je sens immédiatement *quelque chose* qui est aspiré vers le bas. Comme si la chaleur de mes jambes avait disparu, siphonnée sous terre. Je reste avec une sensation de froid intense qui encercle mes os, tibia et fibula surtout, et une grande surprise (RP3, p.15-16). Je fais un pas en arrière, et décide de contourner le carré pour la suite de la visite. J'interroge Yann, qui m'apprend que la zone de stationnement entre l'église et le prieuré était autrefois un cimetière, et que le contenu des sépultures a été déplacé en 1839, rassemblé dans un trou au milieu du prieuré, et recouvert plus tard d'une dalle de béton. Glacant. Mais alors, comment expliquer ce qui s'est passé quand j'ai marché sur cette dalle ? je dois reconnaître « la possibilité » comme l'écrit Vinciane Despret,



Figure 6-18 L'énorme porte du prieuré

« de la coexistence de versions multiples et contradictoires », un exemple de « contestation ouverte (au sens qu'elle ouvre à d'autres narrations » (2015, p. 139). Je n'ai pas à choisir entre l'explication d'un phénomène de conduction thermique et la dissuasion spectrale d'outre-tombe. La première invite est donc dissuasive, le message est clair : je contourne le périmètre interdit. Dans l'après-midi, je guide un atelier dans le Prieuré avec un groupe scolaire. Tout le monde porte des souliers, la sensation de froid n'est plus aussi perceptible, mais je note que personne ne s'attarde dans l'espace du carré dessiné au sol.

La seconde rencontre a lieu quelques jours après, pour le tournage d'une séquence vidéo. Je suis pieds nus à nouveau. Un peu réticent à l'idée de retrouver l'espace, je me dis que je pourrai toutefois éviter le périmètre interdit. Ce jour-là, un rayon de soleil traverse le vitrail en hauteur et vient s'écraser sur un coin de la dalle de béton. Une invitation. Je tente un pas sur la tache de lumière. Le sol est encore glacé, mais je sens la chaleur sur le dessus de mon pied, je sens le passage de cette chaleur dans le sol. Cette fois ce n'est plus ma chaleur corporelle, c'est celle du soleil, qui me traverse et plonge sous terre. Je me rends compte que l'effet n'est plus paralysant. Je peux poser le pied sans frisson, sans appréhension. Je peux développer une relation en mouvement avec le lieu. Je comprends que j'ai l'autorisation de danser avec cet espace, à condition de le réchauffer, de capter cette petite chaleur qui tombe du vitrail et de la répartir dans ce lieu qui devait en avoir besoin.



Figure 6-19 Danser avec le Prieuré (photo Scott Brownlee)

Cette expérience est significative dans la mesure où, malgré une première invite dissuasive, un changement de contexte a apporté l'occasion d'une négociation de cette invite initiale. À l'issue d'un échange non verbal et d'une reconfiguration des termes de la relation, il y a eu finalement perception d'une invite de bienvenue, d'une forme de consentement du lieu, rendue possible par la réciprocité. Ces derniers points (que j'identifie aujourd'hui comme autant d'*invites sur le temps long*) me donnent envie de porter davantage attention à l'entièreté du spectre des relations possibles avec les lieux et de la dimension éthique de ma pratique située, surtout à la lumière de ces moments de friction.

6.2 Variations et invariants dans l'expérience du corps-territoire

19 juin 2024, Castelferrus, dans le Tarn-et-Garonne. La plantation de peupliers offre de longues lignes de fuite horizontales, diagonales, les troncs gris-brun pâles s'étirent entre le vert de l'herbe et celui des feuilles qui bruissent doucement.

Je lance les bras dans les lignes de fuite, tout autour de moi, je lance mes extrémités par impulsions, les mains et pieds qui fouettent l'espace. Je vais me plaquer contre un arbre, visage face au tronc, je lève les yeux vers la cime, quelque chose m'attire, le mouvement de l'arbre dans le vent. Je *suis-avec* Peuplier, dans une double verticalité dynamique. Les frémissements des feuilles, les petits va-et-vient des brindilles puis des rameaux, les plus lentes oscillations des branches, puis un mouvement qui se devine à peine dans le tronc principal, mais qui est encore là. Je laisse mon corps répondre au vent. Je m'adosse au tronc, je sens la connexion de tout mon rachis, depuis mon sacrum, en passant par les thoraciques, jusqu'à l'arrière de mon crâne. Sentir que ça frémit, que ça circule derrière et en moi. Laisser monter et descendre la sève. (RP3, p. 82)

Dans cette rencontre, à l'issue de laquelle « je *suis-avec* Peuplier », je repère différentes étapes : un processus que j'ai précédemment nommé d'*activation*, qui amène un changement, une modulation de l'attention et de l'état de corps (ici, via les grands mouvements des bras et des extrémités), et un partage progressif d'agentivité (l'état-relation d'*être-avec*). Ces éléments, documentés au cours de nombreuses autres expériences du corps-territoire comme état de corps, sont dépliés dans cette partie.

6.2.1 Proposition de catégorisation des modalités d'activation

Devenir corps-territoire passe par un processus d'activation de cet état de corps particulier. Au cours de l'étude, trois modalités d'activation ont été pistées : l'activation par amplification multisensorielle, la danse propitiatoire, et le ralenti extrême.

6.2.1.1 Une activation multisensorielle

On a pu lire dans une partie précédente (6.1.1) une instance du pistage sensoriel comme activation multisensorielle. En ouvrant tous les récepteurs, en augmentant la sensibilité de chaque fibre de mon être, j'arrive progressivement à un état de surstimulation sensorielle qui donne accès au corps-territoire.

Au départ, cette étape tenait le simple rôle d'inventaire sensoriel, avec le souci de « mettre au défi les automatismes sensoriels », de déhiérarchiser les sens :

un moment de centrage, de méditation, de perméabilisation, un accès à une autre strate. Ne pas commencer par la vue, pour venir mettre au défi les automatismes sensoriels. Je propose un ordre arbitraire à tester : 1 interoception, respiration ; 2 toucher, température ; 3 odorat, goût ; 4 ouïe ; 5 vue ; 6 posture ; 7 émotions, souvenirs, évocations. (RP1, p.23-24)

Commencer par l'interoception et mobiliser la vue seulement en cinquième place vient en contrepied à l'ocularocentrisme, cette perspective rétinienne occidentale décrite et rejetée notamment par Sarah Pink et Roberto Barbanti, dont j'ai déjà mentionné les contributions. Quand j'ai fait sortir la recherche du studio, au parc Maisonneuve, j'ai constaté que cet inventaire créait une hyperstimulation, un état de saturation et même de panique (RP1, p. 32-33), qu'il a fallu que j'évacue avant de pouvoir apprendre à le moduler. Au fur et à mesure de la pratique, cet état est devenu plus familier, mais toujours dans une intensité forte, avec parfois des larmes, des vertiges, quelque chose d'une transe (RP2, p. 34-35). Depuis, l'activation multisensorielle est quasiment toujours la première étape de ma pratique et constitue l'introduction des ateliers que je facilite et des échauffements du public. Pour décrire cette perception sensorielle amplifiée, Alice Van der Wielen-Honinckx s'inspire de l'expression et de la pratique « Deep Listening » de Pauline Oliveros pour proposer « deep perception », la *perception profonde* :

I see deep perception as a multisensorial way to practice Deep Listening. Instead of concentrating on sound, multisensorial impressions of touch, smell, taste, and kinesthetic sensation are also ‘listened to’ with the whole body-mind [...] Suddenly, the right time and body-mind state make it possible to see and feel minor things, inconspicuous things, things that evade usual modes of perception, escape our full grasp—and to be affected by them more deeply.⁹⁹. (2021, p. 93)

Avec la *perception profonde*, j’accepte de me laisser dépasser juste assez pour faciliter le lâcher-prise vers une autre modalité de l’être, que Baptiste Morizot décrit comme « un état d’attention vibratile, dans une attitude d’intense disponibilité » (2018, p. 53).

6.2.1.2 Le ralenti extrême

Quand toutes les antennes sont dressées, que tous les interrupteurs sont allumés, que tous les récepteurs sont au maximum, une des façons d’éviter la surchauffe et la saturation décrite plus haut est de ralentir, de plonger dans une lenteur riche, épaisse, d’une densité qui fait que chaque cellule a le temps de développer de nouvelles relations. Une lenteur que mon collaborateur vidéaste, Scott, m’invite un jour à exagérer : « you cannot go too slow¹⁰⁰ » (RP3, p. 63). Alors que nous tournons une séquence en Italie, avec l’ancienne voie romaine que mes ancêtres italiens ont empruntée d’innombrables fois, je sens le besoin de ralentir, encore et encore, et alors « ça se passe », je deviens corps-territoire et une métamorphose (qui sera décrite en 6.3.2) s’opère.

À Sétif, dans la cour avant de la petite maison de la Cité Tlidiene, après un temps d’activation multisensorielle, mon mouvement va vers la lenteur peut-être pour contrer le stress de la situation. Dans la chaleur étouffante de la ville, mes gestes ralentissent, leur amplitude se réduit, je prends de longues pauses, assis, immobile, et alors seulement je peux sentir le pouls de la maison, je peux laisser une partie de moi être accueillie par cette maison (RP3, p. 102), dans une *slow, small dance*, une petite danse lente. J’emploie l’adjectif *small* en référence à la *small dance*

⁹⁹ Je vois la perception profonde comme une façon multisensorielle de pratiquer le Deep Listening (écoute profonde). Au lieu de se concentrer sur le son, les impressions multisensorielles du toucher, de l’odorat, du goût, et de la sensation kinesthésique sont également « écoutées » avec l’entièreté du corps-esprit [...] Soudain, le bon moment et le bon état de corps-esprit font qu’il est possible de voir et de sentir des choses infimes et discrètes, des choses qui échappent aux modes de perception habituels, que l’on ne peut pas entièrement appréhender – et qu’il est possible de les laisser nous affecter plus profondément.

¹⁰⁰ « Tu ne peux pas aller trop lentement » : une invitation purement technique, car avec la faible profondeur de champ, il sera plus facile pour lui de me suivre en focus manuel si je bouge lentement.

de Steve Paxton, une pratique de méditation immobile-debout développée par le chorégraphe improvisateur nord-américain en 1967. Comme l’écrit Emma Bigé :

Steve Paxton nous fait sentir le mouvementement de l’immobilité. Voyez ce qui se passe : nous nous immobilisons, nous arrêtons de bouger, nous en faisons même le moins possible – mais que se produit-il ? Qu’est-ce qui se révèle ? Il se révèle que ça n’arrête pas de bouger en nous. Voilà la proposition de la *petite danse* : s’arrêter, non pas pour se figer, mais au contraire pour voir que l’on est toujours, qu’on le veuille ou non, mouvementé par la gravité. (2023, p. 91-92)

Aller vers le petit, vers l’immobile, laisse la place à tout un écosystème de micro-mouvements vers lesquels notre attention peut se porter. Voilà pour le *small*. Quant au *slow*, l’expression *slow dance* désigne un ensemble de pratiques chorégraphiques particulières :

‘Slow dance’ is a term Hana Lee Erdman and Louise Dahl coined as a gathering term for choreographic practices that resonate with a wider slow art movement: a movement that calls attention to the experience of time unfolding, where watching becomes both conscious and embodied. Like slow food, slow cinema, slow sex, slow art and many other slow movements and genres, slow dance emerges in reaction to a contemporary context where most areas of life go (too) fast¹⁰¹. (Van der Wielen-Honinckx, 2021, p. 95-96)

Ralentir devient une voie d’accès à d’autres formes d’attention, d’autres expériences, à contre-courant d’un contexte contemporain qui pousse à la vitesse. Cette idée fait écho à une piste développée dans mon deuxième récit de pratique, où j’écris ma fascination pour les îles.

19 janvier 2023. Je pense au fait que la Cité-des-Hospitalières est elle aussi, quelque part, une île au milieu de la ville de Montréal. Au bord du fleuve de l’avenue du Parc. Une île sur une île. Qu’est-ce que ça dit de mon rapport à l’insularité ? Si je repense aux lieux qui m’ont inspiré, ou marqué profondément, je peux lister le [Frioul](#), [Ikaría](#), la [Crète](#), la [Corse](#), la [Guadeloupe](#), l’[île d’Orléans](#), mais aussi [Chauvac](#) (un îlot agricole en Drôme provençale), la [Chartreuse de Valbonne](#) (au milieu de la forêt du même nom), la [Cité-des-Hospitalières](#), et d’autres îles, sur mer, sur fleuve ou sur terre. Je pense aussi à [ラピュタ](#), dans le film [Le Château dans le Ciel](#) d’Hayao Miyazaki (1986), cette île flottante à la dérive dans les nuages depuis des siècles, d’un calme absolu avant l’arrivée des protagonistes, qui, maintenant que j’y pense, a toujours représenté un idéal de lieu de vie et de création (*#divan*).

Est-ce que ça ne dit pas simplement la nécessité que j’ai de *m’isoler* pour laisser *émerger* ? Faire île pour laisser sortir de la mer. Faire île, là où la longue séparation d’avec le continent laisse le

¹⁰¹ La « slow dance » (danse lente) est un terme inventé par Hana Lee Erdman et Louise Dahl pour désigner les pratiques chorégraphiques qui résonnent avec un mouvement artistique de lenteur plus large : un mouvement qui attire l’attention sur l’expérience du temps qui se déroule, où le fait de regarder devient à la fois conscient et incorporé. Comme la nourriture lente, le cinéma lent, le sexe lent, l’art lent et bien d’autres mouvements et genres lents, la danse lente émerge en réaction à un contexte contemporain où la plupart des domaines de la vie vont (trop) vite.

vivant prendre des formes inattendues. L'évolution insulaire comme métaphore de la recherche-crédation. (RP2, p. 24-25)

Isoler, insulariser, aller vers un devenir-île, trouver un espace-temps de calme pour laisser émerger, entre deux marées ou deux respirations, un état de corps liminal.

6.2.1.3 Une danse avant la danse : la gestuelle d'activation

Très tôt dans le projet, au cours de la semaine de travail en studio consacrée à la *strate*, je constate ma réponse somatique au phénomène des battements harmoniques, et une intuition me vient : la dissonance, par les battements, révèle l'haptique de l'air, lui donne une texture (RP1, p. 12). Des mois plus tard, je relève des instances, en début de pratique, où, bien au contraire du ralenti décrit dans le paragraphe précédent, « je bouge pour bouger » (RP2, p. 7), des moments où je constate, presque déçu, que mon mouvement n'est pas connecté au lieu, ni vraiment à mes sensations, que c'est seulement « du mouvement pour me mettre en corps » (RP2, p. 8). Sur l'Île d'Orléans, au bout d'un quai goudronné, je constate, à mesure que j'en fais l'expérience, qu'au lieu d'une danse de relation, ça commence avec « du mouvement pour du mouvement », puis vient une « envie de tourbillonner » et une « procession » le long de la ligne tracée au sol (RP2, p. 26). Bien loin donc d'une gestuelle dépourvue de sens, vide et vaine, ce moment, constituerait une gestuelle qui amène à la relation. En Italie, sur le parvis de l'église San Rocco, en analysant les vidéos, je constate cette gestuelle initiale :

Je fouette l'air et l'espace, non pas dans un geste de claquement de fouet, mais plutôt comme on fouette de la crème pour y introduire des bulles d'air, et donner une nouvelle densité, de nouvelles propriétés physiques au mélange, et ici, au milieu. Ces nouvelles propriétés permettent de nouvelles relations culinaires, et dans mon cas, expérientielles. Ma crème fouettée est un espace-temps épais, l'espace-temps du corps-territoire. (RP3, p. 60).

Après cet épaississement de l'air et du présent¹⁰², je peux rencontrer les arches du parvis, laisser remonter la texture du sol, puis aller poser ma main sur le banc où, j'en ai la certitude, mes ancêtres ont posé les leurs.

¹⁰² Je reviendrai sur le concept de *présent épais* au point 6.3.2.1

Dans le Tarn-et-Garonne, derrière l'Abbaye de Belleperche, je remarque à nouveau cette « gestuelle rituelle d'activation de l'espace » (RP3, p. 82), alors inspirée par les hirondelles et les choucas qui tournoient au-dessus de moi.

Je reconnais une gestuelle qui me rappelle ce que je faisais sur le parvis de l'église San Rocco. Le paysage sensoriel était très différent, puisqu'à ce moment-là il me semble que je me reliais aux arches et aux lignes du bâtiment, mais ce qui en ressort est cette gestuelle qu'à première vue je qualifie de « mouvement vide », « trop formel », car loin de la sensibilité associée au mouvement somatique. En Italie, je fouettais l'air pour en changer la consistance, créer peu à peu les conditions d'émergence d'une expérience d'un présent épais. Ici, au pied de Belleperche, ce sont les hirondelles qui m'inspirent ces mouvements vifs similaires, comme une gestuelle rituelle d'activation de l'espace. (RP3, p. 82)

Je la note aussi à Djemila, comme « brassage d'espace » (RP3, p. 104), et je me souviens d'autres occurrences qui ne figurent pas dans mes notes. Toujours ce constat que je bouge pour bouger, que la relation n'est pas encore là, mais qu'à la fin, on y est. Emma Bigé, en faisant un parallèle avec la danse en boîte de nuit, parle d'une « danse propitiatoire : une danse d'invocation de la danse » :

Au début, je sens que c'est un peu forcé, je hoche la tête, je bouge les épaules et les bras. Un peu comme dans ces premiers moments maladroits quand, dans une boum ou bien en boîte de nuit, j'essaye de rejoindre un cercle de danseuses : sans trop savoir y faire, j'imité la danse des autres, j'imité la sympathie avec le rythme, mais je ne me le suis pas encore attachée aux articulations, je fais semblant d'« en être ». À ce moment, suis-je en train de danser ? Sans doute pas encore tout à fait, mais du moins pourrait-on dire que je m'adonne ici à une danse propitiatoire : une danse d'invocation de la danse. Je m'apprête à me laisser habiter, à me laisser visiter, par cela même que je fais. (Bigé, 2023, p. 58)

Comme lorsqu'on veut dormir, il faut bien commencer par faire un peu semblant et fermer les yeux avant que le sommeil arrive. Dans cette pré-danse rituelle, ce brassage d'espace qui épaissit l'air, active mon corps, et invoque la relation avec le territoire, je m'apprête à me laisser danser.

Il est à noter que les trois modalités décrites ici ne sont, d'une part, probablement pas les seules qui permettent d'accéder au corps-territoire ; et d'autre part, qu'elles ne sont pas mutuellement exclusives. Elles se sont au contraire souvent combinées, superposées, tressées ensemble, dans ces temps de danse avant la danse, ces temps où la relation se construit à tâtons.

6.2.2 Co-agentivité dans une pratique relationnelle

Danser le corps-territoire est une pratique relationnelle avec le territoire et ses multiples entités constituantes et habitantes. Parfois, la relation déjoue les attentes (RP3, p. 80-81), et laisse entrevoir une modulation de l'agentivité.

6.2.2.1 Relations avec le territoire

L'objectif de ma résidence à la Cité-des-Hospitalières en septembre 2022, tel que je l'avais présenté à l'organisme *Ecotone – Espace d'expérimentation*, était de « rencontrer le lieu ». Dès le deuxième jour, je comprends que la rencontre aura lieu « si je ralentis, si j'accepte ce qui vient au rythme où ça vient, et si je m'en remets aux soins du lieu » (RP2, p. 6). La notion de soin a été cruciale dans ma relation avec la Cité-des-Hospitalières, et a été au cœur de la première Visite Sensible qui y a été organisée. Déjà citée plus haut au sujet de la *perception profonde*, Alice Van der Wielen-Honinckx évoque la résonance en ces termes :

Resonance is a mode of relation that is experienced when (a segment of) the world 'speaks back' to us instead of remaining 'mute'; when we are at the same time actively relating and passively being affected; when we enter into a reciprocal relationship with the world, mutually calling upon each other, responding to each other, and potentially transforming each other.¹⁰³ (2021, p. 97)

À partir du moment où j'ai compris que je pouvais interroger et développer ma relation avec le lieu et entrer en résonance avec la Cité-des-Hospitalières, celle-ci est devenue partenaire et collaboratrice de ma recherche-crédation (Naoufal, 2020). Une expérience similaire a eu lieu quelques mois après, pendant une résidence d'écriture dans les Laurentides, au cours de laquelle j'ai constaté à quel point la marche en forêt facilitait ma capacité à « être en relation » (RP2, p. 45), mais à condition d'activer une attitude d'ouverture et de curiosité. La forêt n'était alors plus simplement le décor passif de mes marches-réflexions : elle pouvait en devenir accompagnatrice et partenaire (RP2, p. 47), ce qui a mené au projet de création *Betula*.

¹⁰³ La résonance est un mode de relation qui se vit lorsque le monde (ou une partie du monde) nous « répond » au lieu de rester « muet·te » ; lorsque nous sommes à la fois activement en relation et passivement affectés ; lorsque nous entrons dans une relation réciproque avec le monde, en nous appelant mutuellement, en nous répondant mutuellement et en nous transformant potentiellement les un·es les autres.

La fin de la citation d’Alice Van der Wielen-Honinckx évoque un aspect essentiel de la relation : « potentially transforming each other ». Toute relation me transforme de façon irrémédiable. Emma Bigé va plus loin et développe le propos d’Erin Manning selon qui la relation est « the binding agent of the not-yet » (Manning, 2012, p. 22), soit « l’agent de liaison du pas-encore » (traduction d’Emma Bigé) :

Une relation n’est pas la mise en lien de choses préexistant à leur mise en relation, mais le [...] nœud de rencontre où des êtres encore incomplètement définis [...] en viennent à se codéterminer mutuellement ou intra-activement [...]. Les éléments de la relation ne sont paradoxalement « pas encore » avant d’entrer en relation : ils ne deviennent, ils ne « sont » que par la relation, et c’est cela qui garantit qu’il y a bien relation (et non, par exemple, simple juxtaposition). (Bigé, 2023, p. 47)

Quand je vais *faire connaissance*¹⁰⁴ avec le Saint-Laurent (RP2, p. 24), que je le « vois respirer », la rencontre à la fois me transforme et me constitue dans cette relation et révèle les potentiels en dormance. Dans mes récits de pratique, je mentionne des lieux, des cours d’eau, des forêts, une barque (celle de mon grand-père maternel, que ma cousine Stéphanie utilise toujours quand le Rhône entre en crue, voir RP3, p. 21-22), mais la même chose s’appliquerait aux rencontres avec les êtres humains. Il s’avère que pendant ce projet, les rencontres les plus marquantes et parfois les plus surprenantes ont eu lieu avec, non pas simplement des espaces ou des objets, mais des êtres :

Ici encore, je citerai Robin Wall Kimmerer qui remet en question ces distinctions ontologiques avec ce qu’elle nomme une « grammaire de l’animéité » (2013, p. 48). En anglais, la grammaire fait une distinction entre les êtres humains et, disons, le reste de l’univers, via les pronoms utilisés pour faire référence à chacune des deux catégories « he/she/they » pour les humains, « it » pour tout le reste (les exceptions, « she » pour un bateau ou une locomotive, par exemple, ne font qu’amplifier l’arbitraire absurde de cette règle). En français, cette distinction n’apparaît pas dans les pronoms, mais à un niveau implicite profondément ancré dans l’exceptionnalisme humain. Dans la langue autochtone de la nation Potawatomi,

rocks are animate, as are mountains and water and fire and places. Beings that are imbued with spirit, our sacred medicines, our songs, drums, and even stories, are all animate. The list of the inanimate seems to be smaller, filled with objects that are made by people¹⁰⁵. (p. 55-56)

¹⁰⁴ Toujours au double sens de « rencontrer » et « co-crée de la connaissance » (Aubinet, 2017)

¹⁰⁵ Les roches sont animées, tout comme les montagnes et l’eau, et le feu et les lieux. Les êtres à qui l’on confère un esprit, nos médecines sacrées, nos chants, nos tambours, et même nos histoires, sont tous et toutes animés. La liste de l’inanimé est moins longue, principalement constituée des objets qui sont faits par les humains.

L'objet, la barque, l'arbre, le fleuve, chargé·e ou enrichi·e d'usages, d'histoires, de relations, acquiert un supplément d'existence, et alors la séparation entre *objet* et *être* semble s'estomper. (RP3, p. 22)

Cette posture n'est pas une forme d'anthropomorphisme, ce processus réducteur et assimilateur : elle est une formidable ouverture aux rencontres possibles avec le monde, un monde où l'humain n'est pas seul, un monde qui au contraire regorge de vie et de potentiels de relation.

6 juin 2024. [...] j'arrive en vue du *Becco* [*di Dossena*, en Italie], qui surplombe l'autre vallée vers le nord. Le vent est vif, un énorme corbeau survole les arêtes rocheuses, et une fois le premier vertige rencontré, je m'aperçois que le sol de la structure, fait de grilles de métal au travers desquelles l'air et le regard passent librement pour me relier bien trop directement au fond de la vallée, ce sol-là est juste assez instable pour garder tous les sens en alerte.

29 novembre 2024. *Commentaire de la vidéo.* [...] de grandes lignes qui se dessinent, des pieds jusqu'au bout des doigts. Des impulsions, suivi d'un écho dans le corps, une transposition du son métallique de la grille qui se réajuste quand je mets mon poids dessus. Je fais chanter le *Becco*, et le chant du *Becco* me fait danser.

(RP3, p. 62-63)



Figure 6-20 Sur le Becco di Dossena (lien vidéo)

La pratique attentionnelle amène à un accordage, une résonance, un état d'être-avec le Becco, et plus largement le territoire comme collaborateur et partenaire de la danse. Les mouvements qui en résultent sont le devenir de cette relation par laquelle le corps-territoire fait advenir une danse intra-active.

6.2.2.2 Modulations de l'agentivité

En analysant mes récits de pratique, et plus particulièrement les passages où je décris les mouvements qui émergent de la relation avec le territoire, je relève tout un ensemble de termes, d'expressions, de verbes qui retiennent mon attention. Des expressions dans lesquelles mon agentivité (mon pouvoir d'action) est faible, voire absente : dans le jardin de la Cité-des-Hospitalières, « je suis attiré par » certaines plantes, « la courbe d'un arbre me donne matière à bouger » (RP2, p. 10). Vinciane Despret, quand elle écrit à propos des modes de présence des morts, fait une remarque qui rejoint ce propos :

[Les morts] ont des modes singuliers de présence qui sont rendus particulièrement perceptibles par les choix sémantiques et syntaxiques qui permettent de décrire les manières dont ils agissent et que Bruno Latour nous a appris à reconnaître : il s'agit [...] de *faire-faire*. Ces formes syntaxiques qualifient ce dont ils sont capables, c'est-à-dire leurs manières d'être, leur éthologie, leur puissance singulière. D'autres termes pourraient s'y ajouter, tous caractéristiques de ces régimes particuliers de mise en présence, qu'ils soient du registre de ce qui convoque, autorise, appelle, rend possible, induit, incite, enrôle, invite [...] ou encore du régime particulier d'actions qui éveillent certaines formes de disponibilité. Tous ces verbes ont ceci de remarquable qu'ils peuvent laisser totalement ouverte, indéterminée, la question de l'origine de l'action. (2015, p. 109)

S'il ne s'agit pas ici de ce que les *morts* me font faire (bien que les territoires rencontrés soient les territoires de naissance de mes grands-parents, tous décédés entre 2010 et 2013), il demeure qu'une attention aux « choix sémantiques et syntaxiques », dans les témoignages recueillis par Vinciane Despret tout comme dans mes récits de pratique et surtout dans les transcriptions de mes entretiens d'autoexplicitation, laisse apparaître des « régimes particuliers d'action » et de mise en relation. Ainsi, l'agentivité de mes mouvements semble parfois *partagée*. Alors que je relate une danse tourbillonnante dans la grande salle de la Cité-des-Hospitalières, j'écris : « ce n'est plus seulement ma danse, je partage les commandes » (RP2, p. 14). Je note aussi une multiplication de l'adverbe « avec », quand « je respire avec les mouvements de l'air » (RP2, p.28). Mes mouvements s'inscrivent dans des danses collectives, comme ce moment au bord du Rhône où je danse avec les hautes herbes, quand survient une bourrasque. Plus tard, en posture d'évocation, j'emploie une forme collective impersonnelle : « on est soufflés par le vent » (RP3, p. 37).

D'autre fois, mon agentivité s'effrite (« les mouvements ne sont plus que partiellement les miens » RP2, p. 34) ou bien est complètement abandonnée : dans les couloirs de la Cité-des-Hospitalières ou sur les roches au bord du Saint-Laurent, « je me laisse bouger » (RP2, p. 15, 22) ; ou bien quand, immergé dans la sphère sonore, « je me fais tinter » par les clochettes des chèvres des montagnes (RP3, p.52). Souvent, dans l'écriture, le « je » s'efface au profit d'un autre sujet grammatical, partie du corps ou autre, qui devient agent de la danse : « les bras ondulent » (RP2, p. 18) et non pas « mes bras ondulent » ou « je fais onduler mes bras ».

Ce n'est qu'après les premières strates d'écriture du troisième récit de pratique que j'identifie ces occurrences et que je m'intrigue de leur fréquence.

17 octobre 2024. [...] dans ce passage, les sujets des verbes sont « mes avant-bras », « quelque chose », « ça ». Je ne suis plus le sujet actant, Germain Ducros qui produit du mouvement. Comme s'il y avait un déplacement d'agentivité, une distribution différente de l'agentivité. (RP3, p. 32)

Emma Bigé, dans son ouvrage *Mouvementements* déjà cité à quelques reprises, partage un trésor syntaxique qui m'avait échappé : en grec ancien et en sanskrit, il existe une voie moyenne, ou voie médiane, en plus de la voie active et passive, en lien avec ce partage de l'agentivité. Elle part du verbe *ἅπτομαι* (*haptomai*), qui signifie *toucher* en grec ancien.

Toucher est une très belle et très étrange activité dans laquelle, en un sens, vous n'avez pas le choix : pour toucher (à la voie active), vous devez en même temps être touchée (à la voie passive). [...] Tout toucher est toujours sur le point de basculer en un être-touchée. Jamais tout à fait l'un, jamais tout à fait l'autre : l'imminence d'un recouvrement.[...] Le sujet de l'activité est en même temps celui à qui l'activité arrive. Autrement dit, dans le moyen, je suis à la fois l'agente et le site ou le lieu d'aboutissement de mon action. [...] l'activité que je fais est aussi l'activité qui me fait. (2023, p. 60-61)

Et évidemment, en grec ancien, un des verbes pour dire danser « se dit au moyen, *orcheomai* » (ibid, p. 61). Ainsi, le grec ancien nous dit tout simplement que quand je danse, je suis aussi dansé·e. Par ma respiration, par le territoire, par une barque, ou une bourrasque.

S'agit-il de simples habitudes d'écriture ou d'un phénomène langagier qui à la fois rend compte de et constitue une expérience singulière ? Encore une fois, je décide de ne pas choisir (voir à ce sujet la partie à propos des impossibilités, en 6.3.3). Dans mes récits de pratique, je nomme un « déplacement », une « distribution », puis un « partage » de l'agentivité. Je préfère proposer aujourd'hui une « modulation de l'agentivité », qui permet de sortir de la binarité modale « voie active / voie passive » de la langue française en incluant la voie moyenne, et de comprendre ce phénomène, on peut le deviner... sur un spectre aux multiples nuances.

6.3 Description globale du corps-territoire

Et donc là on filme, la lumière est super belle, presque argentée [...] le vent, le ciel voilé [...] mon costume qui se fond [...] dans le paysage. Puis c'est ça, je fais ce que Scott m'a demandé, c'est à dire je, je regarde le fleuve. Et puis [...] je vois un oiseau et je le suis des yeux et ça fait que je me retourne. Et en levant la tête, j'ai le, l'immensité du... l'immensité du ciel, et je *sens* le fleuve qui coule dans mon dos. (RP3, p. 38)

Dans cet extrait du premier entretien d'autoexplicitation, en lien avec la dernière séance de tournage à Pont-Saint-Esprit, on peut relever les étapes mentionnées précédemment. L'action de me retourner pour suivre l'oiseau des yeux provoque une spirale dans ma colonne, puis un réalignement à partir de l'atlas et non pas à partir du bassin, de haut en bas, dans un renversement de la construction de mon rapport gravitaire préférentiel. Tout d'abord, la perception, puis la réponse à un ensemble d'invites, liées à une sensation d'ouverture qui permet de suivre ces pistes au niveau somatiques, puis un mouvement-devenir co-agentif, ici partagé avec le Rhône.

6.3.1 Une hyper-relationalité

L'activation multisensorielle, comme on l'a vu précédemment, peut amener au corps-paysage. Je relève plusieurs mentions d'un état de corps où « la connexion [...] est immédiate et totale » (RP3, p. 38). Sans trop diminuer l'intensité des termes employés, quelques éléments peuvent aider à contextualiser cet aspect de l'expérience. Dès le premier récit de pratique, il s'agit de danser les strates de mon corps, car « elles sont là toutes à la fois, à divers degrés de transparence ou d'opacité. Explorer les strates anatomiques, les strates archéologiques, les strates du vécu » (RP1, p. 10). Le corps-territoire donne accès à une multitude de relations possibles avec soi et les lieux rencontrés : par cet état de corps, j'ai « accès à la complexité des lieux », celle du Prieuré comme « patchwork d'autres édifices », comme un palimpseste architectural (RP3, p. 33). De façon similaire, la rencontre avec l'Abbaye de Belleperche et cette

salle immense ornée de graffitis gravés directement dans les murs. Certains de ces messages ont plus de 150 ans : noms et dates, slogans politiques, mots d'amour, tous font l'objet d'une vaste étude pour en déchiffrer le sens et reconstruire l'histoire du lieu et de ses occupant·es. Je pense aux inscriptions sur les murs du prieuré de Pont-Saint-Esprit ; ces témoignages gravés comme autant d'instantanés d'une relation avec un lieu devenu à la fois affichage public et confident. (RP3, p. 79)

Si les graffitis, les inscriptions, les différentes dimensions du corps et du vécu, sont accessibles individuellement et par chacun, une des spécificités du corps-territoire est de créer les conditions de multiples relations à de multiples niveaux. La pratique attentionnelle et relationnelle, comme je l'écris après mon expérience sur le parvis de l'église de San Rocco, où ma main se pose sur le banc de pierre où se sont posées les mains de mes ancêtres après la messe, cette pratique me donne « accès à tous les moments, tous les présents, sans effort ni intention » (RP3, p. 61). Erin

Manning, en dialogue avec Brian Massumi, évoque « a kind of hyper-relationality that does not settle for the human as its point of focus¹⁰⁶ » (Erin Manning dans Massumi, 2015, p. 127). Si la citation se rapporte explicitement à une expérience vécue par une personne sur le spectre autistique (un autre spectre qui fait partie de mon mode d'existence, mais qui n'entre pas directement en compte dans ce projet, *#divan*), je retiens et je partage, pour les besoins de l'étude, l'expérience de cette « hyper-relationalité » qui étend le champ d'intérêt et les potentiels de relations à toutes les vivant·es, présent·es et passé·es.

6.3.2 Transtemporalité

Dès la première semaine de mise en corps du concept de *spectre*, je fais l'expérience d'« une autre temporalité, à la fois dans l'hyper lenteur et dans un défilement des époques » (RP1, p. 3). Pendant la performance *In-Cité* à la Cité-des-Hospitalières en décembre 2022, je fais cette expérience d'un voyage dans des « strates de temps indistinctes » :

Et alors ça se passe. La lumière vacillante, les vagues des ombres, les corps qui tournoient, ou attendent, tous les corps qui ont attendu dans cet espace, tous les gens qui se sont accoudés à ce comptoir, patients, visiteurs, personnel soignant, en attendant des consignes, des nouvelles, un appel. Toutes les postures d'attente dans lesquelles nos corps se glissent. Toutes les nouvelles, bonnes ou mauvaises, qui ont été annoncées à ce comptoir, toutes les émotions que cet espace a pu accueillir, tous ces moments de soutien, de réconfort, de soin. Les larmes me viennent à plusieurs reprises, un sentiment de vertige diffus, les mouvements ne sont plus que partiellement les miens, je voyage entre plusieurs strates de temps indistinctes, liées par les mémoires qui ont imprégné le lieu. (RP2, p. 34)

Dans cet extrait, on retrouve l'hyper-relationalité et la dimension de co-agentivité, et ce que j'ai plus tard nommé simplement « voyage dans le temps », qui touche cette fois à la temporalité spécifique du corps-territoire. Une fois encore, j'invite les mots d'Alice Van der Wielen-Honinckx, quand elle écrit à propos de la relation au temps dans la *perception profonde* :

Deep perception requires another relation to time because it includes the vastness and complexity of an environment as much as possible, and enters in relation with things that resist identification by our common thought-models¹⁰⁷. (2021, p. 93)

¹⁰⁶ Une sorte d'hyper-relationalité qui ne contente pas de l'humain comme point focal.

¹⁰⁷ La perception profonde requiert une autre relation au temps car elle englobe autant que possible la vasteté et la complexité d'un environnement, et qu'elle entre en relation avec des choses qui résistent à l'identification par nos modèles de pensée communs.

La temporalité du corps-territoire est également liée à sa dimension d'improvisation. Emma Bigé reprend et commente les mots de l'auteur antique Quintilien à propos du temps de l'improvisation, définie en latin comme « *ex tempore dicendi facultas*, 'faculté de dire hors du temps' : improviser, c'est sortir du temps linéaire où le présent existe en-vue-du-futur » (2023, p. 108). Cette sortie du temps linéaire rend possible une autre relation au temps, non linéaire, mais aussi autre qu'humaine. Sur les bords du Rhône, je sens le fleuve couler dans mon dos et le long de mes bras :

Et le fleuve coule le long de mes bras [et entre mes apophyses]. Et c'est lent, une lent-... ou je sais pas. À quelle vitesse le fleuve coule ? (*pause*) C'est plusieurs vitesses à la fois. C'est lent et c'est rapide [...] suivant les échelles, suivant les échelles de temps. Si je me place du point de vue de l'humain ou du point de vue du fleuve... (RP3, p. 39)

Malgré les hésitations pour verbaliser cette double expérience du temps, humain et fluvial, l'expérience est claire. La perception du temps se dédouble, se superpose, s'épaissit.

Un présent épais. J'ai déjà lu et employé cette expression à plusieurs reprises. La piste remonte jusqu'à Donna Haraway, qui dans *Staying with the Trouble* écrit que le temps du Chthulucène est *kainos* : « thick, ongoing presence, with hyphae infusing all sorts of temporalities and materialities¹⁰⁸ » (2016, p. 2). Trois ans plus tard, dans l'ouvrage collectif *Habiter le Trouble avec Donna Haraway*, Julien Piéron s'attache à décrire le temps harawayen, et note que le présent y est non seulement *épais* mais aussi *vertical* :

l'ordre qui le constitue ne prend pas la forme d'une ligne (dont l'unique dimension serait celle de l'axe horizontal avant/après), mais se sédimente suivant une géologie accidentée, dont les plissements et les affaissements mettent quelquefois en présence des éléments contradictoires ou impossibles. (2019, p. 282)

Une géologie temporelle en évolution, où les archives se dévoilent en fonction des mouvements de terrain, d'espace-temps, sans prédétermination aucune par rapport à ce qui peut ou devrait coexister. Julien Piéron poursuit :

Cette [...] dimension se caractérise donc par trois traits, de moins en moins intuitifs : 1° la position d'une sédimentation ou d'une géologie temporelle ; 2° l'affirmation d'une mobilité qui débouche tantôt sur le plissement, tantôt sur l'effondrement, en tout cas sur la mise en communication de différentes strates ou couches ; 3° la cohabitation des

¹⁰⁸ Une présence épaisse, permanente, dont les hyphes infusent toutes sortes de temporalités et de matérialités (traduction libre). Les *hyphes*, du grec ancien ὑφή (qui signifie « tissu »), sont des éléments végétatifs filamenteux qui constituent notamment le mycélium.

Je fais une strate dans la note (une première). Les hyphes seraient ce lien thématique entre le présent épais, qui est la temporalité du corps-territoire, et le tissu, pensé comme support de transmission : je comprends enfin la raison de mon désir d'installation textile qui me hante depuis que le projet prend forme !

impossibles, envisagée comme résultante des mouvements qui emportent les différentes couches et les mettent ainsi en communication. (2019, p. 282-283)

Ces idées font écho à la *strate* comme concept méthodologique, et lui apportent une dimension temporelle que j'ai déjà exploré intuitivement. [...] Cela expliquerait mon expérience selon laquelle, dans l'expérience de ce présent épais auquel donne accès le pistage écosensible, il est possible de rencontrer des archives appartenant à différentes strates temporelles. (RP3, p. 25-26)

Quand, sur le mont Megriss, je « joue/danse » avec les sauterelles, la relation en mouvement a lieu dans cette « géologie temporelle » et elle active « la mise en communication de différentes strates » temporelles en même temps qu'elle en est le résultat.

Sur la vidéo et dans mon souvenir, je me sens à la fois immense et minuscule. Il suffit de prendre pour repère les hautes herbes du premier plan, ou bien la ville au loin, et toutes les perspectives changent. À ce moment-là, je suis en train de jouer/danser à travers toutes ces perspectives, toutes ces échelles, toutes ces dimensions. Et je danse avec les pas qui se sont posés sur ces roches, pour y jouer ou pour y chasser, les pas de mon grand-père, de son père, et des personnes qui vivaient là avant eux. (RP3, p. 106).



Figure 6-21 Une danse avec Megriss (lien vidéo)

La temporalité du corps-territoires est ce constant voyage dans le temps, une temporalité en devenir, une transtemporalité.

6.3.3 Cohabitation des impossibles

Le troisième trait du présent épais, évoqué par Julien Piéron, à savoir « la cohabitation des impossibles » (2019, p. 283), mérite une attention particulière. Est impossible ce qui ne peut exister ensemble : on parle d'idées, de faits, de propositions impossibles (qui peuvent ou non être contradictoires). D'un point de vue discursif, les impossibles se situent sur le mode du « oui, mais » du « ou bien », quand il s'agit de faire un choix entre deux versions, entre deux explications. Quand Vinciane Despret évoque les récits que font les personnes dont elle recueille les témoignages à propos de leurs proches défunts¹⁰⁹, elle note l'emploi d'expressions sur un

¹⁰⁹ Une autre transposition de ma relation avec les textes de Vinciane Despret.

mode différent, celui du « oui, et », du « comme si », etc. Des expressions qui permettent la « coexistence de versions multiples et contradictoires », qu'elle nomme une « contestation ouverte (au sens qu'elle ouvre à d'autres narrations » (2015, p. 139). Je relève une récurrence de ces « comme si » qui parsèment mon écriture (une trentaine dans le troisième récit de pratique).

Ainsi quand je me retrouve à faire marche arrière avant d'avoir pu approcher la maison où est née ma grand-mère maternelle (RP3, p. 29-30), est-ce parce que je n'ai pas envie d'affronter les chiens ou parce que la maison elle-même me fait comprendre que je ne suis pas le bienvenu ? Un mode de pensée habituel me forcerait à choisir entre les deux propositions. De la même manière, comment expliquer le froid extrême qui me saisit alors que je pose le pied sur la dalle de béton dans le Prieuré (voir 6.1.3.2, p.) ?

La chaleur de mes jambes, qui disparaît dans le sol, me laisse très conscient de la sensation de froid qui encercle mes os, tibia et fibula surtout. Que s'est-il passé à ce moment-là ? probablement quelque chose entre phénomène de conduction thermique et invitation spectrale. (RP3, p. 16)

Était-ce un signe ? Selon Vinciane Despret, « ce que font les signes, c'est attester en même temps qu'ils le créent, d'un autre rapport au monde, d'une rupture dans le rapport, pour instaurer des connexions inhabituelles » (2015, p. 149). « Le 'comme si' est un des chemins que prend le signe pour devenir une énigme » (p. 202) et ouvrir à « de nouvelles narrations ». Et quelle version choisir pour raconter la sensation inexplicable que je localise au niveau de mes lobes temporaux, alors que je danse un corps-territoire dans un ralenti extrême sur une portion de ce chemin forestier en Italie ?

L'attention à ce changement de densité [de l'air] m'a permis de m'engager dans une relation avec « quelque chose qui monte, et quelque chose qui descend ». J'ai perçu un changement de pression de l'air à cet endroit du chemin, mais aussi, peut-être, ai-je perçu mes ancêtres qui faisaient leur aller-retour quotidien pour aller travailler à la mine. Je n'ai pas à choisir. (RP3, p. 64)

La cohabitation des impossibles opère sur le mode du surplus, une accumulation en transparence qui « transforme les manières de penser et de sentir » (Despret, 2015, p. 139), qui permet de faire coexister des versions contradictoires, de ne pas choisir entre les deux, pour finalement faire honneur à la richesse et à la complexité de l'expérience.

6.3.4 Métamorphoses et décloisonnements

La sensation de transformation évoquée par Vinciane Despret résonne avec de multiples expériences liées au corps-territoire, sous forme de vécus somatiques de la métamorphose. Dans le premier récit de pratique, lors de la semaine consacrée au *spectre*,

27 janvier 2022. J'ai revisité en spectre la maison de mon enfance, je suis redevenu le petit garçon qui avait peur dans le long couloir, puis je suis devenu le spectre, immense, qui faisait peur à ce petit garçon. L'impression de boucler une boucle d'espace-temps. La maison se rétrécit, se transforme, pivote autour de moi. Je suis à la fois immobile et point pivot. Je peux changer de lieu, et faire en sorte que le lieu change autour de moi. (RP1, p. 3)

Cette expérience la transformation du lieu où je projette ma danse, mais aussi avec la transformation de mon propre corps : « changer de taille, devenir brume ou solide » (RP1, p. 3). Ce vécu somatique de la métamorphose se traduit, ou plutôt se transpose (dans la mesure où il opère un déplacement, une trans-position), dans l'écriture, par l'emploi de figures d'analogie telles que les comparaisons et les métaphores. Louis-Claude Paquin, dans son texte consacré à la recherche par l'écriture, écrit que

Le recours à la métaphore permet littéralement d'effectuer un déplacement d'un champ sémantique à un autre de façon à produire un surplus, d'effet ou de sens, ou d'énoncer un indicible. (2020, p. 21)

Ce déplacement *littéral* est contenu dans μετα- (*méta-* : le changement) et φέρω (*phérō* : porter, transporter), et se retrouve dans l'écriture en strates, où chaque relecture est un mouvement de terrain qui permet un changement par le déplacement :

28 janvier 2022. [...] Je bouge avec des bras morts, qui pendent le long du corps, et qui s'ouvrent uniquement lors des torsions et des rotations. Des bras qui pendent ou qui sont aimantés, pas dans la rigidité non plus, une qualité à chercher. [...]

10 avril 2022. Dans le « bras mort », il y a les bras qui pendent, que j'ai déjà mentionnés, mais cette expression m'envoie aussi vers les bras morts d'un fleuve.

17 mai 2022. Alors le lien avec le paysage se tisse ; alors le corps entier *peut* devenir fleuve et il faut que je retransverse ça pour voir ce qu'il se passe. Je pourrais peut-être alors danser le corps-paysage en empruntant une entrée métaphorique, allégorique, non pas comme dans « tes yeux sont des étoiles » (au secours) ou

« tes lèvres des cerises » (n'est-ce pas Thomas Campion¹¹⁰?), soit via une réduction, une fragmentation, mais plus via une globalité mouvante, quelque chose qui s'incarne (mais je préférerais dire qui *s'encorpore*), traverse le corps, dépasse le cadre, change d'échelle... Tout cela est encore très embryonnaire. (RP1, p. 9-10)

L'embryon a grandi. La sensation de bras morts m'amène au fleuve, à un corps-fleuve, bien avant ma rencontre avec le Saint-Laurent en septembre 2022 ou le Rhône en juin 2024. L'entrée métaphorique dans l'écriture, et par extension dans la pratique en mouvement, est non pas réductrice mais globale et mouvante. Dans une écriture où chaque strate ouvre un potentiel de métamorphose, les expressions acquièrent de nouveaux sens, le propre devient figuré, l'abstrait s'encorpore et les métaphores se filent¹¹¹.

12 octobre 2022. [...] Après l'atelier, je reviens près du fleuve, je constate la marée basse et l'accès possible à ce qui était un îlot il y a quelques heures encore. C'est une structure humaine, à en croire ce qui semble être un coffrage qui entoure les roches, dont le bois présente différents degrés d'usure avancée. Les planches rongées par l'eau et le temps me font penser aux dents d'une créature fluviale dont le fossile referait surface.

18 janvier 2023. *Île (transcription)*. Quelque chose de beaucoup plus calme, de beaucoup plus arrêté, en réponse à la couverture nuageuse, au mouvement de l'eau moins perceptible peut-être, ou bien inspiré par les roches, qui gardent leurs arrêtes, leurs angles, puisqu'elles ne sont jamais immergées, elles. Elles m'inspirent des lignes, des diagonales. L'ondulation est là encore, mais plus profonde, plus dans le corps central. En même temps, il y a un état d'alerte, dans les arrêts, le regard. Les pierres dessinent les formes de mon corps...



Figure 6-22 Improvisation sur l'île (lien vidéo)

19 janvier 2023. [...] Mon corps lithique danse dans les mâchoires du fleuve. (RP2, p. 27-28)

¹¹⁰ Campion, Thomas. (1617). There is a Garden in her Face. Dans *A Booke of Ayres*. Thomas Snodham. Un exemple de *Blazon*, poème Élisabéthain où les parties du corps sont comparées à des éléments naturels.

¹¹¹ À Montréal, l'anglicisme *feel*, prononcé comme *file*, est utilisé pour dire *sentir/ressentir*. Ainsi, les métaphores se filent, mais aussi, se *feel*, se ressentent.

Toujours sur l'Île d'Orléans, des branches trouvées dans un boisé se sont transformées en partenaires de danse, mon corps s'est retrouvé ligneux, et nous sommes co-devenu·es une installation mouvante, plus qu'humaine et plus qu'arbre à la fois.

13 octobre 2022. Je suis dans le boisé au niveau de l'ancien chantier naval, [...] J'arrive devant une branche appuyée contre le bloc, et je me glisse dans la texture de cette branche, dans sa posture. Je cherche le ligneux dans mon mouvement, comment je peux transformer mes muscles en bois vivant, où est la rigidité, la souplesse, l'immobile, la tension. [...] Je vois ces branches, appuyées contre les blocs, et j'ai envie de devenir une installation mouvante, alors je ramasse les



Figure 6-23 Improvisation aux branches

branches, et je les place en équilibre sur mes épaules. Alors mon corps est à la fois restreint et amplifié. La rigidité dans la nuque et dans le rachis. Certains mouvements qui deviennent impossible, d'autre privilégiés (les rotations sur le plan horizontal). Et alors comme une plante, je joue à aller chercher la lumière. Je retrouve des moments d'équilibre parfois précaire. [...] Je me retrouve à faire partie des arbres qui poussent dans les décombres. Puis je replace mes partenaires de jeu. (RP2, p. 29)

La citation de Louis-Claude Paquin mentionne que la métaphore amène un « surplus, d'effet ou de sens », dans le discours. Dans l'expérience somatique du corps-territoire, il s'agit d'un surplus d'existence, de vécu et d'expérience. Une seconde rencontre, celle-là en Italie sur le sentier que j'ai déjà mentionné, illustre aussi cette notion de surplus :

13 juin 2024. Je prends le temps, je déroule le pied, [...] je sens que ça laisse le temps à des, à comme des racines [...] des filaments... des toutes petites racines [de se développer et d'aller dans le sol], je sais pas comment ça s'appelle, c'est pas les racines, c'est ce qu'il y a autour... comme du mycélium...

4 décembre 2024. Ça me semble pas mal correspondre aux « poils absorbants des radicelles », ou encore aux hyphes, ces filaments végétatifs qui composent d'une part le mycélium, et d'autre part le *présent épais*. J'allais écrire que je deviens un être mi-humain, mi-végétal, mais je rectifie ce réflexe de formulation : je deviens un être *à la fois* humain et végétal, sans partition entre les deux, mais dans une superposition des modes d'existence, des propriétés et capacités relatives à chacun. Ce sont *mes* hyphes, *mes* radicelles, qui captent l'humidité du sol, dans ce nouveau niveau de relation avec le lieu. (RP3, p. 63)

De ces deux dernières rencontres, brèves mais marquantes, je garde l'expérience d'un devenir à la fois plus humain et plus végétal, dans une superposition des modes d'existence. Morizot décrit cette modulation de l'être dans l'expérience de la relation avec le vivant au sens large :

Ce souci du vivant, il s'agit bien d'un « souci de soi » au sens de Foucault, mais d'un soi élargi, constitué par ses tissages. Un soi qui n'est plus le terme isolé et égotique, seul dans l'univers face au cosmos absurde, mais qui s'est hissé au point de vue de son être réel : comme nœud de branchement avec d'autres vivants, son souci de soi est un souci des interdépendances. (2022, p. 276)

À Djemila, ce n'est pas avec des vivants végétaux que j'ai tissé de nouvelles relations, mais avec le soleil et le vent que j'ai fait l'expérience d'un « soi élargi » :

9 juillet 2024. Une grande extension de la colonne, visage vers le ciel, accueillir à grands bras le feu qui tombe. Je passe l'arche, dessine un horizon circulaire avec la main, dont le mouvement coïncide avec le bruit du passage d'une mouche près de la caméra. Quelque chose dans la forme, peut-être encore ce brassage d'espace, qui passe par l'arrière, par des oppositions haut/bas, par des spirales initiées tantôt par l'épaule, tantôt par le bas de jambe. Dans l'ombre de l'arche, une grande courbe avant, puis côté, un moment de suspension. Plus tard, je m'éloigne encore, porté par le vent, je tourbillonne au loin, invisible dans ma combinaison aux couleurs des ruines.

7 février 2025. Là encore, je ne suis plus aux commandes, c'est le vent qui me fait bouger, dans une redistribution de l'agentivité, une fusion avec l'environnement. Camus décrit une expérience si proche que je le soupçonne d'avoir eu vent de ma démarche !

Creusé par le milieu, les yeux brûlés, les lèvres craquantes, ma peau se desséchait jusqu'à ne plus être mienne. Par elle, auparavant, je déchiffrais l'écriture du monde. [...] Mais si longuement frotté du vent, secoué depuis plus d'une heure, étourdi de résistance, je perdais conscience du dessin que traçait mon corps. Comme le galet verni par les marées, j'étais poli par le vent, usé jusqu'à l'âme. J'étais un peu de cette force selon laquelle je flottais, puis beaucoup, puis elle enfin, confondant les battements de mon sang et les grands coups sonores de ce cœur partout présent de la nature. Le vent me façonnait à l'image de l'ardente nudité qui m'entourait. Et sa fugitive étreinte me donnait, pierre parmi les pierres, la solitude d'une colonne ou d'un olivier dans le ciel d'été. [...] Bientôt, répandu aux quatre coins du monde, oublieux, oublié de moi-même, je suis ce vent et dans le vent, ces colonnes et cet arc, ces dalles qui sentent chaud et ces montagnes pâles autour de la ville déserte. Et jamais je n'ai senti, si avant, à la fois mon détachement de moi-même et ma présence au monde. (1959, pp. 27-28)

Je ne pensais pas trouver autant de similarités à la lecture de ce texte. Je lis le témoignage sensible d'une personne qui a cherché à partager son expérience d'une relation sensorielle profonde avec un espace situé. Je lis la coexistence de deux polarités que j'ai ressenties de nombreuses fois : un effacement, ou plutôt une dissolution de l'égo, et une amplification de la présence au monde. Le fait que nos expériences aient eu lieu avec le même site m'interpelle, et nourrit ma conviction d'une part agentive du territoire dans la rencontre incorporée. (RP3, p. 104-105)

La rencontre fusionnelle avec le vent a induit une métamorphose, et le récit incorporé de cette métamorphose a amené un nouveau potentiel de transposition artistique, de transmédiation : la formule « une dissolution de l’ego et une amplification de la présence au monde » a inspiré une série d’œuvres visuelles à l’aquarelle et au crayon-mine présentées en mai 2025.

L’expérience somatique s’inscrit, le texte devient visuel, dans une « ouverture des sens et du sens » (RP3, p. 76). L’écriture-expérience active un pouvoir de décroisement sémantique et syntaxique, et le langage devient passe-muraille spectral. Ainsi, le verbe « aimer » dépasse son sens premier pour devenir action de relationalité¹¹² :

31 mai 2024. Je fais partie de ce territoire-là. Ce... j’aime ce soleil, j’aime ce vent, sec. J’aime ce fleuve-là qui m’a fait du bien [...]

29 octobre 2024. Ce « j’aime » répété n’est pas seulement l’expression d’un goût, d’une préférence, mais aussi une action de mise en relation. Une déclaration d’amour au territoire, en quelque sorte, et immédiatement l’expression me relie au livre de Joshua Whitehead, *Lettre d’amour au territoire* (2022) [...]. Dans mes notes, je retrouve la citation suivante, ponctuée, dans le style de Whitehead, par des mots en langue Crie¹¹³ :

That is, to love, sakihitin, is a summoning of being, perhaps one of braids, into the world that we animate and are accountable to; it becomes more than simply a Western act of speaking. It is a sacred animation. And such a summoning into orality within the spaces of askiy could be considered an act of wahkohtowin—or enacting relationality within a world, here meaning the land, that asks for us all to humble ourselves, moving away from the hierarchy of being wherein “human.” Is crowned atop a vertical ladder, and instead link hand in hand as a rhizome, a plurality of linkages that come together horizontally as “all my relations.”¹¹⁴ (2022, p. 64-65)

Cette invocation de l’amour est une invocation de tous les êtres, ici le soleil, le vent, le fleuve. De plus, d’après Whitehead, l’amour est un *geste* qui s’inscrit dans une pratique de relationnalité qui unit les êtres de façon horizontale, non hiérarchique. (RP3, p. 40-41)

¹¹² « [Love, love is a verb, love is a doing word](#) » Paroles extraites de *Teardrop*, par Massive Attack (1998).

¹¹³ Sakihitin : aimer ; askiy : monde ; wahkohtowin : la pratique de relationnalité.

¹¹⁴ Par exemple, aimer, sakihitin, est une invocation des êtres dans le monde, une sorte de tressage qu’on anime et à laquelle on est redevable; il s’agit de bien plus qu’un geste occidental de parole. C’est une animation sacrée. Et pareille invocation dans l’oralité au sein des espaces d’askiy peut être considérée comme un geste de wahkohtowin - ou la pratique de la relationnalité dans un monde, ici entendu comme le territoire, qui nous demande à tous de faire preuve d’humilité, de renoncer à la hiérarchie des existences selon laquelle «l’humain» est couronné au sommet d’une échelle verticale, et de plutôt se rassembler main dans la main comme un rhizome, une pluralité de liens qui s’unit horizontalement sous le refrain « toutes mes relations ». Traduction d’Arianne des Rochers (2024, p. 73).

Un autre verbe, « comprendre », se dédouble de la façon suivante :

1^{er} juillet 2024. J'ai l'impression de comprendre quelque chose de ce territoire [...] comprendre [au sens de] contenir, comprendre [au sens de] *understand*. J'ai l'impression que je comprends[/contiens] quelque chose de ce territoire...

23 janvier 2025. L'exploration de la polysémie de « comprendre » ouvre les possibilités et me permet une meilleure compréhension, tiens donc, me permet d'accueillir plus facilement la coexistence des strates de sens. Je *comprends* quelque chose de ce territoire, à la fois comme processus mental et constat de présence intérieure. (RP3, p. 74)

Le verbe « être » lui aussi, et même plus fréquemment, dépasse ses sens déjà nombreux :

13 juin 2024. Je prends le temps pour *être* là... pour *être* à ce bon endroit ...

4 décembre 2024. J'entends une emphase sur les deux occurrences de « être ». Comme dans le premier entretien, où « aimer » était devenu action, ici, « être » est un processus, pas seulement un verbe d'état, et devient synonyme de *devenir*. Je prends le temps de *devenir* dans ce lieu, je prends le temps de *devenir* ce lieu. (RP3, p. 60)

« Être-devenir », mais aussi « être-suivre », où « je suis les herbes et le vent » (RP3, p. 37) exprime autant une relation où ce sont les herbes et le vent qui guident la danse, que la métamorphose. Je trouve une autre occurrence de ce décroisement polysémique de « être », cette fois dans une superposition « localisation-identité » :

1^{er} juillet 2024. Je suis là. Au sens de, d'identité, pas simplement de localisation. Je suis... je suis là, je fais partie du territoire, je suis arrivé (pause).

23 janvier 2025. Une partie de A, déjà dans l'analyse, évoque la polysémie de ce verbe « être », localisation et identité : deux strates qui se superposent et se confondent. Je suis situé dans ce territoire, et je suis ce territoire. Je savais déjà que le corps-territoire s'accompagnait d'une ouverture des sens (de la sensorialité), mais je constate aussi une ouverture du sens (de la sémantique). (RP3, p. 76)

Pour chacune de ces occurrences, il est important de noter qu'on se situe là encore en présence d'une cohabitation des impossibles : loin de s'annuler, les versions différentes se superposent dans une alternance ultrarapide et se présentent à l'expérience dans une sorte de scintillement, un

vacillement¹¹⁵, une lumière du soir qui, entre chien et loup (voir p. 65), tisse de nouvelles relations, réveille les imaginaires et nous fait danser le corps-territoire.



Figure 6-24 Pratique au crépuscule, Rurart, juillet 2023
(photo par Mathi Loslier-Pellerin)

De cette analyse stratifiée ressort autre chose que l'identification d'une série d'opérations de transposition du paysage sensoriel et de la relation au territoire : davantage un repérage de zones et de chemins de transposition, des territoires somatiques où les affects sensoriels deviennent mouvements. À une question de recherche qui cherchait à identifier un « quoi », le processus de recherche-crédation apporte une réponse plus nébuleuse qui adresse un « où » en devenir dans des zones plus ou moins cernées, le long de pistes plus ou moins tracées. La mobilisation des données sensorielles et sensibles contenues dans les récits de pratique permet de repérer une multitude d'invites :

invites de relation, invites sensori-biographiques, transgénérationnelles, sonores,

langagières, et les mystérieuses invites sur le temps long. Ces invites constituent autant d'invitations à danser le *corps-territoire* dans un *présent épais*, dense et stratifié, un état de corps qui se réalise dans une danse co-agentive et transformatrice en lien étroit avec le territoire.

L'expression « sentiers du désir » (*desire paths* en anglais) désigne en urbanisme les sentiers tracés par les usagers, parfois pour pallier un manque de trottoir dans un espace urbain, mais bien souvent en parallèle, en diagonale ou simplement en marge et en dépit des axes déjà prévus pour le trafic piéton. Les sentiers du désir peuvent naître d'une envie de raccourcir son trajet, de changer de point de vue, ou même provenir de superstitions locales (éviter une plaque d'égout ou

¹¹⁵ Comme cette alternance entre les deux images qui constituent chaque impression lenticulaire réalisée pour l'exposition *Affleurements*.

contourner un transformateur électrique). À partir d'une quinzaine de passages, le sentier est formé, et va inviter davantage de trafic. Ces sentiers du désir sont à la fois un cauchemar et une source d'enseignement pour les planificateurs. Selon Riccardo Marini, architecte et urbaniste, les tracés du désir sont « les témoins d'un mouvement » et résultent d'une « écoute du lieu » (Hickman, 2019). Le sentier est créé par le désir qu'entretient le public dans sa relation avec l'espace traversé. Mais c'est une création bien étrange, à la fois désirée et spontanée, discrète et anarchiste, collective mais asynchrone.

À la lumière de ce parallèle, les zones-chemins de transposition du paysage sensoriel en mouvement deviennent les *sentiers du désir* de ma relation avec le territoire.

CHAPITRE 7

PARTAGER LE CORPS-TERRITOIRE

Ce septième chapitre a pour objectif de relater et d'illustrer la façon dont *strates*, *spectres* et *errances* ont été mobilisé·es ; la façon dont le corps-territoire s'est littéralement *mis en œuvre* dans le contexte de production de l'*œuvre finale*¹¹⁶, expression ambitieuse qui fait référence à l'étape de présentation publique protéiforme du projet de recherche-crédation dans le parcours doctoral. Dans les pages suivantes, je partagerai les pistes relevées dans mes récits de pratiques, les concepts de *transmédiation* et de *situé stratifié*, et quelques éléments du processus de création qui a débuté en décembre 2024 jusqu'à la présentation publique en mai 2025.

7.1 Contexte et note d'intention

Une confession s'impose : le projet de création se limitait initialement à la création de quatre vidéodanses, une pour chaque territoire rencontré. Très rapidement (et heureusement), le projet a complètement débordé de ce cahier des charges : s'y sont ajoutées une performance et une exposition multidisciplinaire. Ce débordement s'est imposé par la nécessité de rendre hommage à la richesse de ces quatre dernières années, par l'évidence de présenter une performance (malgré les contraintes de technique et de temps), et par l'envie de proposer finalement au public une expérience incorporée du projet de thèse dans sa globalité, qui inclue ses dimensions de recherche, de travail de terrain, de voyage dans le temps, d'écriture en strate, de multisensorialité. Non pas une création-spectacle, mais une mise en espace, une mise en corps, en mouvement, en sons, en lumière, en archives, des étapes du processus de recherche-crédation et de ce qui aura émergé des terrains de recherche : c'est-à-dire une *transmédiation*.

J'ai eu le grand privilège de bénéficier d'un accueil en résidence au Studio840¹¹⁷ du Département de Danse de l'UQAM entre le 22 avril et le 9 mai 2025, avec un accès au studio-laboratoire K-2210 qui est devenu espace-témoin (voir 7.5). Trois semaines intensives pendant lesquelles j'ai reçu le soutien précieux d'Eliane Cantin pour l'installation technique, Annemarie Maeng pour la

¹¹⁶ Voir note p. 52 à propos de cette expression.

¹¹⁷ Ancien LAVI, Laboratoire en Arts Vivants Interdisciplinaires.

création lumière, Philippe Poirier pour le conseil artistique et la captation vidéo, et Xavier Curnillon pour la communication.

Les réflexions qui ont guidé les choix faits pour la présentation ont gravité autour du dialogue pressenti entre *transposition* et *réactualisation*, que je mentionnais dans mes questions de recherche. Il s'agissait de respecter l'intégrité de ma pratique d'improvisation située, tout en présentant une création en studio, dans un espace de salle de spectacle, donc a priori bien loin des lieux qui m'ont accueilli. Pour dépasser ce paradoxe de surface, il a fallu tout mettre en œuvre pour performer non pas *dans* le Studio840, mais *avec* le Studio840. Par exemple, quand j'ai performé Séismes à la Cité-des-Hospitalières ou au Studio K-1150 pour Passerelle840, j'étais dans un *in situ stratifié* : je performais avec le lieu où j'avais enregistré les peupliers, avec la chapelle de la Cité-des-Hospitalières où j'avais enregistré ma voix, avec les lieux liés aux vécus somatiques performés, et finalement avec le lieu de performance lui-même, sa lumière, la texture de son sol, le public présent... Je ne suis pas dans une création studio transportée telle quelle de performance en performance, ni dans une tentative d'illusion de l'espace extérieur, mais dans *l'évocation*, le *quasi-revivre* (des termes que j'emprunte au vocabulaire de l'entretien d'explicitation) de plusieurs relations avec plusieurs espaces, qui se superposent, se combinent en un *situé-stratifié*. Ce choix conceptuel, mais aussi logistique, m'a permis de performer *avec* le Studio840 et *avec* les quatre terrains mobilisés dans cette approche *située-stratifiée*.

La question de la place du public s'est posée rapidement. Il n'était pas question d'accueillir un public passif, mais mon immense prudence face aux mécanismes délicats de la performance interactive et autres espoirs de participation du public m'a invité à trouver un équilibre qui puisse servir le propos. Je souhaitais un public-témoin que j'allais accueillir personnellement dans l'espace, que cet accueil devienne un temps de médiation, une initiation aux mystères, un court atelier, un partage de clefs de lecture, d'outils, pour éviter l'hermétisme complaisant et faire en sorte que l'activité perceptive devienne une activité transformatrice.

J'ai assisté à tellement de propositions hermétiques, sans aucune médiation, aucune adresse au public, aucun regard. Comment se sentir invité, investi en tant que public, comment aussi soutenir, émotionnellement, artistiquement et financièrement, ce type de performance pour laquelle ma présence ou mon absence [en tant que public] ne ferait aucune différence ? (RP2, p. 35)

Je performe avec le lieu, qui est un soutien, un collaborateur artistique, mais j'ai aussi besoin du public, de sa simple présence, comme quand on invite un ami pour passer un moment, sans trop faire de manières. Merci d'être là, soyez les bienvenu·es, j'ai quelque chose à vous partager.

We hang out with what is present like a good friend would: without trying to 'get' anything out of the situation, without imposing any plan on what is there¹¹⁸. (Van der Wielen-Honinckx, 2021, p. 95)

L'accueil d'un public-ami-témoin permet de suspendre dans une certaine mesure la dimension transactionnelle capitaliste de la posture spectatoriale (j'ai payé / je m'installe / je me gave sensoriellement / je m'en vais). L'échange et le partage sont certes des formes de transaction, mais des formes plus proches de mes valeurs. L'exposition décuple les portes d'entrée dans le questionnement de recherche-crédation, sa visite se fait dans une errance au rythme de chacun·e. Le moment de pratique guidée est un partage de connaissances encorporées, transposables et recyclables. Pendant la performance, le quatrième mur est une strate poreuse, transparente, support de projections mentales et affectives. Par une substitution de terme, la posture d'*ethnographie affectif* défendue par Philip Vannini, déjà cité dans ce texte, devient celle du *performeur affectif* et décrit mon intention pour cette présentation publique :

affective [performers] move their audiences to interpretive theoretical possibilities, generating potentials, and stimulating lively transformative energies to do [...] and feel something¹¹⁹. (Vannini, 2024, p. 12)

Ainsi, dans un semblant d'ordre chronologique de création, les paragraphes suivants évoqueront les tournages et montages vidéo, la création sonore pour les vidéos et pour la performance, la performance elle-même et enfin l'exposition.

¹¹⁸ Nous passons un moment avec ce qui est présent comme le ferait un bon ami : sans tenter de « tirer » quoi que ce soit de la situation, sans imposer de plan sur ce qui est là.

¹¹⁹ Les [performeurs] affectifs *émeuvent/amènent* leurs publics vers des possibilités d'interprétation théoriques, en générant des potentiels et en stimulant des énergies vives de transformation pour faire [...] et ressentir quelque chose. (Note de traduction : je choisis de ne pas choisir entre les deux sens de *move*, qui renvoie à la fois à l'émotion et au mouvement)

7.2 Quatre vidéos

La première impulsion de création était donc de réaliser quatre vidéodanses à propos de mes rencontres incorporées avec les quatre terrains. Il ne s'agissait pas de filmer des vidéos d'agence de voyages, mais d'assumer un certain aspect de reportage, de prise de vue parfois caméra au poing, et de ne pas choisir les lieux en fonction de leur esthétique. Par exemple, nous avons filmé une séquence à l'arrière de l'abbaye de Belleperche, moins grandiose que la façade avant, mais au potentiel de relation plus grand pour le projet. À Djemila, il y avait mille temples et colonnades tout à fait spectaculaires, mais nous avons filmé dans les anciens bains, pour leur majesté tranquille, et pour éviter le passage de visiteurs dans le champ. Il y a eu donc, pendant les tournages, un dialogue permanent et non-réfléchi entre fond et forme, entre le potentiel esthétique du lieu, le potentiel de relation et la contingence. Rien ne justifiait de filmer une séquence sur le toit du Prieuré à Pont-Saint-Esprit, mais ce lieu m'a offert un panorama exceptionnel et inattendu sur la ville où j'ai grandi, le fleuve et ses alentours, et je me suis senti invité à danser avec cette vasteté, avec les oiseaux qui nous tournaient autour et les fossiles enchâssés dans les pierres de l'édifice.

Quelques mois après les tournages, j'ai remis à Scott un synopsis ainsi qu'une maquette de trame sonore pour chaque vidéo. Scott m'a renvoyé un *rough cut*, un premier montage vidéo, que j'ai visionné et à partir duquel j'ai rédigé une fiche de notes pour la deuxième version. Nous avons déjà fonctionné de cette manière, à distance, quand il s'était occupé de la captation et du montage pour la vidéo de *Ramenez les Seaux*, filmée en 2021. Dans l'extrait de notes de montages ci-dessous, les remarques alternent librement entre plusieurs langues :

[...] Bords du Rhône :

I'd love to see a wider shot to get a sense of the space, and a slower start to this part pour montrer le temps de la rencontre. I'm gonna think of something to replace the rock sounds that don't make sense vu qu'on voit pas de roches dans cette scène...

7'46 LOVE this shot with the tall grass, I'd love to see more of it, to show the connection

7'53-8'11 X sorry, nothing wrong with that one, I'm just faffing around

8'13 Love that

8'25 X again, not in love with the windmill aesthetic

8'35 LOVE that : I'm with the grass in this one, can it last a bit longer ?

8'55 YES c'est le COEUR de cette partie, c'est là qu'il y a eu quelque chose d'intense. Ce serait possible de build up jusque là ? et de finir sur ce moment flottant, long...

[...]

(Extrait de notes de montage, février 2025)

Nous nous sommes mis d'accord, au vu du temps et du budget dont nous disposions, sur le fait que la troisième version du montage serait la version définitive. Cette contrainte *encapacitante* (voir p. 16) m'a invité à préciser ma vision au maximum tout en adaptant la minutie de mes attentes et ma volonté de contrôle (*#divan*). Pour des raisons liées à nos calendriers respectifs, les visionnages, notes de feedback et montages des quatre vidéos ont eu lieu en même temps que la résidence de création au Studio840, et à distance en mode transatlantique. Les quatre vidéos étaient prêtes le lundi 6 mai à 9h du matin, soit une heure avant l'ouverture de l'exposition. Elles sont disponibles pour visionnage en Annexe H. Un court aperçu de la première vidéodanse est accessible [en suivant ce lien](#).

7.3 Création sonore

Le projet comprend une part importante de création sonore, dans la mesure où il a fallu créer une trame de 10mn pour chaque vidéo, et une de 30mn pour la performance. Voici quelques pistes théoriques qui ont guidé le processus.

7.3.1 Rassembler, écouter, pister

Comme pour la création à Notre-Dame-des-Prairies, je savais que j'allais mobiliser des enregistrements de terrain pour convoquer leur pouvoir d'évocation. D'une manière différente de l'image, le son renvoie à un espace, une certaine résonance. Comme l'écrit Roberto Barbanti, « le son est la manifestation d'un « être-là » physique et d'une temporalité vécue. N'importe quel son nous renvoie à une présence » (2023, p. 79). C'est précisément ce que je cherche à activer avec l'enregistrement de terrain : cet « être-là » situé, qui nous place, le public et moi, à la fois dans l'espace de diffusion sonore, dans l'espace où le son a été enregistré, et finalement dans un nouvel espace stratifié à la jonction des autres, espace de rencontre, espace tiers, liminal, spectral.

Alors que je faisais le bilan d'un atelier au cours duquel j'avais diffusé un paysage sonore composé d'enregistrements de terrain, la diversité des relations possibles avec le son et l'espace qu'il évoque (géographique et affectif) m'inspirait une réflexion :

20 juin 2023. Quelles différences entre un enregistrement de terrain et un paysage sonore ? J'ai l'impression qu'il s'agit de strates de relation. Je veux dire par là que tout milieu semble créer les conditions d'émergence d'un environnement sonore, que je perçois par ma relation sensorielle au

lieu. L'enregistrement de terrain semble lié à des concepts de neutralité, d'objectivité. Mais dans un enregistrement de terrain, il y a, en plus de cette relation de perception initiale, le choix du moment de l'enregistrement, ce que je garde et ce que je coupe, ma posture au moment de l'enregistrement, soit tout un ensemble de manifestations de ma relation au lieu qui va avoir une influence sur l'enregistrement. [...] Il me vient un parallèle avec la photographie : il n'y a pas de photographie objective ou neutre. Il y a des strates qui s'ajoutent aux strates de relation perceptive. J'entends l'expression de *paysage sonore* comme une composition, un arrangement d'enregistrements de terrain, coupés, échantillonnés, stratifiés, modifiés, en général sans mélodie mais pas nécessairement atonal (j'ai souvent inclus des bourdons [...] dans mes paysages sonores).

21 juin 2023. Le potentiel poétique du terme *bourdon* me fait toujours sourire. La présence de ces sons pollinisateurs, si on joue le jeu des parallèles, semble indispensable dans un paysage sonore. Au moment où j'écris, le bourdon qui me vient aux oreilles est celui du moteur d'un engin de construction, non, d'une génératrice, au coin de la rue, qui tourne en permanence depuis des heures. Il n'y a pas de mélodie, mais bien une fréquence détectable, relativement stable, que je peux chanter si me vient l'envie d'une syntonisation avec la machine.

À d'autres moments, le bourdon a pu être tout autre son relativement continu, simple ou complexe, tonal ou non, que j'ai *perçu* comme arrière-plan : la rumeur d'une rivière, le trafic routier, le vent, un micro-ondes, etc. Aucun de ces sons n'est intrinsèquement un bourdon, et leur disposition en *arrière-plan* est un signe de ma relation avec cet environnement sonore. La présence de ces sons sur le temps long [...] fait que mon cerveau, ne les percevant plus comme nouveaux et donc potentiellement dangereux (comme pour les odeurs), applique une sorte de hiérarchie perceptive qui crée cet *effet d'arrière-plan*.

Je finis d'écrire cette phrase, quand soudain le son de la génératrice disparaît. C'est la pause de midi. La disparition de ce bourdon crée comme un *appel d'air* (ou ici, un *appel de son*) et comme une nécessité pour mon cerveau de réorganiser ma perception de l'environnement sonore : j'entends davantage les oiseaux et les quelques voix qui viennent de l'avenue piétonnisée, et alors le trafic, très lointain, couplé à une ventilation d'air conditionné deviennent les nouveaux bourdons, les nouvelles composantes de l'arrière-plan de mon environnement sonore.

20 juin 2023. Il y aurait donc une ou plusieurs strates de relation supplémentaires dans un *paysage sonore*. Avec la composition musicale, j'ajoute encore des strates (théorie musicale, symbolisme, références, etc.), mais il se pourrait que tous ces termes représentent des catégories poreuses, et puisse se placer sur un spectre flou, où le degré zéro de relation n'existerait pas. (RP2, p. 39-41)

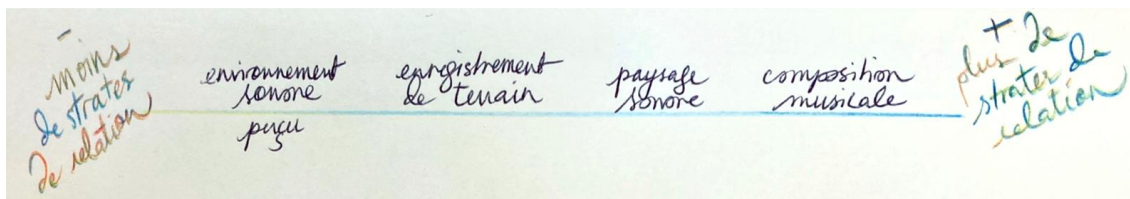


Figure 7-1 Strates de relation sonore - tentative de spectre

Ainsi, il était clair qu'en jouant avec les différents degrés de relation qu'inspire le son, j'allais pouvoir faire une place au flou interprétatif par le biais de l'évocation et proposer une expérience d'écoute active et immersive, pour le public et pour moi en tant que performeur.

7.3.2 Notes de création

Pendant l'Atelier 1, après les trois semaines initiales, je prends un temps pour retravailler une esquisse de paysage sonore :

[...] j'ajoute les textures de la pluie enregistrée au chalet du Lac Labelle en octobre dernier. Je multiplie la pluie, j'ajoute les bruits de pas dans l'humus lors de la randonnée du dimanche matin. (RP1, p, 19)

Le résultat est un paysage sonore « organique », qui n'est pas exactement le résultat de l'équation (chalet + pluie + pas dans l'humus), mais quelque chose de nouveau, qui est davantage que la somme de ses parties. Par cette accumulation, les strates fusionnent, se dégradent, se compostent, les fréquences se mélangent, s'annulent et se modulent, et quelque chose de nouveau émerge, dans un processus de *compostage sonore* que j'ai mobilisé pour la composition des trames sonores.

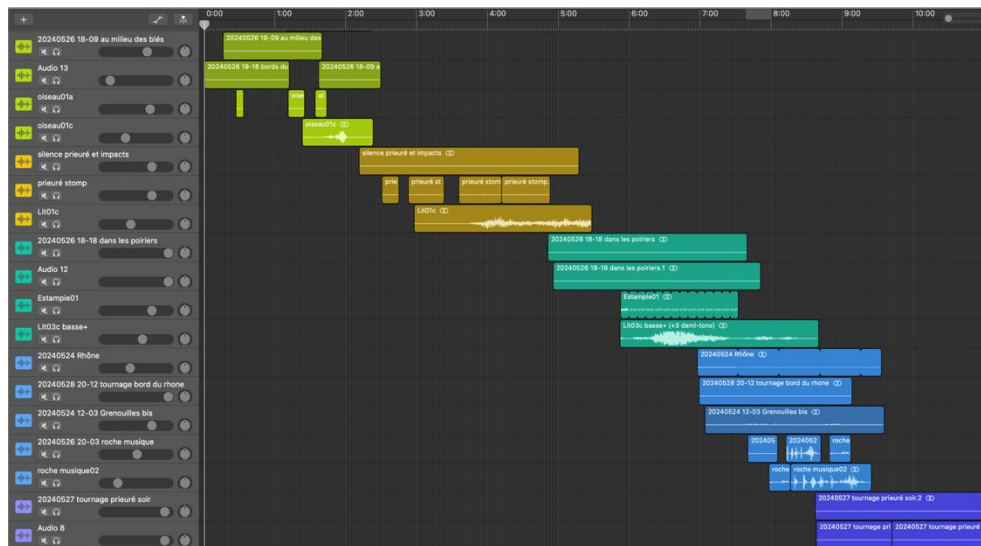


Figure 7-2 Stratification et compostage sonore. Capture d'écran GarageBand, avril 2025.

Le compostage sonore et le montage des pièces définitives ont eu lieu sur le logiciel Garageband, mais le travail d'édition sonore s'est fait sur Audacity¹²⁰, avec une palette que j'ai limitée à trois outils-effets : changement d'échelle (vitesse/hauteur), vision/édition spectrale et effet PaulStretch.

¹²⁰ <https://www.audacityteam.org/>

Le premier outil de changement d'échelle consistait à ralentir un extrait sélectionné, ou bien à en changer la hauteur tonale. En suivant la même logique que pour la modalité d'activation du corps-territoire décrite au paragraphe 6.2.1.2, j'ai appliqué ces changements d'échelles temporelle et tonale jusqu'à parvenir à dévoiler ce qui se cachait dans l'enregistrement d'origine, comme une imagerie aux rayons X révèle notre squelette invisible.

J'ai déjà évoqué le spectrogramme, qui m'avait permis de visualiser les différents harmoniques de la voix pour mon travail de recherche à la maîtrise (p. 64-65). Grâce à une suggestion de mon ami Philippe, je me suis rendu compte que je pouvais non seulement voir le spectr(ogramm)e, mais aussi agir directement dessus à l'aide d'un second outil, l'option « spectral edition » qui permet, concrètement, de modifier l'amplitude de certaines fréquences ciblées. Je pouvais donc par exemple baisser l'amplitude (le volume sonore) des basses fréquences qui correspondent au trafic routier lointain, afin d'isoler une voix ou une texture particulière.

Le troisième outil que j'ai utilisé est l'effet PaulStretch, développé par Paul Nasca, qui permet d'étirer de façon extrême un objet sonore en évitant les artefacts habituels¹²¹. Ainsi, une mélodie d'une minute peut s'étirer sur une demi-heure, voire des heures ! J'ai passé des jours à tester cet effet sur une partie de ma bibliothèque musicale, avec plus ou moins de succès. J'ai notamment rencontré-révéilé une version de la *Sonate pour piano n°11* de Mozart (1783), et plus précisément le thème du premier mouvement *andante grazioso*, où les notes du piano s'étirent et deviennent un essaim de voix nébuleuses qui a joué en boucle dans l'espace-témoin de l'exposition.

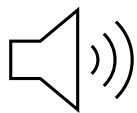


Figure 7-3 Sonate n°11 interprétée
par Maria João Pires (1990)

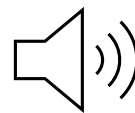


Figure 7-4 Sonate n°11 / PaulStretch
(15mn, à écouter au calme)

¹²¹ <https://web.archive.org/web/20230202074135/http://www.paulnasca.com/open-source-projects#TOC-Paul-s-Extreme-Sound-Stretch>, consulté le 22 juillet 2025.

Voici deux exemples d'utilisation des trois outils présentés :



Figure 7-5 Sifflement d'oiseau, Pont-Saint-Esprit, six étapes

De gauche à droite : à partir d'un extrait d'enregistrement de terrain (1), en vision spectrale sur le logiciel, j'isole la plage de fréquence des chants d'oiseau (2), j'enlève le bruit (3), je sélectionne une phrase mélodique (4), je la ralentis en faisant changer la hauteur tonale (5), puis j'applique un

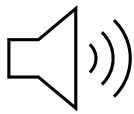


Figure 7-6 Sifflement d'oiseau, étapes 4, 5 et 6

effet PaulStretch (6). Le ralentissement extrême et le changement d'échelle opèrent une transformation et permettent une tout autre perception du signal sonore, dans un nouveau degré d'acuité, une nouvelle expressivité, un nouveau potentiel de relation, très similaire au processus somatique d'accès à l'état de corps-territoire.

Comme second exemple, je choisis ce moment à mon arrivée au foyer d'accueil à Pont-Saint-Esprit, où il m'a paru essentiel et urgent de réorganiser le mobilier de la chambre (*#divan*). Le déplacement du lit provoque alors des vibrations sonores, courtes et aigües, causées par le frottement du bois sur le carrelage. Je m'interromps pour les enregistrer, et encore une fois, avec le ralentissement extrême, le changement d'échelle et l'effet PaulStretch, le son révèle une dimension cachée, quelque chose *qu'il ne savait même pas qu'il savait*¹²², ou plutôt qu'il contenait : une étrange plainte harmonique qui résonne longuement.

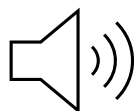


Figure 7-7 Vibrations du lit. Enregistrement de base, isolation, ralentissement, PaulStretch.

¹²² Une formule associée à l'entretien d'explicitation et sa dimension révélatrice pour le sujet.

J'ai choisi d'inclure dans les trames sonores certaines musiques enregistrées, et ces choix ont majoritairement été faits après un long pistage, comme une invite sur le temps long.

Sétif, le 8 juillet 2024 : en attendant Scott dans le hall de l'hôtel, je feuillette un ouvrage à propos de Sétif et sa région, dont je n'ai malheureusement pas relevé la référence. L'auteur y raconte, en mots et en images, son retour en Kabylie pour assister à des funérailles et nous partage un paysage sensoriel :

Au gré des images retrouvées, les souvenirs sont remontés. Qui de nous, Maghrébins, Algériens « migrants » comme on avait tendance à appeler les émigrés de retour au pays, qui de nous n'a eu dans son enfance un premier contact, si ténu fût-il, avec un reflet du monde kabyle? Un bijou en argent, une robe chamarrée, un panier en argent tressé de fil de couleurs, des poteries rouges rapportées d'un voyage, achetées sur la route en rentrant avant de prendre le bateau ou l'avion à Dar el Beida. Une figue fraîche, ou sèche, une figue de barbarie aux épines bien tendues [...]. Beaucoup se souviendront, en parcourant ce livre, de ces chansons écoutées durant leurs voyages à travers les routes sinueuses du bled. D'avoir été bercés par le radio-cassette qui diffusait en sourdine, pour ne pas gêner les oreilles chastes des femmes qui occupaient la voiture, des chansons de Slimane Azem, d'Akli Yahyaten, d'Aït Menguellet, de Matoub et de bien d'autres ?

Quelques mois plus tard, je fais une recherche musicale à partir des noms des chanteurs, et relève quelques titres que je réécoute plusieurs fois avec plaisir. Alors que je travaille sur la trame sonore pour la vidéo tournée à Sétif, l'envie me vient d'inclure des chansons d'époque, en sourdine. Dans son blog, mon grand-père parle de sa nourrice, Hadda, qui « aimait se mettre à côté du phonographe et tourner la manivelle lorsque Rina Ketty avait la voix qui devenait trop grave ». J'inclus alors dans la composition la fin de la chanson de Rina Ketty, *J'attendrai* (1938), qui semble s'éloigner, de plus en plus floue, grâce à un effet de réverbération. Bien que postérieure au départ de Sétif de mon grand-père, je choisis *Ffey ay ajrad tamurt iw* de Slimane Azem (1954) pour son introduction et la mélodie de son refrain. Quelques lectures à propos de l'auteur et du sens des paroles confirment mon choix : Slimane Azem compare dans son texte les colons français à des criquets qui détruisent tout sur leur passage. La chanson a été immédiatement interdite par la France, et après la guerre, Azem a aussi reçu une interdiction de territoire par les autorités algériennes quand il a critiqué le pouvoir en place. Il s'est alors installé en France et a vécu le reste de sa vie, jusqu'à son décès en 1983, à ... Moissac, sur le territoire où est née ma grand-mère paternelle, et où s'est installée la famille de mon grand-père à leur retour

d'Algérie ! J'accueille avec joie la coïncidence de cette relation inattendue entre Moissac et la Kabylie, et j'inclus cette chanson transgressive dans la trame sonore.

Le pistage musical, la composition, l'édition et le compostage sonore me permettent de partager, dans une autre modalité sensorielle, un aspect de ma pratique attentionnelle qui donne accès à une perception sonore plus fine (plus profonde, cette « deep perception » déjà citée), et par extension à l'état de corps-territoire.

7.4 Performance : *Un corps-territoire*

Comme je l'écrivais au début du chapitre, et aussi absurde que cela puisse paraître aujourd'hui, la création d'une performance n'a pas toujours fait partie du projet (les quatre vidéodanses allaient représenter la partie création). L'idée d'une performance est initialement apparue sous la forme d'une présentation en plein air (j'avais pensé au parc Maisonneuve ou au parc Frédéric-Back) à laquelle le public et le jury auraient été conviés. J'aurais partagé un moment d'improvisation dans le lieu choisi, comme un extrait de terrain de recherche. Mais l'idée était fragile : danser le corps-territoire est une expérience intime, souvent peu spectaculaire, et qui s'accommode assez peu de regards non participants. Il fallait trouver autre chose.

En février 2024, j'ai assisté à la présentation de Paloma Leyton dans le studio du LAVI (aujourd'hui Studio840), et à partir de là, le désir de création s'est redirigé vers une création en studio. Après une rencontre avec le Département de Danse de l'UQAM, j'ai obtenu une résidence pour l'automne 2024, mais suite à un important dégât des eaux survenu dans le bâtiment à la fin du printemps 2024, la résidence a été reportée au printemps 2025. Au début dévasté (mais pas autant que le bâtiment) par ce délai, je me suis très rapidement rendu compte que jamais je n'aurais été capable de présenter quoi que ce soit en octobre 2024, moment où j'étais en pleine rédaction des strates initiales du troisième récit de pratique. Finalement, après un automne et un hiver consacrés à l'écriture, j'entrais en résidence au Studio840 le 22 avril 2025 :

Entrée chaotique, mais je décide que rien ne va me stresser. [...] Les tapis sont déroulés, l'écran est là, le projecteur est calibré, la vidéo est superbe, la lumière coule sur les tapis et inonde tout le

studio. Dans la matinée, j'ai profité d'un moment de calme pour me poser, me présenter silencieusement au lieu, formuler une intention, et demander l'autorisation. J'ai ressenti de la joie, alors je pense que c'est un oui.

(Journal de bord¹²³, 22 avril 2025)



Figure 7-8 Fin du premier jour. Ça prend forme.

7.4.1 Écriture et transposition

La dimension a priori contre-intuitive de présenter un travail issu d'expériences situées dans une salle de spectacle s'est résolue grâce au concept opératoire de *situé-stratifié* (déplié en 7.1), qui

¹²³ Je note « journal de bord » et non pas « récit de pratique », car il n'y pas eu de récit de pratique pour la création en studio. Les contraintes de temps étaient celles d'un contexte de production plutôt que de recherche, et les six mois nécessaires à la rédaction d'un récit de pratique en strates allaient faire déborder le projet de son calendrier prévisionnel. La réflexivité se retrouve cette fois saupoudrée dans les paragraphes de ce chapitre.

me fait travailler avec les lieux concernés, deux au minimum, soit l'espace de performance et le terrain de recherche où j'ai vécu l'expérience que je souhaite partager. Mais comment transposer en studio une expérience d'improvisation située, sans disposer du temps qui serait nécessaire à une écriture chorégraphique qui fixerait le mouvement ? Comment, en trois semaines (dont une consacrée à l'installation technique) faire œuvre à partir d'une matière chorégraphique si nébuleuse ?

Pendant l'Atelier 1, à chaque fin de journée, je notais des mots, des expressions, des phrases poétiques ou pragmatiques, qui me permettaient de condenser, de distiller l'expérience vécue (RP1, p. 6-7). Pour la préparation de la performance, je me suis souvenu de ces distillats et de leur potentiel d'évocation, ouvriers d'expérience qui allaient me permettre de faire émerger à nouveau les conditions de la rencontre avec le territoire. Je n'allais donc pas écrire des mouvements, sur des comptes ou des respirations, mais mobiliser une sorte de mutation du concept d'écriture chorégraphique, qui, comme l'écrit Frédéric Pouillaude,

renvoie à la *composition* (il désigne alors l'ensemble des procédures permettant d'identifier et de fixer l'objet chorégraphique en une entité stable et réitérable). L'écriture chorégraphique ne consiste plus aujourd'hui dans la fixation d'un tracé gestuel déterminé que l'interprète aurait à actualiser mécaniquement d'un soir à l'autre, mais dans la mise en place de dispositifs ouverts exigeant d'être réexpérimentés et retraversés de façon différente à chaque occurrence. L'ouverture de l'écriture implique alors qu'une part d'improvisation se loge en chaque temps d'actualisation, de sorte que l'évènement scénique cesse précisément d'être actualisation mécanique et devient recreation partielle. L'écriture par *matière*, se contentant de déterminer les paramètres généraux de l'identité du geste sans fixer sa forme, constitue l'une des modalités possibles de cette écriture renouvelée. (Pouillaude, 2009, p. 365)

C'est donc une « écriture par matières », par qualités, par noyaux d'expérience, que j'ai adoptée. Pour chaque tableau de la pièce, j'ai rassemblé en général trois « matières », trois distillats, « réexpérimentés et retraversés » à chaque itération, dans une « recreation partielle » qui renvoie à la dimension de réactualisation. Ces trois matières ont été pistées après relecture d'extraits de récit de pratique, visionnages, temps de re-recherche, de re-vécu, de réactualisation du vécu somatique. Après avoir sélectionné les termes clefs au cœur de chaque noyau d'expérience, le travail a consisté à développer le plus possible « les qualités non-négociables de chaque espace », comme l'a formulé un jour Philippe Poirier, qui m'a accompagné pendant la résidence au Studio840 comme conseiller artistique.

Pouillaude écrit « qu'une part d'improvisation se loge en chaque temps d'actualisation » (*op. cit.*), comme transposition en temps réel des conditions matérielles, spatiales, somatiques, affectives, émotionnelles, de la performance. C'est donc dans ce dialogue entre transposition et réactualisation, dialogue que j'envisageais déjà lors de l'élaboration des questions de recherche, que j'ai créé *Un corps-territoire*, tableau après tableau.

Puis au dîner, les choses s'éclaircissent. J'attrape les post-its et note les « tableaux » que je relie à un vécu somatique transposable et pour lesquels j'ai des images. Je note ça, puis je joue à les disposer [de façon chronologique], puis je déplace ça, jusqu'à avoir un premier déroulé plus logique en termes d'énergie.

(Journal de bord, 24 avril 2025)

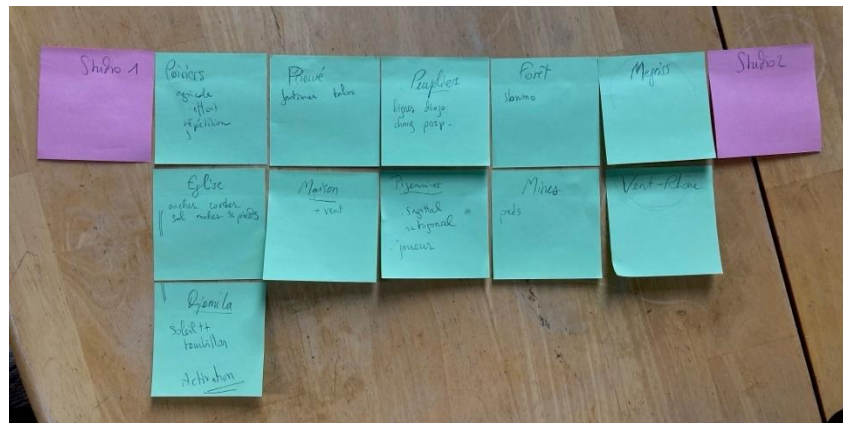


Figure 7-9 Sur chaque post-it, le titre du tableau, et quelques « qualités non négociables ».

Plus tard, je réorganise les tableaux selon deux paramètres : « énergie », qui regroupe la dynamique, l'amplitude du mouvement, les déplacements dans l'espace, et « weird », qui fait référence, avec humour, au degré d'étrange, c'est-à-dire d'abstraction, ou plutôt de relationnalité, dont le public va avoir besoin pour être avec moi dans la rencontre en mouvement.

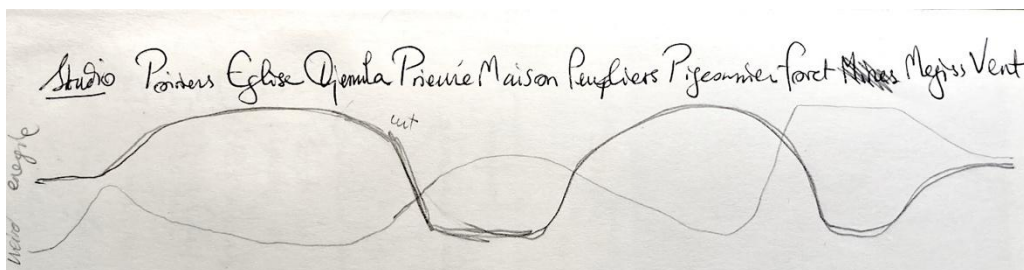


Figure 7-10 Esquisse d'une dramaturgie, selon les paramètres « énergie » et « weird ».

Le premier tableau, « Studio », permet une entrée en matière pour le public et pour moi, dans la mesure où le degré de « weird » part de zéro et va crescendo pendant tout le tableau : je suis dans la salle de spectacle, je respire avec l'espace, éclairé par les lumières de service, on entend des bruits de ventilation, puis la lumière baisse peu à peu, les bruits changent, résonnent différemment, mon corps se déforme, les ombres sur l'écran blanc se déforment elles aussi, amènent un doute : qu'est-ce que je suis en train de voir ? qu'est-ce qui a changé dans ma relation avec ce que je perçois ? jusqu'à ce qu'un grincement de porte attire notre attention vers le côté cour : alors qu'aucun mouvement n'est visible, la porte du studio claque bruyamment. Noir plateau. On entend le vent dans les hautes herbes d'une prairie qui apparaît à l'écran. Alors le public est prêt à m'accompagner.



Figure 7-11 Tableau 1 : Studio (lien vidéo)

À l'intérieur de chaque tableau, je travaille des états de corps et des qualités précises : pour le tableau « Poiriers », je suis avec « agricole », « effort » et « répétition ». Je décide de répéter un geste de cueillette sur une trajectoire qui me fait faire trois aller-retour sur le plateau. À la troisième avancée, je reste en avant-scène et la répétition s'accélère, le rapport à la gravité change, le tonus augmente, les moteurs du mouvement changent aussi : toujours dans le geste de la cueillette, l'énergie des mains m'amène vers des sauts, puis vers le sol, jusqu'à un épuisement pas tout à fait feint. Pour le tableau « Forêt » qui me ramène sur le chemin entre Bosco et les

Mines, tout se passe au ralenti. Millimètre après millimètre, je recule vers le fond de scène, une chute en arrière dans une lenteur extrême qui me rappelle les notes prises pendant mes premières explorations avec le *spectre* (RP1, p. 9). Une autre piste relevée dans le premier récit de pratique m'accompagne dans l'élaboration de la performance. Pendant la semaine de mise en corps du concept de paysage au cours de l'Atelier1, il m'est venu une remarque à propos du regard : je notais que le spectre était « hors focus », la strate était « en dedans » et le paysage « en dehors » dans un aller-retour entre « proche et lointain » (RP1, p. 14). J'ai gardé ces notes pour travailler ces trois types de regard en lien avec les expériences que je souhaitais inclure. Ces indications constituent ce qu'Emma Bigé nomme une « partition cachée », quand elle traduit le terme « *Underscore* » qui désigne la pratique développée par Nancy Stark Smith. Dans de tels dispositifs, « les danseuses [...] sont tenues par le savoir que probablement, d'un moment à l'autre, certaines étapes, certains états se produiront » (Bigé 2023, p 187). C'est aussi là que se joue le dialogue entre transposition et réactualisation de l'improvisation située-stratifiée. Je sais que pour chaque performance de l'œuvre, pour chaque tableau, « certains états se produiront », même si je ne sais pas exactement quels mouvements vont émerger, dans quelle intensité ou quelle amplitude. C'est ce « probablement », cette incertitude mesurée, qui a entretenu un sentiment d'excitation face à l'inconnu, et une joie de danser cette pièce toujours la même et toujours renouvelée.

Ces éléments posent la question de l'identité de l'œuvre et de ses variations possibles. Est-ce qu'*Un corps-territoire* pourra être diffusé ailleurs qu'au Studio840 ? Est-ce que quelqu'un d'autre pourra danser *Un corps-territoire*, solo de et par Germain Ducros ? Rebecca Schneider, à propos du solo chorégraphique, écrit que

sous les espèces d'une seule et même personne, le metteur en scène / chorégraphe / performeur / artiste [...] donne naissance à une production tellement nouée à son identité en apparence singulière que l'œuvre en devient difficilement reproductible. (2002, p. 80-81)

Difficile, mais pas impossible (voir 7.6.2). Il n'y aura cependant, selon toute vraisemblance, pas de transmission d'*Un corps-territoire* pour un·e autre interprète. Mais comme je l'ai fait avec mon expérience de cueilleur de cerises quand j'ai créé puis transmis *Ramenez les Seaux*, ce sera avec joie que je transmettrai cette approche et cette méthode de travail pour inviter d'autres

interprètes à danser *leur* corps-territoire. Aussi, sur le programme et dans les courriels envoyés, j’indique que la pièce *Un corps-territoire* est un solo. C’est évidemment un raccourci, car

[c]omme le dit avec force Steve Paxton, « danser en solo, ça n’existe pas » : et il signifie par là que se mettre à danser, c’est toujours se mettre en relation avec une autre entité, qui peut être une partenaire humaine, mais aussi bien toutes ces entités non humaines qui nous entourent – le sol, l’air, la lumière, les vivants et leurs sons et leurs mouvements. (Bigé 2023 p. 65)

Je profite donc de l’espace de la thèse, et de cette citation de Steve Paxton reprise par Emma Bigé, pour préciser qu’il ne s’agit pas d’un solo mais plutôt, et à minima¹²⁴, d’un quintette pour un performeur et quatre territoires.

7.4.2 Scénographie, vidéo et éclairages

Pour rappel, je souhaitais que la présentation témoigne d’une collaboration avec l’espace de performance et les quatre territoires rencontrés, dans l’esprit du situé-stratifié, donc sans volonté de recréer ni une boîte noire ni un espace extérieur, mais plutôt dans l’évocation, la suggestion, l’invitation. Avec l’aide de Philippe et Eliane, j’ai installé les tapis côté blanc pour que la lumière et les couleurs puissent être mises en valeur. Le blanc des tapis était orné de restes d’adhésif noir bien incrustés que j’ai passé quelques heures à laver¹²⁵. Avec l’écran blanc comme fond de scène, l’espace était défini.

L’envie d’une installation incluant du textile me hante depuis le début du projet. À Notre-Dame-des-Prairies, j’avais disposé sur le plateau toute une voilure de rectangles d’organza suspendus par des fils de nylon. Deux ventilateurs placés à cour et à jardin faisaient respirer ces strates transparentes, devenues nuages, brumes, partenaires de danse. Le premier test du dispositif, tard dans la nuit



Figure 7-12 Scénographie pour Notre-Dame-des-Prairies (lien vidéo)

¹²⁴ La version présentée en mai 2025 à Montréal était un sextette pour un performeur, un studio et quatre territoires.

¹²⁵ Tous les jours, et avant chaque performance, j’ai balayé le studio. J’aime ce rituel simple, qui m’a été transmis dès mes premiers spectacles au conservatoire, et qui me permet de prendre soin du lieu qui va accueillir ma performance.

après une intense journée d'accrochage, m'avait hypnotisé. Peut-être y avait-il là une lointaine inspiration du travail de Loïe Fuller et de sa « danse qui s'étend le long de la trame mouvante du tissu à la rencontre des couleurs changeantes de[s] projecteurs », une danse de « rencontre techno-esthétique » (Bardet, 2023) mais aussi (et peut-être *surtout*) techno-*aïsthétique*. C'est ce qui se passe dans la rencontre des textures, de la lumière, de ce qui est voilé, dévoilé, ou entre les deux, qui importe. Les voiles de Loïe Fuller habillaient son corps ¹²⁶, mais j'ai préféré habiller ainsi le corps de l'espace de performance.

Pour le Studio840 je souhaitais épurer le dispositif, d'autant plus qu'avec les huit mètres de hauteur sous le grill (plus du double par rapport à Notre-Dame-des-Prairies), mes voiles semblaient minuscules, et l'envie de reproduire l'installation à cette nouvelle échelle aurait fait exploser un budget déjà exsangue. J'ai donc choisi de racheter et de suspendre seulement deux longueurs d'organza à cour et jardin, deux strates textiles qui allaient encadrer l'espace de façon fluide, transparente et poreuse. Les deux ventilateurs, installés à vue, ont fini de donner vie au dispositif.



Figure 7-13 Scénographie pour *Un corps-territoire* au Studio840.

¹²⁶ Une précision : les costumes de scène de Loïe Fuller, d'après les sources que j'ai consultées, étaient faits de tissus opaques. Les voiles de soie qu'elle arbore au bout de longues baguettes dans sa *Danse Phosphorescente* « prolongent ses mains et ses bras » (Christen, 2017). Le textile habille et amplifie alors un corps à la portée étendue.

En termes d'éclairages, j'imaginai depuis longtemps une lumière liminale, comme un plafonnier trop faible, quelque chose d'onirique (RP2, p. 34), un contraste entre des ambiances réalistes et magiques. Eliane et Annemarie ont monté un éclairage de base plein de potentiel, que nous avons raffiné petit à petit en travaillant chaque ambiance et chaque transition. L'idée principale était de faire déborder la lumière de la vidéo sur le tapis blanc : un éclairage « lumière du jour » avec un peu de vert pour le tableau « Prairie », une unique douche blanc chaud pour reprendre la tâche de lumière dans le Prieuré, une pénombre où ma silhouette se découpe sur le chemin de la forêt italienne... Comme l'installation au sol des éclairages sur le côté nécessitait d'entrouvrir certains pendrillons, j'ai choisi de suivre cette invitation et de m'éloigner encore plus de la boîte noire en ouvrant davantage les pendrillons pour montrer franchement les murs du Studio840.



Figure 7-14 Annemarie Maeng à la console. Photo Xavier Curnillon

Pour chaque tableau, je suis allé fouiller dans les vidéos tournées par Scott ou prises avec mon cellulaire à la recherche de séquences où je ne figurais pas. Rares et souvent très courts, ces extraits ont été ralentis, mis en boucle, pour proposer un arrière-plan visuel évocateur. Parfois, je n'ai pas pu trouver d'extrait satisfaisant, alors j'ai appris quelques tours de magie d'édition vidéo, et je me suis par exemple effacé de la séquence tournée dans le verger de Poiriers ou sur le mont Megriss. Pour le dernier tableau, ma rencontre avec les bords du Rhône et le fleuve qui me coule

dans le dos, il n'y avait pas d'images sur lesquelles je ne figure pas, et je n'allais pas être capable de m'effacer des séquences existantes. Plutôt que reproduire les mouvements à l'écran, ou pire, tenter de garder le focus sur moi et entrer en concurrence avec un Germain dansant de huit mètres de haut, j'ai préféré saisir cette occasion pour me placer derrière une longueur d'organza, m'estomper doucement, et rester en mineur, en simple résonance, jusqu'à la fin de cette dernière séquence.



Figure 7-15 Extrait du teaser pour *Un corps-territoire* (images Philippe Poirier) ([lien vidéo](#))

Maria-Clara Ferrer, metteuse en scène et dramaturge, développe la notion de « scène-paysage » (2017). Si la notion est abordée d'un point de vue essentiellement visuel, elle mentionne des références qui me permettent de situer la création au Studio840 dans la continuité d'autres pratiques théâtrales : l'immersion du public sur le plateau que l'on retrouve chez Claude Régy, l'utilisation du cyclo chez Robert Wilson, l'ouverture des pendrillons pour installer ce qu'elle nomme une « incertitude visuelle quant aux limites matérielles de la scène » (p. 12), et la lumière non centrée sur les comédiens (ou dans ce cas, l'interprète). Autant de composantes qui permettent de poursuivre le projet d'une transposition et d'un partage du corps-territoire en studio.

Si, pour l'ensemble du dispositif scénographique, les images choisies, les lumières et la trame sonore ont été le résultat de choix en partie esthétiques¹²⁷, il est clair que cette dimension a été secondaire. La trame sonore et les images projetées ont été principalement choisies pour leur potentiel de réactivation de l'expérience écosomatique pour moi, et comme supports d'activation de l'imaginaire sensoriel pour le public.

7.5 Espace-témoin : *Affleurements*

L'idée d'un espace-témoin m'a été inspirée par ma participation à l'organisation de *Retours Croisés*, une rencontre imaginée par Mathi Loslier-Pellerin à la suite du laboratoire *Espaces Aperçus* qu'il a facilité à Rurart au cours de l'été 2023. Le studio qui accueillait *Retours Croisés* proposait une sélection d'archives (photos, extraits de textes, artefacts) que le public pouvait manipuler, suspendre à des fils, réorganiser dans l'espace. Ce dispositif donnait accès à une forme matérielle des expériences partagées pendant *Espaces Aperçus*, une médiation par l'archive.

De la même manière, je souhaitais proposer un espace-temps de médiation qui donne accès à l'historique du projet de recherche-crédation, à ses coulisses, à ses déclinaisons, ses projets satellites, tout ce qui, nourri par l'approche développée, avait fait surface. En ce sens, et en reprenant une note extraite du deuxième récit de pratique à propos des strates du sous-sol qui apparaissent à la surface (RP2, p. 25), l'espace-témoin allait s'intituler *Affleurements*.

7.5.1 Dispositif

Grâce à une formidable suggestion d'Alain Bolduc (alors chargé de production au Département de Danse de l'UQAM) lors d'une réunion de planification de la résidence, j'ai pu avoir accès à l'espace supplémentaire du studio K-2210 pour y installer l'espace-témoin, qui devait initialement être inclus dans ou à côté de l'espace de performance. Le K-2210, voisin du Studio840, était parfait pour *Affleurements* : lumineux, modulable, j'ai eu très vite l'intuition

¹²⁷ Difficile à croire, mais je n'ai pas réutilisé les lumières rose bonbon enregistrées dans la console.

d'une belle collaboration à venir. J'ai passé les soirs de la deuxième semaine de résidence à travailler sur l'exposition, après les journées de travail en studio. Il s'agissait surtout d'inventer des dispositifs d'accrochage pour les deux œuvres textiles, et de faire les centaines de choix qui accompagnent un montage de ce type, d'autant plus que c'était mon premier du genre. Il était important de réserver un coin pour le visionnage des vidéodanses, qui ne soit pas dans le passage, et d'imaginer une circulation fluide parmi les œuvres et archives proposées, en créant une atmosphère propice à la méditation et à l'errance. J'ai pu réutiliser les voiles d'organza en ma possession, trop courts pour habiller le Studio840, mais parfaits pour les fenêtres du K-2210. La lumière s'est retrouvée tamisée, et l'espace habillé de ces grands voiles m'a rappelé à la fois les bâches plastiques qui habillent les échafaudages des chantiers de rénovation de façade, trace du bricolage méthodologique à l'œuvre dans ce projet, mais surtout quelque chose des cabanes que j'ai pu construire par dizaines dans le passé. Et comme l'écrit Katya Montaignac, une cabane est « une trace éphémère de notre passage et de nos relations créées dans [un] espace » (2025, p. 18). Une fois encabané, j'entrouvre les fenêtres, et les mouvements de l'air font respirer l'espace¹²⁸.

7.5.2 Production des œuvres

1. *Autocyanotype* (cyanotype sur toile de coton, 2021)

Cet autoportrait-cyanotype, premier artefact de recherche-crédation réalisé au sein du DEPA (voir 4.1.2.2), a déjà été mentionné. Sa réalisation a été une performance en soi, avec les contrastes entre la lenteur de la préparation, le temps de séchage, l'attente d'un jour ensoleillé, la rapidité de l'installation, l'immobilité de la pose, la vitesse de la réaction chimique, le séchage « tête en bas », un peu macabre derrière la porte de ma chambre, toute une performance en rythmes et en mouvements. Pensé à la base comme support de carte heuristique, et finalement catalyseur de réflexion, c'est lui qui a fait apparaître le *spectre* et qui m'a soufflé l'idée d'un corps-continent entouré d'un océan non pas cyan, mais *κῡανος* (en grec, un bleu sombre aux reflets métalliques).

2. *Le doctorat est un long fleuve tranquille* (feutre sur papier, 2025)

J'ai très souvent reçu des commentaires, allant de l'admiration à l'inquiétude, concernant la diversité des activités qui orbitaient autour du projet de recherche-crédation. Le désir était de

¹²⁸ Voir Annexe G pour une visite vidéo et des photos de l'exposition et des œuvres.

partager cette richesse et cette diversité sous une forme visuelle qui rende compte de l'évolution de l'importance relative de chaque projet dans le temps. Après de nombreux essais mobilisant des tableurs épouvantables, je suis parvenu à ce résultat : une ligne du temps sous forme de *streamgraph* (graphique-ruisseau, une forme de graphique à aires superposées). Sous cette forme, les séminaires, activités et étapes du programme doctoral depuis septembre 2021 figurent à la fois le lit changeant d'un fleuve et un territoire stratifié, selon si on s'imagine une vue aérienne ou une vue en coupe transversale.

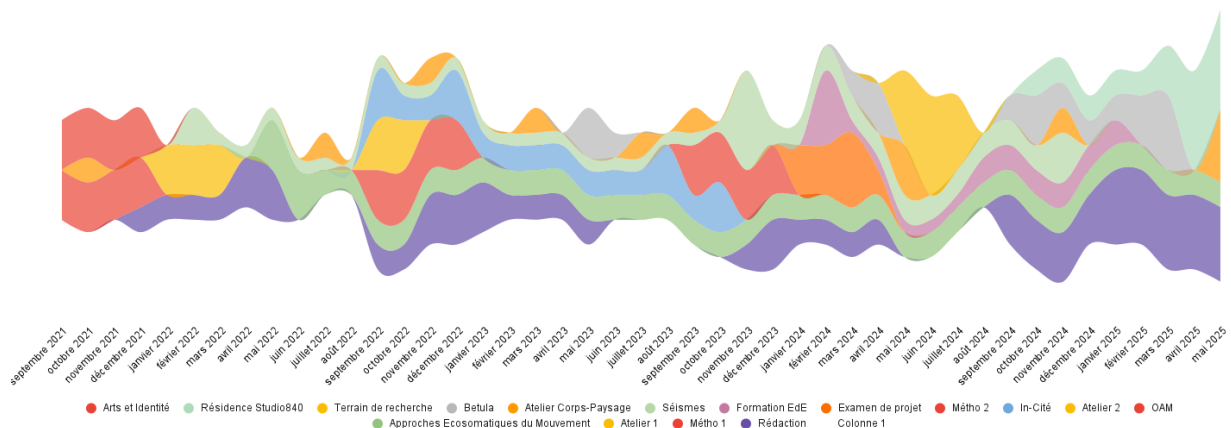


Figure 7-16 *Le doctorat est un long fleuve tranquille*. Graphique préparatoire sur tableur.

On peut suivre l'émergence de certains projets, les résurgences, les strates qui s'étalent, celles qui disparaissent. Le graphique a été reproduit au feutre noir sur une large bande de papier brun d'environ 4m de long. Le titre a été choisi en référence à l'expression célèbre et au titre d'un film de 1988, dans lequel la vie est tout sauf « un long fleuve tranquille ».

3. *Vue depuis San Rocco* (feutre à huile sur papier, 2024)

Pendant ce dessin-performance réalisé depuis le parvis de l'église San Rocco, avec vue sur Val Brembana, les sons du feutre sur le papier froissé par le vent ont été enregistrés et réutilisés dans la trame sonore de la performance présentée en studio.

4. *Un corps-territoire* (4 vidéodanses de 10mn, 2025)

Le professionnalisme de Scott et les heures tardives de montage audio ont fait que les quatre

vidéodanses ont pu être prêtes le jour de l'ouverture de l'espace-témoin. Un coin a été aménagé dans le studio K-2210 pour le visionnage, et les vidéos ont joué en boucle pendant les heures d'ouverture de l'exposition. La première vidéo a été sélectionnée pour le festival de vidéodanse franco-chilien Encuentro Danza Pichilemu 2025, et a été diffusée à la télévision chilienne et à la Faïencerie, un centre d'art en région parisienne, en novembre 2025. Les quatre vidéodanses sont disponibles en Annexe H.

5. *Zdif* سטיפ ⵝⵉⴽⵉⵏ (sublimation sur organza, 4 strates, 2025)

Le titre indique la prononciation vernaculaire de Sétif, la graphie en arabe et en tamazight. J'avais le désir de rendre visible et tangible l'histoire du développement de la ville, la superposition de ses strates archéologiques et urbaines, que j'avais été invité à parcourir dans ma recherche de la maison de la cité Lévy. J'ai rassemblé quatre cartes de Sétif (deux d'entre elles figurent dans le RP3, p. 89), que j'ai fait imprimer sur un organza polyester (les tests sur voile de coton n'étaient pas satisfaisants, et l'organza de soie était tout simplement inaccessible financièrement) selon une technique de « sublimation » (ça ne s'invente pas) qui est une impression à chaud permettant de fixer le pigment sur des tissus synthétiques. La première carte/strate montre les vestiges de l'époque romaine, la seconde l'état de la ville en 1903, puis en 1930, et enfin en 2024. Sur la carte de 1903, rien n'apparaît au sud-est du chemin de fer, alors qu'en 1930, le premier lotissement de la cité Lévy est visible. Sur la carte de 2024, l'enceinte de la vieille ville et la cité Lévy sont à peine reconnaissables au milieu du développement urbain. Le voyage dans le temps facilité par l'exploration de ces strates m'a donné accès à la maison où mon grand-père a vécu.

6. *Aimer – sakihitin* (sublimation sur organza, 4 strates, 2025)

L'autre installation textile propose un extrait du troisième récit de pratique (RP3, p. 40-41), comportant une citation de Joshua Whitehead (2022). Les couches d'organza transparentes proposent une transposition de la sensation de travailler avec une écriture en strates via un médium textile. Comme pour *Zdif*, les bords des quatre rectangles d'organza ont été sécurisés par une couture discrète, et chaque strate a été accrochée à un cadre en bambou suspendu au plafond du studio K-2210 par du fil de nylon épais.

Le textile a été présent très tôt dans le parcours de recherche-crédation. Support de réalisation de l'autocyanotype, matière mobilisée dès la recherche sur le *spectre* en Atelier 1 (RP1, p. 7), puis

choix de l'organza et expérimentations dont il ressort que « l'acte d'écriture, de dessin, le mouvement, permet de voyager entre les strates » en faisant disparaître le brillant du tissu (RP3, p. 5). Un puissant lien conceptuel a été également mis à jour pendant la rédaction du troisième récit de pratique (RP3, p. 25) entre la temporalité du corps-territoire et le tissu comme support de transmission (voir 6.3.2).

Dans l'espace-témoin, les strates de texte flottent au moindre courant d'air. Il y a juste assez d'espace pour se glisser entre deux strates. Je recueille ce témoignage pendant un temps d'échange : « On peut pas voir toutes les strates en se tenant devant la première, alors il faut aller entre les strates, et on se retrouve à l'intérieur de ce territoire de texte... »

7. *Archives et photos*

Je rassemble trois tables, emprunte un immense pendrillon de velours noir et glane quatre plaques de verre acrylique dans un recoin du Studio840 : voici une vitrine parfaite pour partager des photos provenant d'archives familiales, du terrain de recherche, et d'étapes antérieures. Par exemple, une photo prise sur le volcan de la Soufrière permet de faire un lien entre les sons du volcan enregistrés sur place et la trame sonore de *Séismes*, dont je présente l'affiche à côté d'une carte de la Guadeloupe. Quelques codes QR invitent à aller écouter-voir des extraits sonores et vidéos. La position centrale de la table d'archives organise la circulation autour de l'espace.

8. *Voyage dans le temps* (deux impressions lenticulaires, 2025)



Figure 7-17 Pigeonnier, 1963-2024 (cliquer pour voir la version animée)

J'avais été très inspiré par une exposition de photographie qui proposait des clichés montrant différents lieux du quartier Saint-Michel à Montréal à différentes époques, grâce à un montage évoquant un effet de double exposition : deux époques se partageaient le cadrage.

J'avais envie de travailler cet effet en faisant en sorte que chaque vue occupe 100% du cadrage, que les deux se superposent. Le manque de lisibilité causé par la double exposition m'a invité à aller chercher une autre forme

d'impression qui permette d'animer l'image en passant de la première à la seconde vue, un effet rendu possible par un

procédé nommé *impression lenticulaire*. J'ai réalisé deux de ces impressions, une en lien avec le Pigeonnier, l'autre avec Djemila. Ainsi, quand je tiens la première image dans ma main, le polaroïd où apparaissent ma grand-mère et mon père, et la photo prise par Scott en 2024, s'alternent et se superposent, et c'est seulement le mouvement de ma main couplé à mon point de vue particulier qui rendent possible ce voyage dans le temps.

9. *Dissolution* (aquarelle et crayon mine sur papier, 2025)

En revenant de Baie-Saint-Paul, en mars 2025, inspiré par les énormes blocs de glace échoués dans la baie, je prends ma boîte d'aquarelles, et je laisse errer le pinceau. Je laisse aussi faire le temps : le papier saturé d'eau se gondole et crée un relief où les pigments dérivent, puis se déposent comme du limon. Le lendemain, quand tout est sec, j'observe le résultat : nuages de poussière, nébuleuse cosmique, nuancier de glacier, et soudain je me dis : tiens, là, on dirait ma barbe. Alors je dessine le visage autour de cette barbe, puis dans une courbe, je reconnais un avant-bras, puis le contour partiel d'une main. Alors je dessine tout ça, et peu à peu c'est une forme à la fois plus qu'humaine et dissolue qui apparaît. La surabondance de membres flous me rappelle les moments où, pendant la danse, je ne sais plus où s'arrête mon corps, où sont mes bras, mes jambes.

Finalement, c'est une série de quatre aquarelles (voir Annexe G) qui émerge, comme transposition visuelle d'un vécu somatique associé à l'expérience du corps-territoire : à la fois une dissolution de l'égo et une amplification de la présence au monde (évoquée en 6.3.4).

Quand l'installation s'est terminée, j'ai su que j'avais créé un espace qui ressemblait à ce que j'avais imaginé. Un espace qui



Figure 7-18 *Dissolution* #1, 2025 (détail)

m'invitait à passer du temps, à être curieux, à errer. Yves Citton, à propos de la thèse en recherche-création de Matthieu Raffard, écrit les lignes suivantes :

Un vertige sublime d'agentivité diffractée: les artefacts produits par l'atelier Raffard-Roussel sont bien davantage que des props à vocation pédagogique : nombre d'entre eux sont porteurs de l'aura propre aux objets irradiants. Ils parviennent à faire *sentir*    leurs spectateurs les agentivit  s condensées dans les choses exposées (la trottinette rep  ch  e, les qr codes collectés) ainsi que dans les artefacts produits (la cage de Faraday, les cartes de tarot). La présence de l'objet matériel rayonne d'une réserve d'implicite que le geste d'explicitation, loin de la réduire, permet au contraire de sentir plus fortement. Ce sentiment peut s'apparenter à la catégorie du sublime en ce que l'on y fait l'expérience de (d  )ploiages d'agentivit  s, de temporalités et d'espaces diffractés qui dépassent nos capacités d'intellection rationnelle. (Citton, 2024)

Sans prétendre être parvenu à un résultat de cette ampleur, je peux néanmoins affirmer que mes intentions pour *Affleurements* se trouvaient là, dans le partage des étapes du projet doctoral, dans une transmédiation de ces affects écosomatiques, dans des archives « irradiantes », des œuvres dont les agentivit  s allaient mettre le public au travail et contribuer à amplifier leurs capacités sensorielles et attentionnelles.

7.6 Présentations publiques

Conformément à ce qui avait été décidé avec la direction du Département de Danse, trois présentations publiques ont eu lieu les 6, 7 et 8 mai 2025 au Pavillon de Danse de l'UQÀM. J'adresse un grand merci à Laure Ottmann et Oksana Caufriez pour avoir assuré l'accueil du public. Chaque soir, nous avons accueilli entre 30 et 45 personnes, ce qui correspond à la jauge haute que j'avais imaginée.

7.6.1 Déroulé et témoignages

J'avais prévu d'ouvrir l'espace-témoin après la performance, mais un oubli a fait que le public, redirigé au deuxième étage en attendant l'heure, a trouvé les



Figure 7-19 Entrée du Pavillon de Danse

portes ouvertes et s'est senti invité à visiter l'exposition. Quand je suis sorti du Studio840 pour accueillir le public, j'ai été un peu décontenancé de trouver tout le monde en pleine errance dans l'espace-témoin. Ce qui devait être une expérience postérieure à la performance est devenu une entrée en matière contextualisante, une étape de médiation que je n'avais pas anticipée, finalement un heureux imprévu !

Après un accueil réglementaire, j'ai invité le public à quitter les souliers et à me suivre dans les coulisses du Studio840 pour une courte mise en corps. J'ai choisi de faire entrer le public par les coulisses pour partager la façon dont j'avais moi-même rencontré l'espace du Studio840, sa lumière, sa hauteur sous plafond, ces coulisses peuplées d'équipements qu'on ne voit pas depuis les gradins, cet espace qu'on traverse en faisant attention où on met les pieds (j'avais disposé de l'adhésif blanc au sol pour délimiter les zones hors d'accès, et la consigne était de ne toucher qu'avec les yeux), jusqu'à arriver sur le plateau blanc, sous les lumières de service, avec un point de vue sur la régie et sur les fauteuils que seuls les interprètes et les technicien·nes connaissent. Prendre un temps pour faire attention à la sphère perceptive, à ce que je perçois et à ma relation avec ce que je perçois... Il était crucial pour moi de partager ces outils attentionnels, ce déplacement de point de vue et de posture, finalement, cette courte *Visite Sensible* avec le public.



Figure 7-20 Pas de souliers sur le tapis de danse !
Photo Xavier Curnillon

Bien sûr, le temps de la performance passe comme un rêve, dans un présent épais qui s'évanouit quand on s'en rend compte. Je danse avec mon corps du jour, mais aussi avec toute la somme des expériences somatiques retraversées en mouvement, des expériences qui elles-mêmes me traversent et me *mouvementent*, pour reprendre le terme d'Emma Bigé (2023). Cette étrange modalité d'existence trouve un écho dans les idées conjointes de dissolution de l'égo et d'amplification de la présence déjà évoquées, et dans une nouvelle citation du livre de Vinciane Despret, qui donne la parole à Luc, chorégraphe et interprète en danse :

Justement le fait d'être dans le spectacle, dans le souci de son déroulé, on est moins préoccupé par soi, on devient un instrument, on est en train de servir le spectacle. On n'est pas *que* soi dans ces moments-là, on est traversé. Le temps du spectacle, c'est le milieu des espaces en creux, qui fait qu'on peut être possédé par son rôle, on n'est plus dans un rapport au réel quotidien. (2015, p. 199)

Ce temps du spectacle, « milieu des espaces en creux », je l'ai vécu les trois fois. Me reviennent des moments d'hésitations le premier soir, des moments où je sens que l'équilibre entre transposition et réactualisation est encore précaire, des moments où je me regarde bouger. Une semaine supplémentaire de travail du corps n'aurait pas été de trop, mais je sais que j'ai fait mon possible avec les ressources que j'avais. Le deuxième soir, la performance est déjà plus installée, plus fluide, la plupart des tableaux se vivent tout seuls, il en reste d'autres que j'ai besoin d'aller chercher plus activement. Un évènement marque ce deuxième soir : au cours de l'avant-dernier tableau, où je partage ma rencontre avec le mont Mégriss, survient un mouvement que je n'avais jamais rencontré. Un mouvement d'offrande répétée, qui émane du cœur et coule le long de mes bras vers le public. Alors que je suis au milieu des premières répétitions, je comprends qu'il s'agit là d'un mouvement-résolution en lien avec *Séismes* : dans la pièce, j'avais travaillé un mouvement qui incorpore l'impossibilité de partager une expérience trop douloureuse, en l'occurrence le décès de mes quatre grands-parents dans une fenêtre de temps très courte. Le besoin de partager, mains tendues en coupe vers le public, me revenait poings fermés en un choc violent sur le sternum, encore et encore, jusqu'à me faire reculer en fond de scène. Le 7 mai, deuxième soir de la présentation d'*Un corps-territoire*, alors que ce mouvement-résolution me traverse, je comprends avec émotion que désormais je peux partager ça. Et le dernier soir, 8 mai, jour anniversaire du décès de mes deux grands-parents paternels, je revis ce mouvement-résolution, je danse encore plus pour eux, je m'autorise encore plus d'émotion, plus de joie.

Chaque soir, les temps d'échange après la performance sont d'une grande richesse. Pris dans le tourbillon du moment, je n'ai rien enregistré et ne garde que des souvenirs très partiels. Je me souviens de commentaires et de questions d'une belle générosité, qui me donnent confiance dans le pari que je me suis fait (« mais comment faites-vous pour qu'on sente la texture des briques que vous touchez ? »). Je me souviens avoir eu la chance inattendue de compter dans le public, chaque soir au moins une personne d'origine algérienne qui ont chacune fait un commentaire sur le choix de la musique de Slimane Azem. J'ai perçu chez ces personnes de la joie et de la fierté à

l'écoute de mes explications, et j'ai ressenti une validation dans ces choix. Je me souviens d'une personne qui avait reconnu des lieux de son enfance, entièrement différents de ceux qui apparaissaient dans la vidéo, un décalage que j'explique par le fait que les images étaient mobilisées sur le mode de l'évocation et pas simplement de la représentation.



Figure 7-21 Échange avec le public. Photo Xavier Curnillon

Après les 20 minutes annoncées, nous avons quitté la salle, et les échanges se sont poursuivis de façon informelle dans l'espace-témoin, espace-générique-de-fin, « espace-cocon », comme quelqu'un l'a décrit. Évidemment, trois présentations ont été bien trop rapides ; évidemment, j'aurais aimé partager davantage ce travail, mais le calendrier était sans appel. Le 9 mai au soir, tout était rangé, plié, enroulé, décroché, nettoyé, refermé.



Figure 7-22 Affiche de la présentation

7.6.2 Post-fin

En entretien d'explicitation, le terme *post-fin* désigne « ce que j'ai fait après la fin de l'action et qui reste en lien avec cette action » (Balas-Chanel, 2007, p. 34). Sorte d'épilogue expérientiel, c'est dans l'idée d'une post-fin que j'aimerais évoquer les deux présentations publiques qui ont eu lieu à l'Abbaye de Belleperche et à Pont-Saint-Esprit, respectivement les 14 et 25 juin 2025.

Dans mon troisième récit de pratique, je mentionne les invitations lancées par Belleperche et par le service culture de la ville de Pont-Saint-Esprit après mes résidences de l'été 2024. Peut-être que ces invitations avaient été formulées par politesse : il se trouve que je les ai prises au pied de la lettre (*#divan*). Dès l'automne, j'ai réactualisé les invitations en propositions concrètes de performances et d'actions de médiation culturelle, et malgré des délais très serrés pour une programmation artistique, j'ai réussi à négocier une performance d'*Un corps-territoire* et une

Visite Sensible à Belleperche, une performance et trois ateliers scolaires avec la ville de Pont-Saint-Esprit, et deux *Visites Sensibles* au Musée d'Art Sacré du Gard, lui aussi situé à Pont-Saint-Esprit. Plus les dates se rapprochaient, plus le fait de danser *Un corps-territoire* à Belleperche, mais surtout à Pont-Saint-Esprit, me semblait crucial pour le projet. Jamais je n'aurais pensé être invité à revenir danser dans la ville où j'avais grandi et que j'avais quittée sans me retourner. Il me semblait partager ce questionnement que Camille Renarhd écrit dans sa thèse : « est-ce que l'invitation qui m'était faite était de revenir plus proche de mes origines, tout en portant une nouvelle vibration en moi ? » (Renarhd, 2021, p. 182). Est-ce que, d'une certaine manière, comme ce mouvement-résolution qui était apparu pendant la présentation à Montréal, il allait y avoir un spectacle-résolution à Pont-Saint-Esprit ?

Avant une hypothétique résolution, il fallait qu'il y ait adaptation, car les deux performances allaient se dérouler en plein air, et en journée, soit sans éclairages, sans scénographie et sans projection vidéo. Avec deux jours sur place pour adapter et répéter avant le spectacle, j'ai opté pour la simplicité, et j'ai appliqué ce principe de base : danser *avec* le lieu et ne rien forcer. J'ai modifié le début de la trame sonore (où on entendait les sons du Studio840 et le grincement puis claquement de porte métallique) pour proposer une version adaptée aux deux lieux, avec des sons enregistrés sur place, et un nouveau grincement puis claquement de porte, cette fois en bois¹²⁹ ! Pour pallier le déficit d'information causé par l'absence de vidéo, j'ai enregistré, pour chaque tableau, un court texte d'une ou deux phrases, qui évoque des éléments de situation géo-affective et des indices sensoriels :

« je suis dans le sud-est de la France, au milieu d'un verger de poiriers que mon grand-père maternel a planté »

« on entend le muezzin ; le ciel est blanc de chaleur ; les ruines ressemblent à une forêt d'ossements »

« ma grand-mère m'a confié un jour qu'elle aimait le son du vent dans les peupliers. Au milieu de la plantation, les arbres s'alignent à perte de vue »

« comme mes ancêtres italiens, je marche sur l'ancienne voie romaine qui traverse la forêt. Le temps s'arrête »

¹²⁹ C'est une porte de l'Abbaye qui a fourni l'essentiel de la nouvelle matière sonore. Le grincement du bois, une fois ralenti et modifié selon la méthode expliquée plus haut, est devenu une polyphonie spectrale très surprenante, qui m'a rappelé certains extraits des pièces de David Hykes (voir RP1, p. 11,12)

Dans un effort de sobriété, ces phrases ont constitué des invitations à une modulation de l'ancrage imaginaire et affectif, tout en entretenant un flou interprétatif. Elles ont permis de clarifier le déroulé de la performance, pour moi comme pour le public, et les retours à leur sujet ont été très positifs.

J'ai aussi adapté les déplacements dans chaque espace, pour que chaque tableau ait une identité spatiale assez claire en plus des qualités déjà travaillées. À Belleperche, ma zone de jeu incluait une partie du cloître, au sol poussiéreux mais à la texture intéressante ; un renforcement au centre en fond de scène, presque une alcôve, qui a été parfait pour le tableau de la Forêt ; deux passages sous arches qui m'ont permis de retrouver des mouvements dansés avec l'église de San Rocco, et une porte en avant-scène vers une zone herbeuse proche du public. J'allais pouvoir danser avec ces seuils, ces textures, jouer avec le fait que je serais parfois caché derrière les piliers.

À Pont-Saint-Espirit, les escaliers médiévaux en pierre sèche, récemment restaurés, étaient superbes et proposaient un espace très dessiné, mais m'ont posé des défis en termes de visibilité (je ne pouvais pas être au sol en bas des escaliers) et de sécurité pendant les déplacements. J'ai donc joué avec de courses et des sauts précautionneux·ses, des roulades, et même avec les rampes métalliques. En distinguant ce qui se jouait en bas, dans les marches, et en haut de ces escaliers, mon intention était de préciser les variations de ma relation avec le lieu, la matière chorégraphique et le public.



Figure 7-23 Performance à Belleperche : les briques, les arches, l'herbe



Figure 7-24 Performance à Pont-Saint-Espirit : les escaliers, le Rhône et le pont

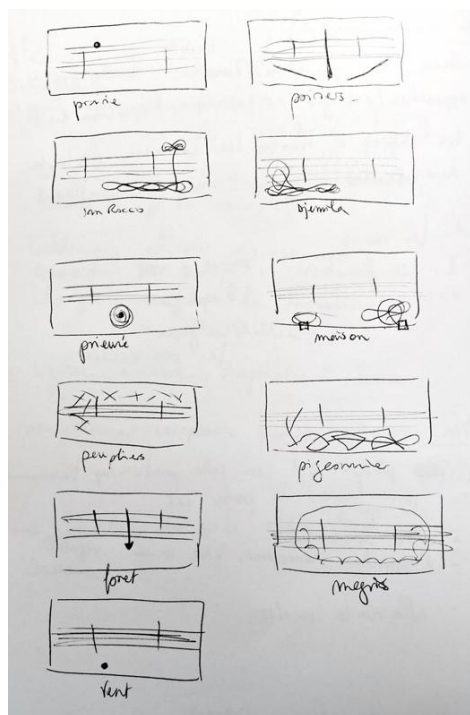


Figure 7-25 Planification des déplacements, Pont-Saint-Esprit. Journal de bord.

Même si je n'avais pas de projection vidéo, j'ai pu danser avec des espaces exceptionnels. À Pont-Saint-Esprit, j'avais pour partenaire de danse et fond de scène, plein Est, le Rhône, et un panorama saisissant. Grâce à un léger courant d'air inespéré, à l'ombre sous les vieux platanes, le public s'est vu protégé des températures infernales de cette semaine de canicule. Au moment du tableau du Prieuré, un rayon de soleil a percé l'ombre des platanes, et m'a offert une tache de lumière parfaite pour cette scène. À Belleperche, les choucas résidents de l'abbaye ont fait une apparition en grand nombre à un moment clef de la performance et ce survol soudain a laissé une forte impression. Peut-être avaient-ils reconnu leurs cris dans les enregistrements que j'avais inclus dans la trame sonore, ou peut-être souhaitaient-ils participer au spectacle...

Il me semble pister dans ces anecdotes des liens avec le théâtre-paysage, la scénographie-paysage que décrivent Brigitte Joinnault, Hanna Laserre et Stéphane Hervé, qui produit des « effets d'horizon » et d'« acentrement » et reconnaît

l'agentivité irréductible de ses éléments. Le spectacle théâtral, d'une certaine manière, accorderait une place à l'expressivité, souvent imprévisible, de ces éléments – un souffle de vent, un rayon de soleil, le chant des oiseaux, le vacarme des moteurs ou une barre d'immeubles –, qui contribueraient ainsi à une oeuvre polyphonique. (2024, p. 5)

Les performances d'*Un corps-territoire* à Belleperche et Pont-Saint-Esprit m'ont permis de réinjecter du mouvement, du vivant, dans ma relation avec les territoires de naissance de mes deux grands-mères, où mes deux grands-pères se sont installés pour y passer quelques années ou le reste de leur vie. « Ils étaient là, avec nous, je les ai vus », me confie une cousine de mon père après la performance à l'Abbaye. Les histoires évoquées et récoltées par Vinciane Despret « resuscitent des présences, et appellent, de ce fait, d'autres histoires » (2015, p. 207). Quand j'ai lu ce paragraphe dans *Au bonheur des morts* fin 2022, je ne savais pas que j'y lisais aussi un résumé de mon projet à venir :

Ceux qui restent sont mis au travail. Ils acquièrent les arts de l'affût ; ils s'initient à l'éthologie de ceux qui ne sont plus et aux manières de les accueillir. Ils repartent avec des invitations auxquelles répondre, des biographies à remettre à jour, des récits à nourrir. Des histoires à prolonger et à accomplir. (2015, p. 181)

Aujourd'hui, je reconnais dans ces « arts de l'affût » un autre nom pour le pistage écosensible ; je reconnais avoir fait mon possible pour répondre aux invites / « invitations » que je percevais ; j'ai remis à jour de nombreuses biographies, tenté de nourrir les histoires et de leur donner corps. Prises au sens large de données sensibles, historiques, transgénérationnelles, situées, incorporées, ces histoires, qui « insistent à la reprise » (p. 205), m'ont mis au travail pour « re-[susciter] des vacillements » dans ma relation avec ces territoires et avec mon histoire familiale, pour finalement, comme l'écrit Despret, les faire devenir « des performances » (p. 205).

Alors que j'écris ces paragraphes, je sens les boucles réflexives se raccourcir. Quelque chose qui descend, qui roule presque, derrière mes yeux, derrière ma gorge, derrière mon cœur. J'ai la sensation très claire, limpide même, de terminer un cycle, d'arriver au terme d'un voyage, de m'approcher d'une conclusion.

CONCLUSION

SURVOLER LE CORPS-TERRITOIRE

Le soir est tombé, le soleil vient juste de passer derrière le synclinal. Des rafales de vent secouent la bignone accrochée au mur de pierres, ses fleurs orangent ressortent dans la lumière bleue. Il fait un peu frais pour une fin de mois de juillet en Drôme provençale, mais c'est un temps parfait pour écrire.

Voilà bientôt trois ans, mon jury d'examen de projet validait un questionnement que je présentais avec autant de désirs que de vertige : « Comment mobiliser le mouvement dansé situé vers un état de *corps-paysage* [devenu *corps-territoire*] ? ». J'espère aujourd'hui que ma thèse, dans son processus, son texte et ses multiples matérialisations artefactuelles et performatives, aura apporté des éléments de réponse. J'ai identifié à de multiples reprises des zones somatiques où la transposition avait eu lieu : d'une façon que j'espère plus pertinente que la présentation d'un catalogue d'opérations, j'ai travaillé à poser les jalons d'une méthodologie pour faire sortir ce processus de l'impensé et de l'implicite, sans jamais le réduire ni l'arrêter ou tenter de le contenir. Le *corps-territoire*, comme état de corps dansant profondément *situé*, est en devenir de façon permanente. Il est fluide, impétueux et calme à la fois, il déborde et s'échappe, s'écoule dans les interstices du terrain et de nos failles attentionnelles. Il transporte, irrigue, abreuve. Il se vit, se pense et s'écrit dans un présent épais, une transtemporalité à laquelle cette thèse a tenté de faire honneur, dans l'écriture en strates des récits de pratique, dans les boucles réflexives, et les éventuelles discordances des temps grammaticaux. Le *corps-territoire* est intimement relationnel, hypersensoriel, transtemporel, co-agentif, et transformatif. Les hyphes qui le constituent tressent des fibres le long desquelles transitent nos relations avec le vivant, comme autant d'invites-invitations à *faire connaissance* en mouvement.

Pour cette conclusion, je propose de suivre le vent du soir pour voir un peu plus loin, le laisser me souffler une suite à cette approche et m'inspirer de nouvelles questions.

Jalons pour une transposition de l'approche

De nombreux ateliers ont été facilités depuis 2022, et chacun d'entre eux a été une occasion de mieux cerner cette approche, de la préciser, d'y tester des variations dans des contextes très variés : en ville, en forêt, au Québec, en France et même en Finlande (Ducros, 2026). Lors de la réflexion qui a mené au glissement conceptuel de *paysage* à *territoire*, j'ai décidé de conserver l'appellation *Danser le corps-paysage* pour les ateliers ponctuels. *Danser le corps-territoire* sera réservé au titre de la thèse, et à des propositions de pratique plus intensive sous forme de stage sur plusieurs jours, que j'espère faciliter dans les mois et années à venir.

Quelques moments significatifs me reviennent. À la fin de l'atelier accueilli par Ascendance en studio en novembre 2022, je me souviens de la joie libératrice qui a habité notre groupe quand le *shake* de fin de session s'est transformé en mini-party. À Rurart, pendant la deuxième heure de pratique au crépuscule, je me souviens des nuées de moustiques qui nous dévoraient, et qui nous invitaient tantôt à faire avec, tantôt à lutter en vain, dans de nouvelles qualités de mouvements désespérés ! À Notre-Dame-des-Prairies, je me souviens que la Rivière et ses méandres m'a inspiré de nouvelles étapes pour l'exploration sensorielle proposée au public. Je me souviens que cet atelier de mise en corps avant la performance avait porté les fruits espérés : « c'est comme si nos mouvements avaient été transportés sur scène ».



Figure 8.0-1 Atelier *Danser le corps-paysage* à la Station de Biologie des Laurentides (photo Valentine Auphan)

De la rencontre avec la Cité-des-Hospitalières de Montréal, en collaboration avec Laure Ottmann, Philippe Poirier et Philippe Aungier O'Brien, a émergé le concept de *Visite Sensible*, qui propose une *interprétation somatique du patrimoine* (Ducros, 2024). Je suis profondément reconnaissant de la confiance qui m'a été accordée par l'Abbaye de Belleperche et le Musée d'Art Sacré, où ont eu lieu trois *Visites Sensibles* en juin 2025. Le plaisir de concevoir ces visites situées, et les retours émouvants et enthousiastes du public, amateur·ices comme professionnel·es du patrimoine, me confirment l'envie de développer cette proposition et de créer un réseau de relations avec des lieux de patrimoine, en France comme au Québec. De la rencontre avec chaque lieu a émergé une notion au cœur de chaque visite. Avec la Cité-des-Hospitalières, la notion de *soin* a été le fil rouge de la rencontre avec l'espace patrimonial et l'espace sonore (Ducros et



Figure 8.0-2 Visite Sensible au Musée d'Art Sacré du Gard (photo Sonia Courtead)

O'Brien, 2024). Pour l'Abbaye de Belleperche, la piste m'a mené à la notion de *traces*, en lien avec la thématique des Journées Européennes de l'Archéologie. Au Musée d'Art Sacré, plutôt que la trop attendue « qu'est-ce que le sacré? », la question centrale était « qu'est-ce que le sacré nous fait faire ? » alors depuis le jardin parfumé jusqu'à l'impressionnante salle de justice médiévale, à l'invitation de quelque chose de sacré, nous avons fait corps ensemble.

Ouvertures et questionnements conceptuels

À de multiples occasions, des invites particulières (probablement des invites sur le temps long) m'ont fait mettre à jour des pistes que je brûle de suivre un jour. J'aimerais par exemple avoir l'occasion d'organiser un processus de recherche-crédation similaire à celui qui a donné naissance à *Un corps-territoire*, mais à une autre échelle, et avec d'autres interprètes qui alors danseraient *leur* corps-territoire. Je serais extrêmement curieux de connaître leurs invites particulières et leurs zones de transpositions somatiques. De la même manière, j'aimerais pouvoir étudier les effets des ateliers et des *Visites Sensibles* sur le public, à court, moyen et long terme. Est-ce que les outils

attentionnels sont encore mobilisés des mois plus tard, sous une forme ou une autre ? Qu'est-ce qui a été intégré, métabolisé, depuis cette rencontre en mouvement ? Qu'est-ce qui continue de résonner ?

Dans un registre qui me fait dériver vers l'anthropologie, j'aimerais pouvoir creuser les relations entre les concepts de *lieu-racine* et *lieu-fantôme*, et la façon dont ces concepts peuvent influencer les récits, les postures, et les agirs de personnes engagées dans des projets ou des réflexions transgénérationnel·es. Si j'écoute mon géoanalyste intérieur, il me semble qu'il y a un questionnement à déplier sur le rôle de la topographie dans le développement d'une relation avec le territoire et de l'identité régionale. Dès le premier entretien d'autoexplicitation, j'ai noté avec surprise des variations phonologiques et lexicales entre A et B. Dans un domaine plus proche de mon expérience, je serais vivement intéressé à étudier ces variations comme manifestations langagières du corps-territoire.

Finalement, la piste qui aujourd'hui semble *scintiller* plus fort que les autres est celle, esquissée en 6.1.3, de la question de l'éthique d'une pratique située. Comment comprendre, percevoir, être-avec un lieu dans une posture éthique ? Comment prendre en compte la complexité d'un lieu et de ses strates pour éviter d'y perpétrer des schémas extractivistes et opportunistes ? Comment développer des protocoles, des rituels, des contrats, des dialogues, des accords éthiques avec un lieu, et y situer une pratique qui puisse y être véritablement accueillie ?

Je conclus ce texte avec plus de questions que de réponses, mais après tout, s'il y a bien quelque chose que j'ai appris au cours de ce doctorat, c'est à quel point j'aime me poser des questions et tenter d'y répondre en mobilisant tous les moyens dont je dispose, quitte à en inventer de nouveaux. Je comprends aujourd'hui que j'ai fait une thèse qui ressemble à ma pratique d'improvisation située : une thèse qui improvise, qui cherche à décrire des présents, des états de pensée, de corps, finalement des états de thèse ! Plutôt qu'un texte qui privilégie l'abstraction et la réécriture, j'ai préféré faire une suite de récits et relater le devenir de cette errance parfois vertigineuse.

Le clocher sonne onze heures, le vent s'est calmé. Je sors regarder les étoiles.

ANNEXE A

RÉCIT DE PRATIQUE 1

Trois premières semaines

26 janvier 2022. Je ne sais pas quelle forme ça doit prendre, alors je vais improviser. Il y a plusieurs strates d'écriture, les plus anciennes sont justifiées à gauche, les plus récentes viennent s'intercaler plus à droite.

17 mai 2022. Une large marge à droite, plus large à chaque fois, pour y déposer des images, des vidéos, des liens. Il y a aussi des notes de bas de page, pour des traductions, ou pour des ajouts sur le moment qui ne nécessitent pas une nouvelle strate. J'ai l'impression de m'inscrire dans une longue tradition de mise en page où le « corps » (tiens donc) du texte sacré est entouré de commentaires et de gloses. Certains codex Irlandais comme le Codex Benedictus, m'indiquait hier Dom, présente des notes et des illustrations dans les marges et au-dessus du texte relatant la vie du Saint. Deux jours avant, c'est Mélissa qui m'envoyait vers le Talmud, lequel, dans l'édition Bromberg du XVI^e siècle, présente une « anatomie » (le terme est employé [sur la page Wikipedia](#)) toute particulière, où différents commentaires, exégèses et gloses successives entourent le texte, l'alimentent, entrent en relation avec lui, le font grandir sur la page. Comme les anneaux de croissance d'un arbre, une stratification vers l'extérieur, dans toutes les directions, qui viendrait consolider la structure et protéger le cœur tout en préservant une porosité dans le dialogue. Il y a aussi quelque chose de l'ordre du soin et de la déhiérarchisation en même temps. Le corps du texte n'occupe pas plus d'un quart de la surface de la page. Ça me plait. On est loin d'un bloc de texte monolithique, souverain intouchable, éventuellement complété par quelque timide note de bas de page, voire pire, par des notes de fin d'ouvrage (un enfer pour la lecture), comme si l'espace de la Page ne devait être occupé que par Le Texte dans sa Forme Complète et Définitive¹³⁰. Du pur fantasme.



Figure A.1 Codex Benedictus



Figure A.2 Anatomie d'une page du Talmud

¹³⁰ La capitalisation abusive indique un ton de voix pompeux.

Je ne prétends évidemment pas écrire un texte sacré, mais simplement m'inspirer de la façon dont certaines traditions ont organisé la mise en page de ces textes en leur permettant d'être des entités complexes en dialogue avec leur écosystème.

Pour l'instant, il y a donc un format de page paysage, des strates datées en escalier, une large marge à droite parce que je suis gaucher et que je préfère avoir des marges à droite, et des notes de bas de page, dernier espace en marge. Tout ça pourra évidemment changer.

26 janvier 2022. Je date, je note tout. Mon archiviste compulsif intérieur est heureux.

20 mai 2022. Alors que j'arrive sur la fin de l'écriture de ce premier récit de pratique, j'aimerais consigner quelques habitudes qui ont émergé et qui ont constitué en quelque sorte des règles, au cours des essais, des révisions, de l'accumulation des strates d'écriture. Je me suis autorisé à faire subir aux strates anciennes quelques modifications minimales, des corrections typographiques, parfois la substitution d'un terme ou une reformulation syntaxique, dans une optique de clarté. J'ai essayé de ne pas toucher aux fondements de ces strates, en assumant certaines idées que j'ai pu ensuite réfuter ou dépasser, ou certains termes imprécis voire erronés. En revanche, pour un complément, un commentaire, une explicitation, une nuance, une bifurcation, j'ai opté pour l'ajout d'une nouvelle strate.

En toute honnêteté, ces règles, loin d'être absolues, ont plutôt constitué une source de jeu, de questionnement, un va-et-vient discursif entre des habitudes d'édition qui s'exprimaient par une volonté de contrôle (du texte et de l'image qu'il renvoie de moi), et un lâcher-prise, une dynamique d'autorisation (d'auteur-isation?) curieuse et enthousiaste, qui y répondait.

26 janvier 2022. Je rassemble trois listes de lecture d'environ 1h30, composées sur les thèmes *paysage*, *spectre* et *strate*, qui m'accompagneront pour ces trois semaines. J'oscille entre une pression monstrueuse et une ouverture totale et heureuse face à cette grande inconnue.

3 mars 2022. La dernière fois que j'ai été seul en studio, c'était en 2018 à Lyon.

26 janvier 2022. Je ne me suis pas donné de programme très détaillé. J'ai l'impression que les différentes étapes vont me venir au fur et à mesure. J'ai trois semaines de réservations du studio, deux matinées par semaine. Je

vais travailler sur le *spectre* en semaine 1, la *strate* en semaine 2 et le *paysage* en semaine 3. À chaque fois de façon libre et sans contrainte de production, et à chaque fois dans l'idée de voir ce que peut être et comment peut bouger un corps-spectre, un corps-strate et un corps-paysage, et ce que cela provoque. Je pense que le spectre est celui qui m'évoque le plus de qualités de mouvement, et que ce sera une entrée moins difficile dans le travail. La strate est plus abstraite pour l'instant, et je pense que le travail sur le paysage pourra bénéficier de ce qui aura été fait les deux semaines précédentes. Voilà le plan.

27 janvier 2022. Studio K-3220. Le studio me semble immense. Le ciel à peine voilé se fracasse en lumière sur le plancher. On entend le souffle de la ventilation et les talons qui atterrissent trop fort à l'étage du dessus. J'ai du son, des post-it orange sur lesquels je vais noter ce qui me passe par la tête. Aujourd'hui, pour cette première session, j'explore la transformation en SPECTRE.

Dans l'exploration en mouvement, je touche à une autre temporalité, à la fois dans l'hyper lenteur et dans un défilement des époques. Il y a une sorte de mélancolie, de nostalgie automatique qui arrive, puis d'autres sensations. Celle de mon corps, de ce qui reste, des souvenirs que j'en ai, de ce que je suis à présent capable de faire : changer de taille, devenir brume ou solide.

18 mars 2022. Explorer les changements d'état, de densité. Remplir l'espace qui est donné, lutter contre la compression, se laisser presser ou laisser du vide, le corps qui résonne dans une vastité.

27 janvier 2022. Je trouve que mon corps n'est jamais dans sa totalité, toujours une partie qui se dérobe au regard, dans l'angle mort. J'ai revisité en spectre la maison de mon enfance, je suis redevenu le petit garçon qui avait peur dans le long couloir, puis je suis devenu le spectre, immense, qui faisait peur à ce petit garçon. L'impression de boucler une boucle d'espace-temps. La maison se rétrécit, se transforme, pivote autour de moi. Je suis à la fois immobile et point pivot. Je peux changer de lieu, et faire en sorte que le lieu change autour de moi.

Au bout d'un moment, je sens mon cerveau qui s'emballe devant la surabondance de possibilités, ça entraîne une sorte de confusion, et je me retrouve à errer, à hésiter, à entrer dans une pièce, à finalement voir le décor changer, les années passer sans chronologie dans cette chambre que je hante. Je suis un peu perdu, entre des époques et des lieux. Je suis devenu spectre.



Figure A.3 Le studio semble immense

Des bribes de voix m'arrivent dans les oreilles. Il y a quelque chose à travailler avec les voix du passé, quelque chose à tresser, comme une invocation. Je tente une reprise de la chanson traditionnelle française *Montagne que tu es haute* à plusieurs voix, plus lente, à la façon de [Koselwintuwakon](#) de Jeremy Dutcher (sa version live sur NPR). Je prends un [vieil enregistrement d'archive](#), un bourdon¹³¹, et je tente de tresser des voix. Ça ne fonctionne pas.

5 avril 2022. La première voix n'est pas trop mal, mais la seconde est trop haute, c'est très bancal. Par contre, derrière la seconde voix qui lutte un peu, j'entends la première voix diffusée par les enceintes du grand studio et enregistrée par mon téléphone. Il y a un effet de réverbération et de distance qui me parle. Ça paraît loin, ancien, presque oublié. Je pourrais ralentir encore le tempo, et essayer d'accumuler ces voix lointaines.

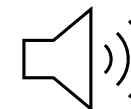


Figure A.4 Montagne que tu es haute - deux voix (cliquer pour écouter)

27 janvier 2022. Peut-être parce que j'ai déjà trop travaillé avec cette chanson, et que je l'ai associée à un rythme très précis et complexe dont je n'arrive pas à me défaire. À retenter avec une autre chanson traditionnelle ?

4 mars 2022. ...ou bien une composition personnelle ? serait-ce *tricher* que créer une fausse vieille archive audio à l'aide de filtres et d'effets ? Serait-ce considéré comme un problème en termes d'intégrité des sources et des matériaux utilisés ?

18 mars 2022. Elle est insidieuse, cette anxiété liée à la scientificité, cette rigueur académique dans laquelle j'ai baigné et avec laquelle j'aurais intérêt à prendre des distances pour le bien de mon projet.

4 mars 2022. ...ou bien ce serait une partie du processus où, en tant que spectre, mon corps et ma voix peuvent changer d'époque ? Est-il possible de chanter avec un auto-ancêtre ? Et ainsi boucler une boucle mémorielle via une boucle musicale ?

18 mars 2022. Et avec d'anciennes vidéo de danse ? des projections ? je pense au travail d'Annette Arlander (2017).

¹³¹ Malgré le potentiel de création que représente la collaboration avec des insectes pollinisateurs, ici le terme *bourdon* renvoie, sauf exception, à une note continue, formant un support, un arrière-plan tonal. Voir [https://fr.wikipedia.org/wiki/Bourdon_\(musique\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Bourdon_(musique))

27 janvier 2022. Je veux tenter une transposition du cyanotype qui a fait apparaître le premier spectre, et dont le processus de réalisation m'a invité à considérer comme caduques les limites de ce que je m'autorisais alors à faire. J'ai besoin d'un support (le sol), de quelque chose qui va réagir à la lumière (la texture brillante/matte du parquet), d'une forme solide (mon corps), de lumière (ça, ça ne change pas). Le cyanotype était le résultat d'une réaction chimique, une silhouette qui apparaît par manque, et je veux retrouver ce côté indirect, ces étapes entre la chose et ce qui touche l'œil. Je filme la silhouette de mon corps qui se découpe dans la lumière de la fenêtre reflétée dans le sol. Ce sera un xylotype, pour le bois du parquet. Non, un choréoxylotype, non, mieux : un xylokinétype. Ça, c'est pour l'Académie Française.

1 février 2022. Au montage, je joue avec les vitesses, ça me rappelle certains codes de films de fantômes, avec des accélérations-possession démoniaque et des ralentis qui deviennent presque des lévitations. Je joue avec l'orientation et le sens de lecture de la vidéo, dans une inversion supplémentaire. J'accompagne les images d'un extrait de *Violo*, d'Arca (2021), un pizzicato de violoncelle hanté. Le résultat me parle, j'hésite, et je m'autorise une dernière manipulation : un filtre « x-ray », qui fait définitivement passer la vidéo dans le registre spectral.

J'aime ce parallèle entre l'autocyanotype et le xylokinétype. Le cadre est présent, semblable mais estompé, dynamique plutôt que fixé. La silhouette est tantôt précise, tantôt floue et déformée, au gré des irrégularités de la surface, de la texture, des reflets. Le mouvement vient donner une nouvelle dimension au spectre.

27 janvier 2022. Autre piste : le souvenir des parties du corps, ce qu'elles ont vécu, ce qu'elles ont touché, ce qui les a touchées, la somme de ces expériences, l'accumulation qui me dépossède en même temps. Je perds mon bras, mes jambes, je les retrouve un instant puis je les perds à nouveau. Ce va et vient me fait voyager, dans le studio, dans mon corps et dans une dimension de souvenir. Il y a quelque chose entre le rapport à soi et le souvenir de quelque chose d'extérieur. Non pas comme une alternance, vraiment plus comme un gradient, comme une multitude d'états intermédiaires entre moi et ce qui m'entoure.

9 février 2022. Quelque chose à creuser dans ce qu'il y a entre moi et le monde. Où est-ce que je m'arrête, où est-ce que le monde commence ? Considère-t-on une limite ou bien des strates progressives ? Lesquelles ?

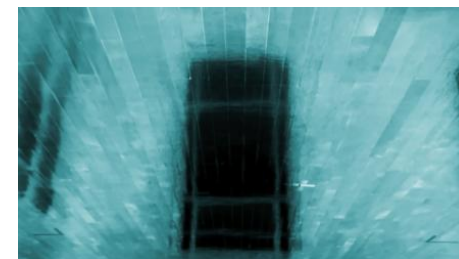


Figure A.5 Xylokinétype (extrait vidéo)

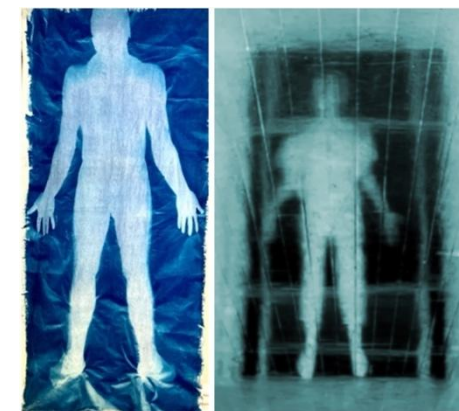


Figure A.6 Autocyanotype / Xylokinétype

10 février 2022. J'aime la notion d'écoute que je lis chez Roberto Barbanti (dans *Paysages Variations*, 2014) qui me place « entre moi et les choses, entre le sujet et l'objet, entre moi et le monde ». Il détourne aussi la question du point de vue en « point d'écoute ». J'ai donc envie de me demander quel est mon « point de corps » ? Un lien avec le *situé* de Donna Harraway ?

27 janvier 2022. Je termine cette première journée par un *shake*, long et intense. Besoin de me délester, de secouer ce qui a pu être un peu plombant, un peu lourd, émotionnellement, un peu 'ça me tire vers le bas'. Je sais que je suis allé flirter avec des émotions liées au deuil, à la mort, à la tristesse, et je sais que je ne vais pas garder ces émotions avec moi, contrairement à ce qui a pu m'arriver par le passé. Avec [HAHA](#), de Charlotte Adigery et Bolis Pupul (2022), je m'inspire de mon expérience du *Gaga*, et j'alterne entre *shake* et *quake*, je me secoue et je laisse la secousse me traverser, je ne garde rien, je m'allège, je ris, je retrouve une légèreté qui ne se prend pas au sérieux, une légère stupidité inoffensive qui fait du bien.

18 mars 2022. Qui fait du bien et qui me permet donc d'explorer des thématiques intenses sans en garder les effets une fois le temps de travail terminé. La tension émotionnelle que j'ai amené dans mon corps, et qui a teinté mon mouvement dans sa qualité, sa physicalité, son rythme, son esthétique, est alors passagère. On sort du *#divan*, mais j'ai l'impression qu'il reste quand même un dialogue, quelque chose de perméable entre l'auto-thérapie et la pratique.

J'irai voir si je peux trouver un lien entre l'EMDR, et ce côté «je retransverse par du micro-mouvement oculaire l'événement traumatique pour le reléguer au rang de souvenir », et la pratique du macro-mouvement que je fais en studio. Changement d'échelle, de strate.

27 janvier 2022. Voilà ce que disent les post-it du jour :

entendre les voix du passé	l'inventaire de ce qui reste
je peux changer de taille	les époques se superposent en transparence
le reflet de la lumière dans le parquet	je n'en vois/capte/traverse qu'une partie



Figure A.7 Les post-it du jour



Figure A.8 Fin de la première session

à l'envers / en arrière / en reverse

regarder derrière soi / par-dessus l'épaule

les bouffées de vapeur dehors

le cœur gros

4 avril 2022. Je les ai gardés, conservés dans mon cahier entre deux pages. Certains post-it ont reçu une observation (« le cœur gros », « le reflet de la lumière »), d'autres pourront devenir des consignes pour une exploration future (« entendre les voix du passé », « regarder par-dessus l'épaule ») en solo ou en groupe. La mise en mots succincte, plus ou moins poétique, pourra être utilisée comme proposition d'accès à un état de corps, spectral dans ce cas. Ils pourraient aussi servir de fil rouge pour une performance, et l'ordre serait déterminé par un tirage de dés, ou bien les yeux fermés, pour laisser la séquence apparaître d'elle-même, dans la lignée de la *chance dance* de Merce Cunningham et des techniques de composition chorégraphiques liées au hasard.

28 janvier 2022. Studio K-4115. Immense espace. Tapis noir au sol. J'ai envie de chauffer la voix aujourd'hui. L'acoustique est vraiment bonne. Enfin j'en sais rien, j'y connais rien. Je relance une exploration avec la suite de la liste de lecture, j'ai quelques appréhensions aujourd'hui. Il s'est passé beaucoup de choses hier, et malgré l'absence d'injonction de résultat, une partie de moi s'accroche à une espèce de comparaison qui ne mène qu'à un sentiment d'échec annoncé.

18 mars 2022. Anxiété de performance. Je vais essayer de la reconnaître plus rapidement pour, l'écouter, la remercier et la congédier histoire de pouvoir travailler en (relative) paix.

28 janvier 2022. Et si j'allais totalement dans le spectre, le fantôme, le cliché du drap blanc avec deux trous pour les yeux ? J'ai pas de drap blanc pour aujourd'hui, mais le simple fait de bouger avec la sensation, *le souvenir de la sensation d'être couvert d'un drap*, change mon mouvement. Il y a quelque chose qui traîne, mais je peux changer le tombé du tissu à ma guise. Tantôt un coton épais et lourd, tantôt quelque chose de léger et fluide, qui flotte derrière moi, des oripeaux mentaux (oripeaux-manteaux).

29 janvier 2022. Voir pour du chiffon ou du voile de coton ?

28 janvier 2022. Me vient l'envie de modifier la silhouette, d'ajouter des excroissances, un avant-bras, une épine dorsale amplifiée. Multiplier le corps, le transformer, jouer avec la frontière du non-humain.

4 mars 2022. Ça me fait penser au travail de Messalina Mescalina, artiste performeuse et amie basée à Marseille, qui en 2017-18 modifiait/amplifiait son corps à l'aide de ballons de baudruche disposés sous des couches de collants semi-transparents.

8 mars 2022. Un éclair : je vais fouiller dans l'un de mes mille dossiers d'images collectées depuis que j'ai des ordinateurs, et je retrouve la photo suivante à gauche. Une recherche d'image inversée me permet de cueillir la photo de droite et m'indique qu'elles font partie d'une série intitulée [LucyandBart](#)¹³², résultat du travail de Lucy and Bart Hess pour le Centre Pompidou et le Palais de Tokyo en 2010. Ça parle de « *ecological skins* », de « *textiles grow from skin pores* » de « *human form begins to distend* »¹³³. Ça me touche, et c'était dans un coin de ma tête en janvier sans que j'en aie conscience.



Figure A.9 Messalina Mescalina, c.2017-18



Figure A.10 LucyandBart, 2010

¹³² *LucyandBart*, par Lucy and Bart Hess ? Merci, je vais donc arrêter de culpabiliser quand je ne trouve pas des titres percutants

¹³³ Peaux écologiques / les textiles grandissent par les pores de la peau / la forme humaine se distend.

18 mars 2022. J'ai envie de quelque chose de palpable. Qu'il y ait de la texture, que ça se froisse, ça s'effrite, qu'il reste des morceaux à la fin.

28 janvier 2022. Une sensation de chute à travers les dimensions, à la verticale mais aussi à l'horizontale, et à travers le temps. La chute en arrière, l'acceptation du risque, l'abandon. Je répète ces chutes, il y a quelque chose d'enivrant, et en même temps quelque chose qui n'a pas envie de lâcher le contrôle. À travailler peut-être avec des tapis ? Une notion aussi de membre fantôme. Je bouge avec des bras morts, qui pendent le long du corps, et qui s'ouvrent uniquement lors des torsions et des rotations. Des bras qui pendent ou qui sont aimantés, pas dans la rigidité non plus, une qualité à chercher.

La ventilation est froide ici. L'air est sec, ma voix est fatiguée d'avoir chanté. Il y a une belle lumière de soleil couchant, que je devine sur un pan de mur. Je regarde au nord et à l'est. Seulement du ciel. Je flotte dans un studio stratosphérique.

Pas de nostalgie, ni de tristesse aujourd'hui.

J'ai l'impression d'être plus dans le corps et le mouvement que dans la tête et les émotions.

Voilà ce que disent les post-it du jour :

quelque chose qui lâche	chuter en arrière
aller se glisser dans l'empreinte d'une voix	léger, diaphane, effiloché
oripeaux : usé avec un reste de splendeur	en perpétuelle mutation
	bras mort

4 avril 2022. Je vois des concepts qui reviennent : l'idée de la chute, du lâcher, qui va avec le « regarder derrière soi », en somme d'un mouvement ou d'une attitude qui n'obéirait pas à un idéal « vers l'avant, vers le haut » associé à l'évolution et au progrès ? Le spectre n'a pas de direction, pas de linéarité, et un moyen de le mettre en corps serait alors d'aller à l'encontre de cette direction « vers l'avant, vers le haut », et d'explorer « vers l'arrière, sur le côté, par-dessus l'épaule, vers le bas... »



Figure A.11 La chute en arrière qui revient

10 avril 2022. Dans le « bras mort », il y a les bras qui pendent, que j'ai déjà mentionnés, mais cette expression m'envoie aussi vers les bras morts d'un fleuve.

17 mai 2022. Alors le lien avec le paysage se tisse ; alors le corps entier *peut* devenir fleuve et il faut que je retransverse ça pour voir ce qu'il se passe. Je pourrais peut-être alors danser le corps paysage en empruntant une entrée métaphorique, allégorique, non pas comme dans « tes yeux sont des étoiles » (au secours) ou « tes lèvres des cerises » (n'est-ce pas Thomas Campion¹³⁴?), soit via une réduction, une fragmentation, mais plus via une globalité mouvante, quelque chose qui s'incarne (mais je préférerais dire qui *s'encorpore*), traverse le corps, dépasse le cadre, change d'échelle... Tout cela est encore très embryonnaire.

2 février 2022. K-S1210. Studio au sous-sol. Cette semaine : STRATE. Celles de mon corps : lesquelles ? comment les identifier, comment passer de l'une à l'autre ? et pourquoi ? pour une prise en compte globale et complexe, à contre-courant de la fragmentation/réduction. Elles sont là toutes à la fois, à divers degrés de transparence ou d'opacité. Explorer les strates anatomiques, les strates archéologiques, les strates du vécu. J'écoute [Scouts and Spies](#) de Senking (2015), et [Hocket II](#) de Meara O'Reilly (2019), et ça danse.

3 février 2022. Envie d'une version plus longue. La lecture en boucle est trop artificielle, alors je recompose et rallonge *Hocket II* qui passe de 1'43 à 3'01. C'est pas énorme mais ça laisse le temps de jouer davantage.

20 mai 2022. Je trouve ça plutôt approprié, d'avoir eu accès à un studio en sous-sol pour explorer la strate. Et l'espace était si vaste, encore une fois, que je n'ai pas ressenti la claustrophobie à laquelle je me préparais. Cela dit, ça pourrait être intéressant de jouer sur la taille de l'espace dans lequel je travaille et d'en voir les effets. J'ai tendance, comme beaucoup, à valoriser le travail chorégraphique dans

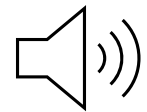


Figure A.12 Hocket II - extended

¹³⁴ Campion, Thomas. (1617). There is a Garden in her Face. Dans *A Booke of Ayres*. Thomas Snodham. Un exemple de *Blazon*, poème Elisabéthain où les parties du corps sont comparées à des éléments naturels.

des espaces ouverts, vastes, calmes ; des paramètres garants d'un confort et d'un certain contrôle sur le milieu, mais pour la suite, j'essaierai de jouer davantage avec ces paramètres (exiguïté, irrégularité, confort).

2 février 2022. Avec la strate, et cet aspect horizontal, couché, étendu, je vais au sol, je deviens le sol, j'explore les parties en contact avec ou séparées du sol. Pour la question de l'accumulation des couches et la répétition, j'écoute, je danse et je chante sur le [Boléro](#) de Ravel (1928). Je joue avec les harmonies, les dissonances aussi, et je tiens 12 intenses minutes sur 16. Je suis fier de moi, un peu grisé.

3 février 2022. Retourner écouter David Hykes et les glissés dans [Arc Descents](#) (1983).

2 février 2022. Les trois heures ont disparu. Une partie de moi veut comparer le travail d'aujourd'hui avec celui de la semaine dernière. Je trouve que la strate est plus difficile à mettre en corps que le spectre. J'ai beaucoup plus travaillé avec la musique aujourd'hui, et j'ai envie d'aller voir ce qui se passe au niveau du son, dans les battements de l'air, dans les harmoniques un peu folles.

Voilà ce que disent les post-it du jour :

se glisser entre deux strates des scènes de vie qui se rejouent brièvement

les strates sont toutes déjà là une accumulation, les strates qui s'écrasent-disparaissent peu à peu

certaines strates dialoguent, d'autres résistent ou veulent s'exprimer en même temps

la texture des strates, des grumeaux la dissonance révèle les strates de l'air

1 les os, quelque chose de simple, de *bare (nu)*, de solide, subtil

2 le mou, les organes, la graisse, l'écho du mouvement, le lâcher

3 les muscles, quelque chose qui agrippe, l'effort, le galbe

4 la peau, le contact avec l'air, les vêtements

5 les vêtements, la texture, la chaleur, le (des)habillage

4 avril 2022. Les post-it sont plus bavards cette semaine. La suite numérotée pourra servir pour guider une exploration des strates du corps (en restant dans une dynamique classique « du centre vers la périphérie », penser à en questionner l'utilité ou la pertinence). J'aime « la dissonance révèle les strates de l'air ». Elle le fait battre, donc elle nous en fait percevoir une certaine consistance, une certaine physicalité, l'haptique de l'air. Donner une texture à l'air qui ne soit pas due à l'humidité où à la température, les deux paramètres qui me viennent à l'esprit.

4 février 2022. K-3220. Mon studio préféré. C'est décidé. Ce matin, je ferme les rideaux qui séparent le studio en 2, et me retrouve dans un carré de 8x8, c'est plus humain. J'aurai moins l'impression de me dissoudre dans l'espace, probablement. J'ai laissé une ouverture entre les rideaux, par laquelle je vois la porte d'entrée. Un espace entre deux espaces. À voir plus tard.

Peu de motivation ce matin. Cerveau encombré, retour du froid, manque de sommeil, quatorzième mois d'hiver, bref. Je vais habiter cet espace-temps privilégié, je sais pas encore comment, mais on va y aller tranquille.

Finalement je passe du temps à faire quelques recherches sur David Hykes, et je trouve [*Foregather in the name*](#) (1986) qui offre plein d'harmonies et de dissonances à partir de 7'44.

18 mars 2022. J'ai l'impression que ce manque de motivation, que je ressens régulièrement, pourrait être le signal d'une nécessité de changement de médium. Pas de motivation pour la danse ? Pas grave, j'ai accès à la musique. Pas de motivation pour la musique ? ok, voyons les pistes à explorer avec le dessin. Plutôt que de me sentir découragé, je peux me rappeler que j'ai toutes ces possibilités qui dialoguent entre elles, comme des langues différentes qui veulent raconter une même histoire.

4 février 2022. J'expérimente aussi avec le synthétiseur *Event Horizon* sur Garageband, qui m'inspire par son nom et par les textures, les résonances et les irrégularités. Je fais un essai de montée et descente chromatique, quelques secondes par étape. J'appelle ça *Horizon Dissonance*. Il y a quelque chose à creuser mais c'est pas très concluant.

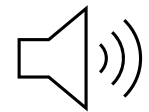


Figure A.13 Horizon Dissonance

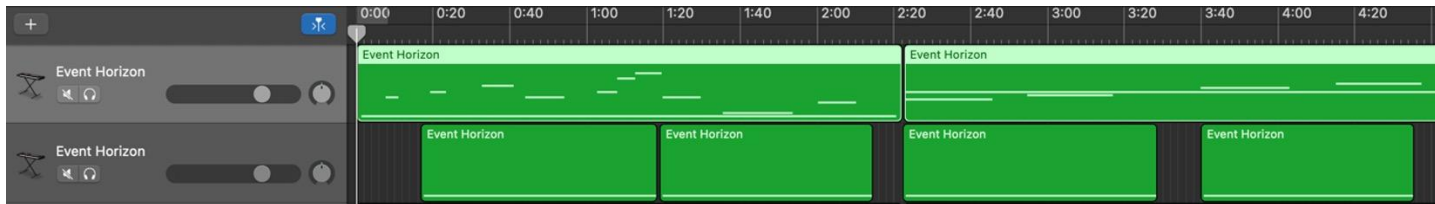


Figure A.14 Horizon dissonance (capture d'écran du logiciel Garageband)

4 avril 2022. Ce qui m'ennuie, c'est que ça va pas assez loin. J'ai envie que ça fasse vibrer l'air, que ça vienne tirailler l'intérieur, alors que là y'a à peine, peut-être, un léger inconfort. C'est peut-être le côté logiciel, où donc on perd une quantité d'information folle par rapport à une performance sonore en présence, ou bien simplement mes limites dans l'utilisation de ce logiciel. Puis le son m'évoque une bande originale de vieux jeu vidéo d'aventure/mystère. La texture est vraiment artificielle, et ça met une distance, un écran, qui empêche la pleine expérience. Je veux du son organique.

4 février 2022. Voilà ce que disent les post-it du jour :

entre deux strates, ça vibre la strate se vit de profil
présenter un côté la brève constriction quand l'air change

4 avril 2022. Je vois dans ces post-it davantage des indications de mise en scène que des observations sensorielles, un point de départ d'impro, garder à l'esprit quelque chose du bas-relief, ce qui se vit entre la pierre et l'air, dans un relatif écrasement, une pression latérale, un retrait partiel de la troisième dimension spatiale. Et encore la vibration, la sensation qui accompagne (à chaque fois ? À voir) le changement de strate.

8 février 2022. KS-1210. Cette semaine : PAYSAGE ! et un ongle incarné. C'est douloureux, je suis contrarié, j'ai l'impression que c'est ma faute. Toujours le même orteil, l'hallux gauche. Un dictionnaire symbolique du corps humain m'indique que ça peut correspondre à « une pression, une culpabilité face à l'avenir, face à une décision ». Soit, je sais ce que j'ai à faire. En attendant, je décide que ça ne m'empêchera pas de danser. Je vais adapter. Finalement, la douleur me fait la courtoisie de se faire oublier. J'avais peur mais j'ai dansé.

Aujourd'hui je sens qu'il y a un jeu dans le regard que je pose à l'horizon. Le regard du spectre était hors focus, celui de la strate était plutôt en dedans. Celui du paysage est en dehors, proche ou lointain.

Je sens quelque chose de fluide, presque aquatique aujourd'hui, quand la strate était granuleuse. Je deviens vague, je me laisse entraîner dans de grandes courbes, au sol, je me fracasse contre des roches et j'éclabousse autour de moi.

J'ai envie d'une grosse musique avec mille textures, des enregistrements de terrains, des bourdons, quelque chose que j'aurai composé.

[В средней Азии](#) d'Alexander Borodine (1880) que j'avais présenté en cours me permet d'aller vers quelque chose qui chemine dans une vasteté. J'emprunte les pas répétés, quelque chose d'un espace renouvelé qui se découvre au fur et à mesure, j'improvise de courtes cellules de mouvement, je joue avec la possibilité des variations, le bourdon aigu des violons et les envolées lyriques occasionnelles.

4 mars 2022. J'ai conscience du fait que mon exploration calque directement ce que m'inspire la musique, avec peu d'écarts, mais je n'ai pas l'impression que la recherche en soit moins riche.

J'ai envie d'une expérience globale, et peut-être que cela va passer par le fait que musique et danse aillent dans la même direction.

18 mars 2022. Et en même temps j'ai envie d'explorer la dissonance dans la musique... Dissonance dans la musique et consonance dans le corps ? quel dialogue (encore) entre ces deux pôles ? (la *trajection* de Berque).

8 février 2022. J'écoute [L'après-guerre](#) de Viviane Audet (2019) : un (presque) solo de cuivre (de cor ?) (de corps) lent, minimal, majestueux, quelque chose de désolé, à vif, horizontal, quelque chose de très humain qui dépasse l'humain, une musique paysage qui m'évoque des plans de corps, nus ou habillés, dans des poses ou des mouvements très lents qui rappelleraient des gisants, des tableaux figurant un enchevêtrement de corps. J'imagine des plans au ralenti, en fade in et fade out au noir, les parties de corps mises en lumière comme des pièces de musée, la lumière et le regard qui glissent, le corps paysage collectif qui se forme par les détails, par des vues de plus en plus larges.

10 février 2022. Je tombe sur une série de photo de Jacob Jonas (de la compagnie de danse du même nom) intitulée *Human Architecture* (2019). Les corps sont nus, imbriqués en paysage ou déposés dans le paysage. Le lien se fait directement avec mon idée. Chez Jacob Jonas, les corps sont placés en/dans un environnement extérieur, brume grise, lande, humidité, végétation d'hiver, quelque chose de suspendu, mais de vivant, de dormant, en attente.

21 février 2022. En attendant de pouvoir travailler avec une équipe, je bricole un film avec les photos de Jacob Jonas et la musique de Viviane Audet. Les photos se mettent à raconter une histoire. Je recompose la série de photos publiée sur Instagram à grands coups de captures d'écran, en trois temps, et j'essaie de faire respirer les images avec la musique. Le résultat me semble être un point de départ pour une exploration de groupe.

22 février 2022. Quel dialogue entre mouvement et immobilité imaginer ici ? L'immobilité me rappelle rapidement des corps morts, un charnier, et on tombe dans un morbide que je ne souhaite pas. Inversement, le mouvement de corps nus irait probablement flirter avec quelque chose de sensuel, voire de sexuel, et ce n'est pas ce que je souhaite plus. Trouver un entre-deux, la relation subtile entre les deux, la justesse dans l'intention, la *bonne strate*. Peut-être qu'une qualité de corps paysage se trouve entre l'immobilité-mort et le mouvement-sensualité.

8 février 2022. J'ai besoin de plus de danse pour continuer. J'ai l'impression d'avoir à peine commencé à me dérouiller, d'avoir fait quelque chose de correct avec les outils dont je me souviens, mais je sais que je peux avoir accès à davantage.

[Cette reprise en version instrumentale](#) de [Mutual Core](#) de Björk (2011) me fait exploser de mon corps, je veux que ça soit plus fort, que ça dure plus longtemps. Il y a les textures, les vitesses, les consistances, les glissandos de voix, les températures, la lave et la roche, les éclats, les cendres, le nuage de fumée, les bombes volcaniques, les plaques tectoniques.

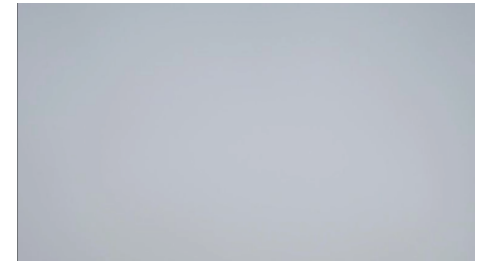


Figure A.15 Human Architecture /
L'après-guerre (lien vidéo)

7 mars 2022. Je taille dans les vidéos prises en studio. Dans un accès d'inspiration incroyable, j'appelle ça *paysage volcan*. J'aime l'alternance entre les arrêts brusques, les impacts, et le côté fluide et lourd. Le *shake* fait du bien rien qu'à le regarder, et les impacts et extensions dispersés au milieu sont comme des météorites plantées au milieu d'une plaine couverte de roches qui vibre au-dessus d'un magma.



Figure A.16 Paysage volcan (extrait vidéo)

10 février 2022. KS-1210. J'ai l'impression qu'une bonne partie de la recherche devrait/pourrait se faire hors studio, en extérieur. Si je veux travailler avec le paysage, ou accéder au corps paysage, je dois avoir accès à la composant paysage, soit de façon indirecte ou semi-indirecte ? par la mémoire, soit par la musique, ce que j'ai déjà fait, soit par le visuel/tactile/olfactif/auditif direct, c'est-à-dire in situ.

Je ne sais pas ce que je fais ce matin. Je vais mettre ma playlist *Warm Up*, je vais bouger puis on verra bien.

18 mars 2022. Tiens, ce serait une réponse possible au « [j'sais pas quoi faire](#) ». Un « mets du son et bouge ». Je ris en repensant au génial « tais-toi et chante ! » à 2'03 dans [Allez Allez Allez](#) de Camille (2011). Juste : fais. Arrête de penser, de prévoir, d'organiser, et fais.

10 février 2022. Sur [Desired Constellation](#) (2004) il y a quelque chose de très vaste, qui sort, se répand par les jointures et à travers les doigts. C'est très étalé, très horizontal, et en même temps tournoyant, dans le déséquilibre. Il y a aussi quelque chose de tentatif, du essai-erreur dans le déplacement, quelque chose du phasme.

J'ai envie de dessiner mon corps paysage. Superposer des strates de mouvement saisies dans un point de corps. Prendre quelques vidéogrammes et dessiner au charbon (ce qui reste du bois) sur de grandes feuilles.

18 mars 2022. Et je ne l'ai pas (encore) fait. J'ai fait des captures d'écran, j'ai acheté les grandes feuilles et un joli portfolio, j'ai la mine de charbon mais je ne m'y suis pas encore attelé. Je ne sais pas pourquoi.



Figure A.17 Horizontal sur Desired Constellation (Björk) (lien vidéo)

10 février 2022. Voilà ce que disent les post-it des deux derniers jours. Je les ai rassemblés cette fois.
 explosif en dedans quelque chose à contre-courant le regard posé et horizontal

le sol bouge sous mes pieds je suis une vague absorber le choc de la réception avec la vague

à l'écoute de mon paysage je le rencontre par la dérive les strates et spectres forment le paysage

j'ai tout mon temps traîner le reste paysage terrestre / marin / montagneux

le paysage est une rencontre déployer les bras à partir du cœur

« le paysage se pense en moi et je suis sa conscience » Paul Cézanne (dans Berque, 2008, p. 63)
(et moi son corps)

« urban didn't tame me » Björk, Body Memory (2017)

4 avril 2022. Encore des potentielles consignes d'improvisation, cette fois un peu plus dans les détails du corps ou de la qualité du mouvement (« le regard », « les bras », « traîner », « le choc de la réception », « explosif en dedans »). D'autres post-it reflètent davantage un jeu avec les concepts, ou avec mes lectures. Il y a cette phrase qui me vient d'un coup : « le paysage est une rencontre », qui va venir compléter je pense mon exploration sémantique. Il y a cette adaptation de citation de Cézanne, qui devient « je suis le corps du paysage ». C'est curieux, d'ailleurs, de se dire « la conscience » du paysage, de rester dans l'immatériel à ce point, de ne pas évoquer le geste de la peinture, le corps du peintre, les pinceaux, les pigments, toute la matérialité, la physicalité de la chose. Comment, de mon côté, être, ou danser, le corps du paysage ? Ou bien, si je me calme sur les articles définis, comment être, ou danser, un corps paysage ? Et je retombe sur le titre actuel de la thèse.

10 février 2022. Fin des trois premières semaines. J'ai l'impression d'avoir défriché plein de choses et ouvert autant de pistes de travail. Je négocie la suite avec le département de danse avec une session en studio par semaine.

Approfondissements

16 février 2022. K-S1210. Ce matin, je dépoussière l'atelier *Témoignages* et le réactualise. J'ai répondu à une proposition du CIUSS Centre Ouest pour des interventions culturelles auprès de patients de CHSLD, et il y a eu un retour intéressé. Je pense qu'une série d'ateliers de ce genre pourraient être une partie pratique, concrète, appliquée, de cette recherche création. À voir comment l'intégrer. J'aurai besoin du formulaire éthique ?

4 avril 2022. Pas de nouvelles malgré mes propositions de rencontre téléphonique en mars. Je retenterai en mai, pourquoi pas pour l'atelier 2.

20 mai 2022. Finalement, non. Pas envie de forcer les choses dans cette direction.

16 février 2022. Les couloirs sont calmes, il y a des sons qui proviennent des transformateurs électriques. Je prends mon téléphone et je vais capturer des bourdons dans les couloirs du département de danse.

4 mars 2022. J'aime cette expression : *capturer des bourdons*. Elle va resservir... Puis en y repensant, cette chasse aux sons, elle est furtive, il lui faut un environnement spécifique, on trouve un son, on cherche sa provenance comme on remonte un ruisseau pour avoir l'eau la plus pure, puis on reste immobile, à laisser les ondes remplir l'enregistreur comme une petite gourde numérique.

19 janvier 23. Déjà, la pratique du pistage. Et ce matin, ma musicothèque en lecture aléatoire me propose la collection de samples et démos de l'album *Ok Computer* de Radiohead. Et j'entends ceci : l'enregistrement du [bourdonnement du frigidaire](#) de Thom Yorke (2017), qui a été utilisé comme texture sonore dans l'album. Alors je sais bien que j'ai pas inventé l'intégration de textures sonores en musique, mais il y a quelque chose de réconfortant dans le fait d'identifier une nouvelle inspiration, comme retrouver une vieille photo de famille. Quelque chose de la filiation, de la reconnaissance, de l'humilité et de l'identification de ce qui sera différent dans ma pratique, en l'occurrence, peut-être tout simplement le reste de l'instrumentation.

16 février 2022. Je sais pas si c'est à cause des bourdons, mais j'ai mal au crâne, je suis un peu indécis, je sais pas dans quelle direction je veux aller. Je me fatigue tout seul. Je mets du son, et j'enchaîne 50mn

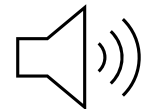


Figure A.18 Bourdons du département de danse

d'improvisation, c'est difficile, je lutte contre une apathie qui n'attend qu'une pause pour menacer de me tomber dessus, mais je le fais.

18 mars 2022. « Tais-toi et danse ».

23 février 2022. *K-S1210*. Aucune idée de ce qui va se passer. Mille courbatures du yoga d'hier. Une certaine quantité de doutes pour la suite, mais une quantité gérable.

Je reviens sur *Horizon Dissonance*, j'ajoute les textures de la pluie enregistrée au chalet du Lac Labelle en octobre dernier. Je multiplie la pluie, j'ajoute les bruits de pas dans l'humus lors de la randonnée du dimanche matin. Et je teste une autre dimension avec deux extraits de *Foregather in the Name*. J'aime le résultat sonore, cette superposition. On est beaucoup moins dans un CD kitsch *Nature et Découvertes* de 1999, et je pourrai retravailler cette base au besoin.

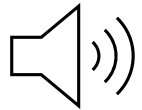


Figure A.19 Horizon Dissonance + pluie

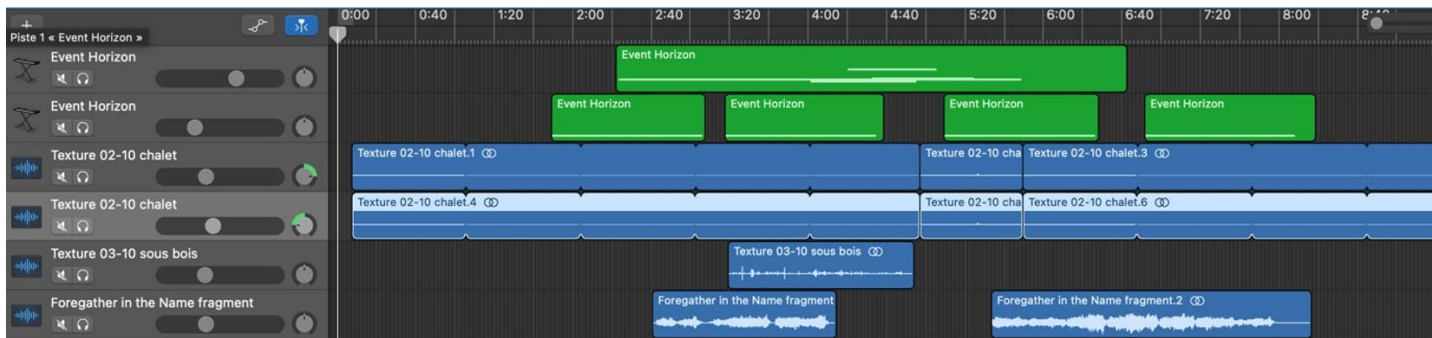


Figure A.20 Horizon Dissonance + pluie (capture d'écran Garageband)

4 avril 2022. Il est là, le son organique que je souhaite. Ou du moins, je m'en rapproche davantage avec cette piste. Donc, des enregistrements de terrain, de la voix. La seule chose pas organique qui reste, c'est ce synthé. Tiens, je pourrais essayer de le remplacer par les cordes que j'ai utilisées sur *I'm not there*.

23 février 2022. Au niveau du corps, il se passe des choses, y'a de la matière, du mouvement que j'aime traverser, mais qui s'évapore dès que je filme. Ça me frustre.

Comment avoir une meilleure relation avec la caméra ? L'oublier ? Faire et refaire ?



Figure A.21 Impro sur Horizon Dissonance (extrait vidéo)

4 mars 2022. Je repense au fait que cet atelier est un *retour* en studio, un *retour* à la création, et une *première* pour moi en termes de recherche-crédation. C'est déjà super de faire tout ça.

7 mars 2022. Dans le doute, je reprends les vidéos, et je vois qu'en fait, ça s'évapore pas du tout. Je vois plein de matière qui me plaît, que je trouve juste et utilisable. Y'a aussi beaucoup de moments où je suis en essai, ce qui est correct, et d'autres moments où je vois que je suis dans ma tête, à me demander de quoi j'ai l'air et de quoi ça aura l'air en film, à me dire que j'y suis pas, à pré-juger quelque chose qui est à peine esquissé. C'est dans ces moments que j'ai un discours négatif et défaitiste, et c'est le souvenir de ces moments qui s'imprime et que je prends en note, alors que le reste, ces moments où je suis dans mon corps, où ça danse, où ça crée, ils existent, j'ai la preuve, je le vois aujourd'hui. Peut-être que ma prise de note à chaud est *trop* à chaud, et qu'en étant immédiate elle active une partie de moi en mode *auto-jugement réflexe* et qu'il faudrait que je prenne le temps de simplement faire les choses, et laisser quelques jours passer avant d'essayer de les commenter. À voir.

4 avril 2022. Ou bien essayer les deux et voir la différence.

7 mars 2022. En attendant, y'a de la matière à partir de 4'40 sur IMG_2531 (extrait 1). Peut-être quelque chose à recomposer, pour un ensemble ? Je pense que oui.

28 février 2022. *Chez nous*. Ce soir, pour la première fois depuis des semaines, je suis seul à l'appartement. J'ouvre un des multiples articles que je dois lire, le referme après deux lignes et ressort le poème *Do not stand at my grave and weep* de Clare Harner (1934).

*Do not stand at my grave and weep.
I am not there; I do not sleep.
I am a thousand winds that blow.
I am the diamond glints on snow.
I am the sunlight on ripened grain.*



Figure A.22 Impro sur Horizon
Dissonance (extrait vidéo 2)



Figure A.23 Impro sur Horizon
Dissonance (extrait vidéo 3)

I am the gentle autumn rain.

*When you awaken in the morning's hush
I am the swift uplifting rush
Of quiet birds in circled flight.
I am the soft stars that shine at night.
Do not stand at my grave and cry;
I am not there; I did not die*

Ça fait des années que je veux mettre ce texte en musique sur l'air de [Fur Alina](#) d'Arvo Pärt (1976). C'est une ancienne obsession jamais réalisée. J'ai fait quelques essais, jamais concluants. Souvent, la voix ne va pas. Trop grave ou trop aigüe, ou fausse, car certains intervalles ne sont pas évidents et je fais tout à l'oreille. Mais j'y repense souvent. Il y a quelque chose d'apaisant, de serein, de contemplatif, l'image d'un retour à la nature après la mort, dans les détails du paysage (*je suis un millier de vents qui soufflent, je suis le scintillement sur la neige*, etc.) et du côté de la musique, la simplicité trompeuse, et les frictions entre les deux lignes mélodiques, qui font battre l'air de dissonance.

Ce soir, je sais pas pourquoi ni comment, mais *je sens que ça va fonctionner*.

18 mars 2022. C'est la nuit, c'est le calme, c'est l'heure magique de Lancry. J'ai travaillé jusqu'à très tard ce soir-là.

28 février 2022. J'enregistre la première voix, sur une tonalité et un tempo que j'improvise sans consulter l'enregistrement. Je passe sur GarageBand, j'enregistre la deuxième voix. Les harmonies sont là, proches, vibrantes, tendues. Un gros coup de réverb, et j'ai mon auto-duo ambiance église. Un éclair soudain. J'ai envie de faire durer les intervalles. J'ai trop entendu le synthétiseur Event Horizon, et je me souviens de cette vidéo qui proposait une étude sur le premier prélude de Bach au violoncelle en rappelant que c'était l'instrument dont la tessiture est la plus proche de la voix humaine. Mon violoncelliste personnel étant en vacances, c'est les SmartStrings de GarageBand qui prennent le relais. J'essaie d'être parcimonieux. Juste une quinte. Des pauses, des respirations, puis finalement je lâche les rennes, et les intervalles s'allongent, s'étirent, se déploient, dépassent les voix, deviennent horizon. On a irrémédiablement quitté le territoire de la parcimonie. J'aime le résultat.

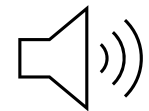


Figure A.24 I'm not there
- voix solo

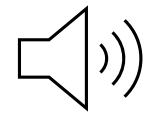


Figure A.25 I'm not there
- voix duo

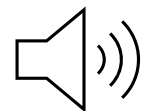


Figure A.26 I'm not there -
voix duo + cordes
(parcimonie)

1 mars 2022. J'entends là une influence de [Black Lake](#) (2015). Quelque chose qui dialogue entre Björk et Arvo Pärt. Rien de moins. Je me rends compte qu'il y a aussi sur ce logiciel une construction en strates, musicales cette fois. Dans la partie haute, les bandes vertes représentent chacune une piste d'instrument, et les bandes bleues les deux voix.

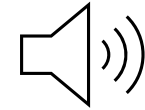


Figure A.27 I'm not there – voix duo + cordes (lâchage) (5mn)

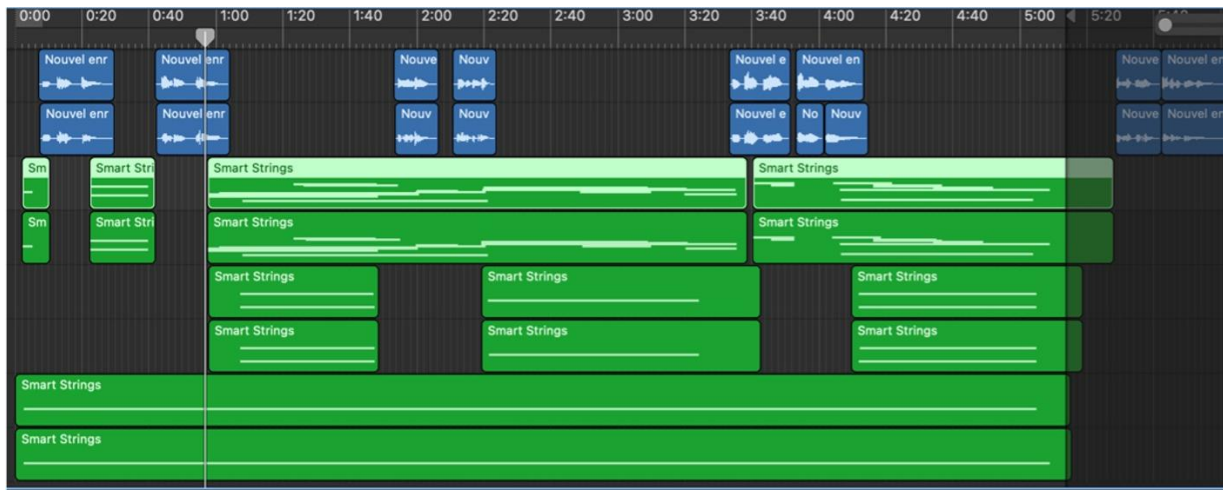


Figure A.28 I'm not there (lâchage) (capture d'écran Garageband)

4 avril 2022. Il y a quelque chose de jouissif dans ce lâchage. Le son est mille fois plus organique que le synthé que j'utilisais avant, il y a des variations, ça vibre, ça oscille. Il y a quelque chose dans cette superposition qui est supérieur à la somme de ses parties. J'adore jouer avec ça, ajouter des grosses basses panoramiques, et imaginer tout un ensemble de contrebasses qui fait trembler la terre sous nos pieds, l'air dans nos poumons et les os autour. Les notes aiguës sont coupantes et semblent à un instant de faire céder l'instrument et l'oreille, mais je les fais durer elles aussi, et l'ultime instant avant la rupture s'étire, s'allonge, jusqu'à une fragilité démesurée, l'inconfort grandit, puis se stabilise, monte d'un cran, et ainsi de suite.

1 mars 2022. Ce soir, mon ami Philippe me demande de lui jouer le morceau. Au cours de l'écoute, énorme malaise, je panique en silence, je trouve ça interminable, je n'assume pas les longs intervalles. Je ne dis rien. Le morceau passe. Après une pause, il me dit à quel point ces longueurs (dans les respirations, ou les *freezes*, pour reprendre l'expression utilisée par Björk au sujet de *Black Lake*) peuvent être un moment précieux, de méditation, où le texte infuse, où on peut se laisser traverser par une étape du deuil, avant de passer à la suivante. J'avais pas vu ça venir.

1 mars 2022. Brasserie Harricana. Mon date a 45mn de retard et mon cellulaire est presque à plat. J'attends en regardant la neige. Je sens que ça a envie d'écrire. Je commence sur un reçu qui traîne dans mon porte-monnaie, puis sur une serviette en papier, puis sur une feuille blanche qu'une serveuse me dépose sur la table avec une expression à mi-chemin entre le soutien et la pitié.

Je réfléchis à solo paysage, je jette des idées de costume, de lumière, de vraies charrues avant les bœufs, puis les notes migrent vers une méthode, un auto-questionnaire pour mettre des mots sur la relation que j'entretiens au paysage dans lequel je me trouve, ou avec lequel je travaille. Pour donner des pistes. À refaire à chaque nouveau paysage, à chaque nouvelle rencontre avec le même paysage. Quelque chose de court si j'ai pas le temps, mais que je peux développer et amplifier. Pas de banque de mot, trop réducteur, mais un choix ouvert, la possibilité de répondre avec des adjectifs, des noms, des adverbes, des verbes, qui vont guider le mouvement. À précéder d'un moment de centrage, de méditation, de perméabilisation, un accès à une autre strate. Ne pas commencer par la vue, pour venir mettre au défi les automatismes sensoriels. Je propose un ordre arbitraire à tester :

- 1 interoception, respiration
- 2 toucher, température
- 3 odorat, goût
- 4 ouïe
- 5 vue
- 6 posture
- 7 émotions, souvenirs, évocations

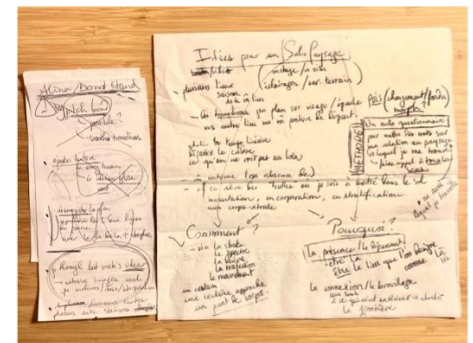


Figure A.29 Notes de brasserie

20 mai 2022. J'avais laissé dormir ça dans un dossier. Je m'en suis servi, sans le consulter, le 4 avril au parc Maisonneuve. J'ai l'impression qu'il y a quelque chose à creuser.

2 mars 2022. *K-S1210*. Ce matin, j'ai envie de poser les jalons d'un solo paysage avec *Alina/do not..*

7 mars 2022. trouver un autre titre

18 mars 2022. Ce sera *I'm not there*.

2 mars 2022. Bon, finalement, ça ne vient pas, je passe une grosse heure à travailler la mémoire en reprenant ma pièce *Ramenez les Seaux* que je n'ai pas dansée depuis 2020. Je galère, mais ça fonctionne, je travaille avec la captation de Scott, la qualité de corps est tout de suite là, les intentions sont là, la mémoire et le rythme reviennent rapidement grâce à la vidéo. Je suis content, j'ai l'impression d'avoir vécu une répétition avec le Collectif Librations et j'ai retrouvé cette danse que j'aime beaucoup.

Une impro de fin de session, dans l'idée du solo paysage, qui passe bien à l'intérieur. Envie de reprendre des éléments, à partir d'images, les répéter, les user. Trouver le dialogue entre les moments d'extrême lenteur auxquels la musique m'invite et des élans de vie. Parfois, perdre l'équilibre et être poussé par les choses. Plus ça va, plus je m'aperçois que je vais peut-être vers une danse qui va aller totalement en parallèle avec le propos de la musique et du texte. And I'm ok with that.

3 mars 2022. Je reprends la vidéo, je retravaille, je trie, j'écris, ça avance, je m'amuse, c'est difficile, je trouve du plaisir dans cette difficulté (et cette jambe en l'air pendant 30 secondes, non mais quelle idée). Je pense que le travail de mémoire très méthodique d'hier m'a préparé au travail d'aujourd'hui. Je filme, j'arrive presque à la fin de la musique, et j'improvise quelque chose à la fin. Je suis content, je sors de là léger, satisfait, j'ai l'impression d'avoir presque terminé une étape.

4 mars 2022. En revoyant la vidéo, je suis témoin d'un événement, entre 4'11 et 4'18. Ces sept secondes me montrent quelque chose qui m'aide à comprendre la fin de ma dernière session en studio. À 4'11, j'arrive au bout de la danse que j'ai écrite, je pense que j'ai fini. À 4'13, je lâche l'état de danse, je vais quitter l'espace, puis je me rends compte qu'il reste environ une minute de musique. À 4'15, je m'arrête et me demande quoi faire. Et c'est à 4'17 que j'ai une idée. Je le vois. Je vois l'idée qui arrive. Je vois le moment où je la saisis, un mini regard vers le miroir, un



Figure A.30 Première impro solo paysage

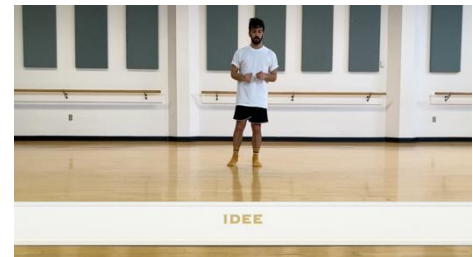


Figure A.31 Arrivée d'une idée (lien vidéo)

claquement de doigts pour la fixer. Et à 4'18, c'est reparti : je danse jusqu'à la fin de la musique, avec une idée qui a du sens et qui fonctionne dans le propos de ce solo.

3 mars 2022. Prochaine session : terminer l'écriture du solo, le faire cent fois, me racheter une hanche, et filmer.

17 mars 2022. K-3220. Je pense avoir la matière pour monter une vidéo présentable. L'écriture était plus claire ce matin, et les transitions entre les mouvements-clef, ces moments où j'ai parfois l'impression de faire du remplissage, s'explicitaient à la lumière de l'intention principale. Heurter des murs invisibles. Les secousses des sanglots. L'appréhension de s'abandonner au chagrin. Les moments de suspension, de repli, les moments d'efforts qui mettent au défi nos ressources et notre endurance.

18 mars 2022. Je l'aime bien cette danse. J'ai l'impression qu'elle pourrait aussi servir de base à une exploration et une oeuvre de groupe. Que chaque moment pourrait être amplifié et approfondi. Qu'en somme, avec plus de peinture, je pourrai couvrir une plus vaste toile. Mais en attendant, comment alimenter et renouveler mes réserves de peinture en solo ?

Réflexion à creuser : il existe des solo de 20, 30, 45mn... Quelque chose qui me paraît inaccessible. Est-ce par inexpérience, par peur de manquer de matière, par peur de la répétition, parce que je suis mon propre interprète et chorégraphe, que j'ai l'impression d'avoir fait le tour en 5mn ? est-ce parce que je travaille sur une musique qui dure 5mn ? est-ce que ce n'est pas une sorte d'auto-conditionnement qui fait que je vais automatiquement trouver de la matière pour 5mn, plus ou moins ? Que je vais en somme devenir gazeux, et remplir tout le volume sonore qui m'est donné ? en tant que gaz, mes molécules sont peu liées, quasi-indépendantes, mais je suis compressible et expansible. Je m'adapte. Peut-être travailler sans musique, ou avec une ambiance sonore (je sais que mon oreille s'accroche à toute trace de rythme et de mélodie, et se met aussitôt à enregistrer et anticiper) et fixer la musique après... Mais c'est déjà un peu ce que je fais... je crois.

29 mars 2022. Je crois que je l'ai. J'étais dans mon corps, la lumière était belle, ça coulait tout seul, j'ai pu le répéter plusieurs fois, parfois pour affiner un détail, très souvent parce que j'avais oublié de lancer l'enregistrement. C'était drôle, et en même temps un peu fatigant, et en même temps j'ai pu accéder à cet état de fatigue où tu réfléchis moins, ce second souffle où c'est le corps qui prend le relais. Il y a eu des choses écrites qui se sont simplifiées, des transitions qui se sont clarifiées, et un niveau supplémentaire au niveau de l'intention que j'ai senti s'installer. J'ai eu l'intuition qu'en refaisant la fin une seconde fois, j'allais pouvoir poser un effet vidéo au montage qui renforcerait le côté cyclique des étapes du deuil, et ça fonctionne vraiment bien. Pour être honnête, je jubile.

4 avril 2022. En quelques semaines, j'ai eu le temps de voir 3 solo de 10mn qui chacun étaient bien moins denses que le 5mn que j'ai ici. Je m'interroge. En plus de ça, en voyant la vidéo de la semaine dernière, je vois que je me presse à certains moments pour arriver au bon endroit de la musique. Je sais que je peux prendre plus de temps, dans le shake progressif après le moment bas-relief, et dans les allers-retours du buste en seconde notamment. Cette fois, c'est la danse qui appelle plus de musique. Je vais préparer de quoi rallonger la piste et tester ça dans les prochains jours. Je garde les placements, les éléments de scénographie, et j'espère qu'il y aura la même lumière.

Téléperformance

17 mars 2022. K-3220. Je reçois un message d'un expéditeur inconnu. Artiste-chercheur en théâtre et téléperformance. Julien Daillère me propose de participer à une conférence à l'UQAM en mai en tant que performeur, et en tant que lui. Je suis intrigué, nous discutons longuement. Mon corps et ma voix seraient guidés, agis, par lui, à distance. Mes actions seraient annoncées dans des écouteurs, mes mots et mes intonations copieraient les siens avec le moins de délai possible. Une sorte de possession consentie, le retour du spectre, un spiritisme techno 2022. Je trouve ça fascinant, j'entrevois les possibilités en danse, il est



Figure A.32 I'm not there (lien vidéo)

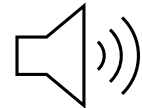


Figure A.33 I'm not there (10mn)

enthousiaste, j'ai l'impression qu'il y a des choses à explorer. Mes actions n'auront pas un rythme ni une physicalité naturelle, il y aura peut-être des problèmes de réseau qui feront que je manquerai des mots ou qu'il y aura des blancs, et je devrai reproduire tout ça, sans tenter de corriger, d'adapter, de niveller quoi que ce soit. Je pense au concept de la vallée de l'étrange : je vais vivre l'expérience d'une possession/dépossession de mon corps et de ma voix, mais aussi donner à voir quelque chose *d'humain mais pas tout à fait*, qui ne correspond pas aux attentes en terme de codes sociaux et de rapidité de réponse. Quelque chose qui a l'air humain mais face auquel on reçoit des signaux qui nous disent que ce n'est peut-être pas le cas.

18 mars 2022. Je me souviens d'un post sur une page Tumblr à propos de la vallée de l'étrange. C'était documenté et très intéressant, et plutôt qu'un cadrage littéraire, ça proposait un éclairage anthropologique et épidémiologique. À retrouver.

16 avril 2022. Retrouvé. C'est [sur cette page](#) (l'article est safe, mais attention, possibilité de liens ou de mention de contenu mature). J'avais oublié ce style d'écriture propre à la plate-forme Tumblr. C'est intense.

6 mai 2022. *Studio-d'essai Claude Gauvreau, J-2020.* Forum international de recherche-crédation : Enjeux et pratiques de l'incarnation du poème sur scène.

Je lance l'appel Whatsapp dès que j'arrive sur place. La connexion vidéo est bonne, et grâce à mon téléphone glissé dans ma poche de poitrine, Julien, alors en direct de Clermont-Ferrand, peut voir ce qui est devant moi, un peu comme dans un jeu vidéo. En attendant l'intervention, je peux chuchoter derrière mon masque, et j'entends <la voix de Julien> dans mon airpod, mais Julien n'entend pas bien ce que les gens disent autour de moi. Je dois donc ne pas répondre, mais me pencher vers eux, et leur demander de répéter pour que lui entende et qu'il puisse me donner ses réponses. Le dispositif a ses limites, et comme l'idée n'est pas de traverser une journée en téléperformance mais d'arriver au moment de la conférence, je m'autorise quelques initiatives mineures.

J'arrive près de l'entrée : « Vous êtes un conférencier ? » Dans ce cas, un retard de réponse serait louche. C'est en tout cas ce qu'une partie de moi se dit. Je ne réponds pas oui, mais juste « Julien Daillère ». Je n'ai pas menti, je n'ai pas dit que j'étais lui. On me donne une pochette avec une étiquette sur laquelle figure son nom.

<J'ai l'impression de me faire voler mon identité>

« Tu l'as un peu cherché... » Nous rions silencieusement dans un espace-son en marge.

C'est la pause. Le public sort.

L'installation technique se passe bien, malgré quelques hésitations visibles de la technicienne qui voit bien que c'est le nom de Julien qui apparaît dans la fenêtre zoom qu'elle vient d'ouvrir.

Mais peut-être en raison du stress de l'organisation de l'événement, ou de la similitude phonétique de nos prénoms, ou d'une absence d'intérêt, elle ne relève pas.

Je m'installe au pupitre. La salle est de type « boîte noire », de dimensions moyennes, mais paraît plus grande vidée de son public. Il y a un grand écran noir derrière moi, et devant moi les gradins s'élèvent en escalier vers l'obscurité de la régie. À ce moment-là, Julien doit poser les finitions de son texte, et j'entends juste les sons des touches de son ordinateur et les clics occasionnels. Je suis donc seul, éclairé par des projecteurs en face, quelques minutes avant le retour d'un public qui s'attend à ce que « je » donne une conférence sur un sujet dont je ne suis pas spécialiste.

C'est donc une situation de cauchemar.¹³⁵

Une partie de moi commence à paniquer, une autre se rassure que tout cela n'est qu'un jeu, une troisième se dit que de toute façon, même en cas de problème de connexion avec Julien, je saurai improviser, dévoiler ou non le dispositif et rebondir.

Les portes s'ouvrent, le public rentre, la conférence débute. Julien commence à parler. Se tisse alors une connexion directe entre mon oreille gauche et ma bouche, qui ne semble pas vraiment passer par le cerveau, ou du moins par la mémoire. Je ne me souviens quasiment de rien quant au contenu de la présentation. Julien parle et ma voix suit au plus près, calquant les pauses, les hésitations, son débit de parole plus lent que le mien. Je suis déconnecté de la plupart de mes sensations : impossible de savoir où en est ma respiration, ce que font mes mains ou mon visage. Je note quelque chose dans les jambes, à partir du bassin en fait. Le haut de mon corps est en

¹³⁵ Dans la lignée des grands classiques comme « je perds mes dents, mais elles sont grosses comme des dominos » ou encore « j'apprends que je dois repasser mes examens mais j'ai tout oublié et en plus de ça mes pantalons ont disparu »... #divan

situation de « prêt », possédé par Julien, mais pas le bas. Et j'ai ces fourmillements dans les jambes, comme si elles avaient envie de s'animer et m'emporter loin de cette situation étrange. La majorité du temps, toute ma concentration est focalisée sur les mots de Julien. Alors je constate que mon regard dépasse à peine mes lunettes, et je me sens vraiment coupé du monde extérieur. Mais parfois une partie de mon attention se libère, peut-être parce que tel passage me demande moins d'efforts de concentration à téléperformer, et alors je sens que, par habitude avec l'enseignement et la danse, mon adresse se dirige vers le public, et j'ai l'impression que mon débit de parole et mon langage corporel sont plus naturels, comme si une partie de moi reprenait une partie du contrôle pour colmater les brèches de cette vallée de l'étrange. Un dialogue interne se met en place entre la panique, le lâcher prise et le jeu, alors que différentes parties de moi, plus ou moins spectrales, traversent différentes strates de présence et de possession. Toute notion du temps a disparu.

À la fin, le dispositif est dévoilé, Julien me passe vraiment la parole, et je donne une courte présentation à propos de ma recherche en cours et du lien avec la téléperformance. Un échange avec le public, puis c'est fini. Je conclus l'appel avec Julien, la petite voix dans ma tête disparaît, je vais m'asseoir pour écouter la présentation suivante mais je sens que je ne suis pas encore revenu. Il y a comme un écho, une trace, quelque chose qui se dissipe petit à petit. Comme si Julien n'était pas encore tout à fait parti, comme si je n'avais pas entièrement réintégré mon corps, jusqu'au bout de mes jambes, comme si un brouillard se dissipait, puis je retrouve ma respiration, mes mains, mon attention aux sons de la salle, à la ventilation, au confort du siège, au parfum d'une personne assise à côté. Jonathan Lamy termine sa présentation, dans laquelle il mentionne « la relation affective au lieu », et le fait que « l'évènement inscrit la trace dans le paysage ». Je note. C'est la pause, le public se lève, je vais récupérer mes affaires en bord de plateau, et je suis abordé par quelques personnes qui m'offrent leur témoignage. À ce moment-là, si je suis revenu dans mon corps, je me rends compte en écrivant que mes souvenirs sont encore flous quant à l'identité de mes interlocuteurs : probablement une nouvelle strate de présence (à l'autre) qu'il me fallait atteindre.

J'ai le réflexe de noter quelques bribes sur le moment, d'autre me reviennent quelques heures plus tard :

« le contenu était intéressant, ... mais c'était si bizarre »

« cette lenteur excessive »

« je me suis demandé : mais quel est son problème ? »

« il y avait un côté totalement assumé »

« différentes présences et niveaux d'adresse, mais toujours vers nous » ¹³⁶

« j'ai pensé que tu avais juste fumé beaucoup de weed »

« une précision chorégraphique dans les gestes » ¹³⁷

« j'ai compris petit à petit »

« vous aviez ce sourire inquiétant pendant toute la présentation », « a un moment vous avez prononcé un nom, et on a pu voir dans votre regard que c'était la première fois que votre bouche prononçait ces syllabes à la suite » ¹³⁸

¹³⁶ Intéressant, car ça vient contredire mon impression d'avoir été souvent coupé du public

¹³⁷ Référence aux transitions entre les pages du Powerpoint, où Julien me chuchotait <maintenant fais des gestes magiques vers l'écran> pour coïncider avec son changement de page.

¹³⁸ Commentaires de mon ami Philippe, qui donc me connaît et pouvait constater les différences par rapport à mon débit de parole et mon attitude hors possession. Nous nous vouvoyons.

« mais alors vous n'êtes pas Julien ! »

Je retrouve un niveau de présence à l'autre, je dîne avec Manon Levac, puis une énorme fatigue me tombe dessus et je rentre chez nous dormir deux heures. Je me réveille, reposé, avec un sentiment de jubilation, de joie, et de fierté.

Fin d'hiver

17 mars 2022. Jardin Botanique. Je suis assis sur le banc le plus ensoleillé du Québec. Je suis merveilleusement aveuglé, je sens ma glace intérieure fondre lentement. Si je pouvais ouvrir ma cage thoracique comme sur une table de dissection et laisser le soleil infuser dans les plus profondes strates de mon corps, je le ferais.

Une personne se pose sur le banc d'à côté. Après des mois de crispation dûe au froid, les épaules se détendent, le cou se dégage, la voix se libère. Nous engageons une conversation teintée par la douceur de l'air et l'envie de partager ce soulagement. Elle peint, après une carrière dans le design de décors pour le cinéma. L'annonce de mes questions de recherche déclenche chez elle une longue et touchante série d'anecdotes à propos d'un cousin qui possède une érablière. La relation de cet homme avec les arbres et avec la forêt, son corps (qu'elle décrit comme un arbre, dans sa taille et sa solidité) et son savoir-faire lui évoquent un lien, qu'elle ne peut nommer, avec la danse et le concept de corps-paysage.

18 mars 2022. Encore la figure de l'arbre et le paysage comme relation.

5 avril 2022. Parc Maisonneuve. La promesse du printemps, mais un vent qui glace les cervicales s'il traverse les conifères. Quelques plaques de neige subsistent dans les creux, et laissent voir une herbe encore brune. Il n'y a pas une feuille, mais la promesse est là. Je me mets en mouvement, et je trouve comment filmer tout en écoutant de la musique. Joie de la technologie qui fonctionne comme je l'attends. Je fais un autre tour dans le parc, j'ai envie de trouver un bel endroit. Je veux de la neige, un espace dégagé, mais rien ne m'accroche et finalement je reviens là où je me suis échauffé.

Je tente une mise en corps/mise en lieu via un état des lieux de chaque canal sensoriel et qui sait, ultra-sensoriel, auquel j'ai accès. Je décide de faire ça assis, les yeux fermés pour commencer, et de faire la narration de ce que je perçois à voix haute pour l'enregistrer. Je commence par la sensation du toucher, de la température, puis je

porte mon attention à l'odorat, au goût, puis à l'ouïe, puis j'ouvre les yeux et parle de ce que je vois, puis des souvenirs qui me viennent à l'esprit, des associations d'idées qui se font.

17 mai 2022. J'écoute l'enregistrement de ce scan sensoriel. J'entends la rumeur de la ville comme un grondement lointain, les froissements de l'herbe sur le sol humide après la fonte des neiges. Ma voix, comme assourdie. Le micro n'a pris que les graves, et je parle pour moi, ma voix ne projette pas, on ne comprend rien à ce que je raconte. Je passe un coup d'égaliseur pour supprimer les fréquences trop graves et faire ressortir la voix. C'est peine perdue. À peine un avion passe (au-dessus du parc Maisonneuve, autant dire souvent) que ma voix est noyée. C'est extrêmement frustrant, mais il y a quand même quelques morceaux intelligibles :

le sol est spongieux

une odeur métallique

l'herbe est tellement dense qu'on dirait que le sol est tissé

est-ce qu'on entend ce que je raconte?

des formes rondes, les arbres

une direction vers le ciel

j'ai envie de me rouler par terre

on a dansé l'été dernier, c'était caché, mais c'est plus maintenant qu'il n'y a plus de feuilles

ça me rappelle un peu la Drôme... l'odeur de la terre, peut-être, le soleil et l'air un peu frais

c'est un paysage accueillant

le regard glisse

quelque chose qui disparaît, réapparaît, se transforme

J'aime les idées de sol tissé, de regard glissant, de la direction vers le ciel et des formes rondes.

Quand je regarde les vidéos que j'ai prises à la suite de ça, j'ai l'impression de retrouver ces idées dans mon improvisation dansée. Je n'avais pas gardé ces pistes en tête de façon consciente, mais peut-être sont-elles restées proches, en attente d'incarnation.

18 mai 2022. C'est justement parce qu'elles n'étaient pas en tête, mais en corps.

5 avril 2022. Je sens l'intérêt potentiel de l'expérience, mais je sens aussi que je veux trop en faire et que je suis dans l'analyse constante de ce que je suis en train de penser, de dire et de faire. En plus de ça, cette première

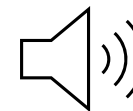


Figure A.34 Scan sensoriel quasi-inintelligible

sortie s'accompagne d'une foule de stimuli sensoriels supplémentaires par rapport aux sessions de travail en studio, et je me retrouve rapidement submergé. Je sature, l'hyperstimulation prend le dessus, ça s'emballe dans la tête, légère panique, *mayday!* j'appuie sur le bouton du siège éjectable et je bondis de ma station assise pour un gros *shake* purgatoire.

Une fois revenu à un état disponible, je lance ma liste de lecture *Paysage* et improvise. J'ai l'impression que je suis davantage avec la musique qu'avec ce qui m'entoure; il faudra refaire l'expérience, essayer sans la musique.

17 mai 2022. L'ironie est que sur les vidéos que j'ai prises, on entend le son ambiant, mais pas la musique que j'avais dans les oreilles. Il semblerait que je danse en silence... Je ne sais plus exactement quelle musique jouait, je sais que [Burnout Fugue](#) d'Alexandra Stréliski (2018) est passée en boucle quelques fois. Peut-être ai-je dansé uniquement sur cette musique. C'est bien possible. J'ai sélectionné un extrait, et je l'ai édité en deux versions. Une avec le son ambiant, et une où on entend *Burnout Fugue*, pour la comparaison.

20 mai 2022. Dans la vidéo avec musique, je ne vois rien de surprenant. Je danse avec la musique, souvent en rythme, avec un élan similaire, une qualité de mouvements qui s'en inspire assez directement. Mais ce qui a retenu mon attention dans toutes les vidéos sans musique, alors que je je suis plus certain de la bande son qui était dans mes oreilles à ce moment-là, c'est que d'une part il ne faut pas que j'oublie la musicalité du mouvement lui-même, que d'autre part il y a tout un paysage sonore autour de moi, et que finalement, une vidéo de danse, et par extension une performance, peut très bien s'en passer, de la musique. Je n'ai pas l'impression qu'elle soit nécessaire jusqu'au bout du processus. J'ai envie d'essayer de travailler en musique, puis de la laisser, ou bien de la faire passer elle aussi par une transformation qui fait que je danserais avec un souvenir de musique, une trace musicale. Pourquoi pas un solo paysage où la bande-son se répèterait en se transformant, en se dégradant, en s'effaçant un peu plus à chaque fois? (comme les [Disintegration Loops](#) de Basinsky, 2002)



Figure A.35 Impro sur Burnout Fugue (sans musique, lien vidéo)



Figure A.36 Impro sur Burnout Fugue (avec musique, lien vidéo)

17 mai 2022. En tout cas, je vois que je me juge encore durement sur le coup (#divan). J'avais bien encore en tête (ou non, plutôt encore en corps) les pistes d'exploration dégagées après l'expérience de porosité sensorielle, je les lis clairement sur les vidéos. Il y a aussi d'autres choses, des moments de doute, des moments de remplissage, de mouvement pas inspiré, mais je vois quand même cette énergie de printemps, un jaillissement, je vois que j'ai envie d'embrasser l'espace, de tourbillonner, de me désorienter, de me griser, de me perdre dans le plaisir de retrouver un lien avec l'extérieur, de jouer avec la lumière du soleil, de réapprivoiser un sol que je n'ai pas touché depuis des mois, de devenir paysage en sortant du cadre (Figure 37). Pour la suite, j'ai envie de me donner le défi de trouver une musicalité autre, celle du lieu, de composer avec les sons qui m'entourent et ceux qui m'habitent, dans leur diversité, leur imprévisibilité, leur arythmie, leur fugacité. Danser avec la musique du corps paysage, et avec celle que la danse elle-même crée.



Figure A.37 Impro paysage hors cadre
(lien vidéo)

ANNEXE B

RÉCIT DE PRATIQUE 2

Cité-des Hospitalières

15 septembre 2022. Un local au fond du couloir à gauche. C'est reparti : j'entame, par cette résidence avec Écotone à la Cité des Hospitalières, mon Atelier 2. Écotone – Espace d'Expérimentation, c'est « une plateforme de recherche à la croisée des arts vivants », un organisme qui offre, entres autres, des résidences de recherche chaque année dans des lieux différents. Après Pointe-Aux-Trembles l'année dernière, Écotone occupe en 2022 les locaux de la Cité des Hospitalières. L'ancien Hôtel-Dieu de Montréal est depuis 2017 un espace dont la transition est orchestrée par l'organisme Artensio, dont dépend Écotone, qui m'offre une résidence d'une semaine dans ce lieu incroyable. Je suis particulièrement heureux car d'une part c'est la première fois que je suis en résidence solo dans un lieu extérieur à l'université, d'autre part c'est une résidence qui s'accompagne d'un soutien financier, et enfin, pour une fois, la résidence proposée est une résidence de recherche-crédation sans aucune attente de production. Un soutien inconditionnel, rare et précieux dans l'écosystème compétitif de l'accès aux espaces de création artistique. Mon contact et mentor sur place sera Pierre-Olivier, lui aussi au DEPA. Il me conseille d'arriver en ayant noté quelques envies, mais pas d'objectifs précis. Du jamais vu. Angoisse. Je fais de mon mieux :

Une semaine complète, y passer le plus de temps possible

Connexion à l'histoire du lieu, recherches et arpentage

Hanter le lieu, se faire hanter, une possession mutuelle et consentie

Tester des façons d'entrer en contact, de façon sensorielle et ultra sensorielle (une transe, une séance ?)

Tester des façons d'archiver le son et l'image, récolter les témoignages des strates.

Pour cette fois, je vais tenter un autre format de journal, de documentation où les pages de gauche seront des notes descriptives sur le vif, et celles de droite seront réservées aux notes méthodologiques, à l'analyse, aux réflexions postérieures. Il y aura aussi des notes orales, des photos et vidéos, et des post-it bien sûr.

25 octobre 2022. Clairement, ça n’a pas fonctionné comme ça. J’ai pris des notes sur les pages de gauche, mais les pages de droites sont restées blanches. Je me suis par contre constitué une fresque documentaire sur le mur de mon espace de travail, en partant de la gauche, comme une ligne du temps. Je vois quelque chose d’organique, entre les nuages et les branchages, dans la façon dont les documents sont disposés sur le mur, comme s’ils provenaient de mon ordinateur. Je mobilise plutôt mon bras droit pour agencer, alors que je suis gaucher.

À la fin de la résidence, les pages de droite ont recueilli de façon chronologique la documentation (post-its, cartes de visite, notes volantes) que j’ai récolté au fur et à mesure, alors que pour l’Atelier 1, les post-its étaient rassemblés en paquets après chaque semaine.

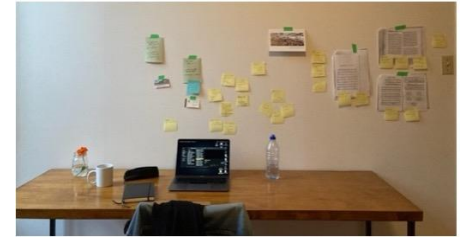


Figure B.1 Frise documentaire chronologique

15 septembre 2022. J’arrive tôt, en même temps qu’une personne qui travaille chez les sœurs. Elle m’apprend qu’elles sont locataires des lieux qu’elles occupent après avoir vendu l’ensemble du site à la ville. Ça me surprend, mais la situation permet d’amorcer la transition et la continuité de la mission du lieu de façon finalement plutôt stratégique, alors que « la congrégation est vieillissante et disparaît peu à peu », comme elle me dit.

2 novembre 2022. J’imagine les sœurs disparaître peu à peu, fantomatiques, brumes et vapeurs.

15 septembre 2022. Je pose mes affaires dans le local et me fais une tasse de thé. On entend beaucoup plus la rumeur de la ville qu’hier soir, quand Pierre-Olivier m’a fait visiter. Certaines pièces dans l’ombre, d’autres ensoleillées. Ambiance radicalement différente. Je prends ma tasse et vais faire un tour du jardin. C’est immense. Je longe le mur d’enceinte, qui semble étrangement surélevé, je m’installe un instant sur la balancelle qui grince, je regarde s’il y a des pommes à glaner.

Je respire le parfum d’un bosquet de menthe, je reconnais la « menthe chewing-gum » que mon grand-père faisait pousser, et je me cale deux feuilles dans les narines, comme il faisait pour que ça sente toujours bon. De retour vers mon local, je furette un peu du côté de la chapelle. L’accès est interdit, car il y a un show qui joue toute la semaine. Malchance. Je jette quand même un œil dans l’espace. C’est somptueux. L’acoustique doit être superbe, je me demande quels chants, quelles voix ont pu résonner ici. Je rencontre Marie, qui travaille pour Entremise, l’OBNL qui supervise la transition. Elle va me mettre en contact avec une personne du musée pour ma recherche. L’idée d’avoir accès à des archives muséales m’interroge sur ma méthode. J’ai déjà accès à

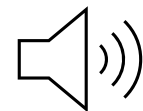


Figure B.2 Le parfum de la menthe

un type d'archive via les témoignages des gens qui occupent le lieu, et via les traces qui restent. J'ai envie d'en tenir compte, de les intégrer sans hiérarchie.

Les empreintes des crucifix aux murs. L'énorme marque dans la salle communautaire laissée par une croix de 6 pieds de hauteur. L'ambiance atrocement claustrophobe des deux minuscules salles servant de cabines téléphoniques, tapissées d'une matière qui semble être du velours mais s'avère en fait rêche et tombe en poussière au toucher. Vif rejet sensoriel global. Le piano, dans la salle aux boiseries, bien entretenu et pas trop désaccordé. Cette pièce résonne autrement, et on entend le reste de l'édifice davantage. Je me sens serein, rempli d'envies, physiquement presque endormi, œil droit qui pique et nez qui coule, mais disponible. Je veux enregistrer les pièces, les échos. Quels trajets étaient empruntés par les sœurs ? Puis-je me glisser dans leurs pas, *emprunter* leurs chemins, et les leur rendre par la suite ? Je veux prêter attention aux relations, aux liens sensoriels, affectifs, intellectuels, immédiats ou construits, que je vais développer avec cet espace. Je veux prêter attention à la rencontre avec le lieu, avec les gens du lieu, et me laisser guider par les histoires qu'on me raconte, comme une chasse au trésor, un jeu de piste.

Pour ma mise en corps, je vais suivre la pratique [Body and Earth](#) d'Andréa Olsen chaque matin. Je commence dans mon local et je finis dans la salle de la communauté. Hier soir, je la trouvais trop grande. J'avais oublié à quel point la danse me grandit.

Je viens de recevoir l'étude patrimoniale de la Cité-des-Hospitalières. Après lecture, il se trouve que mon local se situe dans l'ancien chœur des religieuses. Est-ce de là que vient mon envie de chanter ? Avant 1947, les sœurs étaient cloîtrées, et ne pouvaient pas assister aux offices dans la chapelle de la Sainte Famille, mais seulement depuis le chœur. Après 1967 et la restauration de la chapelle, les religieuses assistent aux offices dans la nef. Dans les années 70, l'espace de l'ancien chœur est séparé de la chapelle et segmenté par des cloisons : l'avant-chœur (la salle avec les lambris et le piano) d'un côté, et de l'autre, des chambres d'invités, dont une que j'occupe cette semaine. La page 69 de l'étude patrimoniale montre une photo de 1909 sur laquelle on voit le chœur, les lambris et la hauteur sous plafond qui explique la taille des fenêtres. Le local actuel dans lequel je suis se trouve dans l'espace au fond à gauche.

Je partage un lunch incroyable avec Javiera, qui travaille avec Artensso. Élevée par deux grands-mères superstitieuses et très religieuses au Chili, la Cité-des-Hospitalières lui inspire du « respect » et de la



Figure B.3 Le chœur en 1909

« distance », un peu de peur aussi, le soir surtout, même si comme moi elle ne sent pas d'animosité de la part des fantômes qu'on devine du coin de l'œil.

Je passe l'après-midi à bricoler un paysage sonore à partir de mes enregistrements. En réécoutant le jardin, j'entends le chant d'un oiseau que je reprends en sifflant. Deux notes. La première qui attaque aigu, la seconde qui rebondit en une troisième. La musique du paysage. J'ai envie de tisser ce fil, d'opérer un étirement, une extrapolation, de faire entendre ce que j'entends dans ces deux notes. J'utilise des flutes logicielles, et compose une courte parenthèse musicale qui s'en va comme elle est venue.

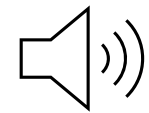


Figure B.5 Cité jour 1
extrait oiseau (audio)

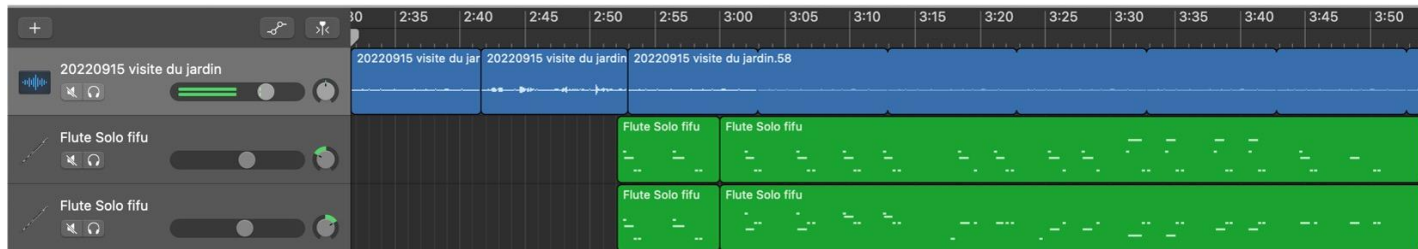


Figure B.4 Cité jour 1 : la rumeur de l'avenue, le paysage sonore du jardin, et le chant aigu de l'oiseau, mon sifflement, puis une imitation à la flute, qui se répète, se déploie et raconte son histoire (capture d'écran du logiciel Garageband)

Je passe au musée mais ça vient de fermer. Retour au local et aux bricolages sonores. La fin de la journée me surprend de fatigue. C'est un lieu décidément très riche, et je sens que me rendre disponible va être intense.

16 septembre 2022. Deuxième tentative au musée. C'est ouvert. Jeanine, bénévole sur place, avec cet air presque surpris de voir quelqu'un arriver, me renseigne, me parle de l'énorme escalier importé d'Europe, et m'invite à me présenter chez les sœurs. Elle me donne le contact de sœur Denise Lefebvre. J'y vais, c'est la porte à côté (sur plan, mais il faut 15mn de marche pour contourner les travaux sur l'avenue des Pins). L'intérieur est moderne, rénové, douillet. Je m'attendais à devoir prendre un rendez-vous, mais la personne de l'accueil m'indique que Sœur Denise est disponible. J'attends quelques minutes, les portes de l'ascenseur s'ouvrent, et une très vieille femme s'avance.

17 septembre 2022. Elle me rappelle ma grand-mère maternelle.

16 septembre 2022. Nous faisons connaissance. À la question « sur quoi travaillez-vous », je panique un instant au souvenir des cinq pages de description de mon sujet de recherche, et j'improviser une reformulation en une phrase : je m'intéresse aux liens entre la mémoire des lieux, la mémoire des corps et celle des voix, et je réalise actuellement une collecte de sons et de témoignages. Pas trop mal. Elle semble intéressée, des bribes de mélodies lui viennent pendant la conversation. Elle me dit que quand elle chante, elle « prête sa voix à Marie », que « Marie chante à travers [elle] ». C'est fascinant, ça m'évoque encore ces strates de présence, une possession partielle et consentie... J'aimerais tellement enregistrer cette conversation.

Elle appelle à la rescousse Sœur Nicole, archiviste, qui me propose des documents, des partitions. Je suis très reconnaissant, mais je sens une résistance. Il y a quelque chose dans ce type d'archive documentaire classique qui m'appelle moins. Ce qui m'intéresse n'est pas tant la pièce musicale dans sa version écrite et figée, mais sa version chantée, la version qui résonne dans un espace, dans un corps, la version qu'une personne s'est appropriée il y a des années, celle qui a vécu, qui s'est subtilement modifiée, celle qui a subi d'infimes modifications, inflexions, changements rythmiques. Celle qui a traversé un être vivant et qui est devenue vivante à son tour. Sœur Denise va voir avec une « compagne » ce qu'elle peut retrouver et m'autorise à revenir l'enregistrer chanter une autre fois. Là, je suis très touché, et très ému aussi.

17 septembre 2022. Je me dis que j'aurais aimé enregistrer la voix de ma grand-mère.

16 septembre 2022. Sœur Nicole me demande de lui écrire une lettre pour lui résumer mon projet et ma demande de documents. Une lettre. Je n'ai plus l'habitude de communiquer autrement que par courriel, mais dans ce contexte, ça semble logique. Je m'y attèle dès mon retour, je fais ça manuscrit, je prends mon temps, j'obtiens une enveloppe de la part de la gardienne et je vais remettre ma lettre à la réceptionniste qui semble impressionnée par ma rapidité de rédaction. Je retrouve la sensation de double espoir qui vient après avoir posté une lettre : l'espoir qu'elle arrive à destination, et l'espoir d'une réponse. J'ai l'impression d'avoir lancé les dés. C'est ça, la partie « cueillette / rencontre » est un jeu de piste. Elle fait partie intégrante de mon processus en ce qu'elle amène des rencontres, avec le lieu et les gens du lieu. Je vais parler à tout le monde, dans cette grande sociabilité caractéristique des Ducros. Je vais ouvrir toutes les portes, faire preuve de curiosité et d'espièglerie (ce qui n'est pas interdit est autorisé). Je vais m'autoriser à penser à voix haute (donc ralentir), être véhicule, laisser s'exprimer le lieu à travers mon filtre perceptif.

Le local d'en face est occupé aujourd'hui par Lucile (le prénom de ma sœur), qui prend une journée pour se poser et réfléchir à sa pratique et ses désirs. Elle ne connaît pas des lieux, je lui propose une marche après le dîner. Elle vient ici pour déposer quelque chose, pour lâcher prise, elle s'en remet au lieu, ancien hospice, lieu où l'on prend soin des autres, lieu qui prend soin de nous. Je comprends que mes appréhensions face à l'ampleur de la tâche que je me suis donnée (« ça va être intense », « ce lieu est si grand », « si chargé d'histoire », « par où commencer », etc.) peuvent s'apaiser si je rencontre véritablement la Cité-des-Hospitalières, si je ralentis, si j'accepte ce qui vient au rythme où ça vient, et si je m'en remets aux soins du lieu.

5 novembre 2022. En faisant ça, je ne considère plus la Cité comme objet, ou simple lieu de ma résidence, mais bien comme partenaire et collaboratrice de ma recherche-crédation !

16 septembre 2022. Notre marche nous conduit au 3ème étage, ici, le silence est épais, palpable. Nous nous adaptons, et avançons sans bruit. Soudain, j'entends quelque chose. Une note, une voix peut-être ? Le son semble provenir de plus loin dans le couloir, mais il monte en intensité, et se complexifie. Plusieurs voix se superposent, dans des hauteurs changeantes, des notes instables et tremblantes qui s'entrelacent, s'évanouissent, puis redoublent d'intensité. Nous sommes immobiles, émerveillés. J'ai instinctivement sorti mon téléphone et lancé un enregistrement. Le chœur spectral nous offre une performance aussi magique qu'inattendue, puis les voix s'éteignent, et c'est le silence à nouveau. Je respire, pour la première fois depuis quelques minutes semble-t-il, puis mon cœur se met à battre très vite. Je ne sais pas ce qui s'est passé, mais je bouillonne d'excitation, de joie, face à ce cadeau que la Cité nous a fait.

De retour au local, je me plonge dans une session de bricolage sonore avec la récolte de la journée, mais le temps passe trop vite et déjà c'est l'heure de ma rencontre avec l'hypnologue Carolane (pour compléter l'offre de résidence, Écotone propose un accompagnement avec une hypnologue et une chercheuse en sciences sociales. Une belle initiative qui offre des regards extérieurs précieux). J'enregistre la session.

21 janvier 23. J'ai perdu l'enregistrement.

Je me souviens d'un moment qui ressemble aux sessions de sophrologies que j'ai faites à Lyon.

Je me souviens d'être assis sur une chaise, yeux fermés, je pourrais les ouvrir mais en fait non.

Je me souviens du changement dans le ton de sa voix.

Je me souviens de ne plus sentir le poids de mon corps.

Je me souviens d'un moment fort, où je dépose ou bien ramasse quelque chose au fond de moi.
Je me souviens de rouvrir les yeux, et de constater la nuit qui nous enveloppe.
Je me souviens de ses retours : ma forte réceptivité à ce genre d'approche, mon hypersensibilité qui s'exprime sans masque dans l'état altéré, et ce qu'elle nomme ma capacité hyper-générative, source de surcharge mentale occasionnelle, mais aussi une richesse dans la réflexion et la création.

Je me souviens d'une détente mentale, musculaire, tendineuse, fasciale, jusque dans mes os.

16 septembre 2022. Je raccompagne Carolane à la sortie, j'hésite, puis je retourne au local pour continuer mon bricolage sonore. Alors que je sélectionne, coupe, superpose, je laisse la session d'hypnose décanter dans un coin de mon cerveau. Je refais surface à 21h45, et je rentre chez nous sans réveiller personne.

17 septembre 2022. Ce matin, je finalise mes paysages sonores et je vais filmer une impro dans l'ancien avant-chœur. Étant donné que c'est un espace partagé avec Artenso, je mets mes écouteurs et lance mes deux paysages sonores. Résultat mitigé : le premier ne fonctionne pas vraiment.

22 janvier 23. Cité jour 1 (transcription¹³⁹). Ça commence avec le son de la marche dans l'herbe, je cherche quelque chose, les poings fermés, quelque chose d'articulaire et d'épais. Je bouge pour bouger, je vais à la fenêtre, je reviens, aller-retour avec la lumière. Je cherche quelque chose, qui s'ancre, qui se plante, au niveau de l'équilibre. Je me connecte au son de la balancelle, d'avant en arrière, quelque chose qui sort par le balancé, un élan arrêté en fin de parcours dans les extrémités. Cette vivacité qui se conjugue avec la suspension. Avec le sifflement qui reprend l'oiseau, se dessine quelque chose de précis, d'un peu joueur, une posture, des lignes, un peu bas-relief. Puis y'a quelque chose qui lâche, je laisse faire la musique et je sors de là, comme une attente, un souvenir dans la main.

Avec le son de la porte, y'a un énorme tourbillon qui m'emmène au bord de la fenêtre. Mais je suis pas connecté au lieu. Je suis connecté au son, et c'est deux paysages sonores qui viennent se



Figure B.6 Cité jour 1 (vidéo)

¹³⁹ Transcription du commentaire audio que j'enregistre en visionnant la vidéo. J'ai testé cette méthode quelques jours auparavant avec les vidéos prises sur l'Île d'Orléans (détails dans les strates du 18 janvier 2023, p. 18 et 22)

superposer, qui créent une surcharge d'information qui me force à choisir. Et je suis plus avec le lieu, je suis avec un souvenir qui n'est pas lié à ce lieu précis, donc je pourrais être en train de danser sur n'importe quelle autre ambiance sonore. Je suis dans une exploration de textures par rapport à la friture que j'ai enregistré dans les intercoms, mais c'est pas ce lieu-là. Ça l'est un peu plus que le jardin, déjà. La suite de l'enregistrement est à l'intérieur, alors ça devrait être un peu plus connecté. Les bruits de porte qui s'ouvrent et qui se ferment, beaucoup de sons de bois, qui viennent en écho aux panneaux de bois contre les murs de l'avant-chœur. Je dépose quelque chose avec la main, et les deux voix qui se superposent se retrouvent dans les deux prises de vue que j'ai superposées. Je me laisse faire par une respiration qui n'est pas la mienne. Je me sens pas trop connecté, là, je vois que j'ai hâte que ça se termine, je sais que c'est bientôt la fin.

17 septembre 2022. J'arrivais à me transporter dans l'espace sonore et à improviser à partir de celui-ci, mais au prix d'un conflit avec l'espace visuel et physique de l'improvisation. Je me sentais coupé de l'avant-chœur, d'une dimension du ici et maintenant. Peut-être faudrait-il tester la même chose en diffusion avec enceintes, pour voir comment un paysage sonore peut résonner dans un lieu qui n'en est pas l'origine ? Je prendrai le temps de creuser cette différence entre la diffusion externe et les écouteurs, par rapport à l'immersion, la continuité, l'ancrage cognitif, émotionnel, somatique.

Le second fonctionne mieux. Je me sens davantage connecté du lieu, probablement car j'ai enregistré les sons en intérieur. Je m'amuse, je ne réfléchis rien, je laisse couler le mouvement, les sons se prolongent dans mon corps. Je leur réponds, les interromps, abonde et écoute, tour à tour.

22 janvier 2023. Cité jour 2 (transcription). Là aussi, je commence à la fenêtre. Mon entrée avec le buzz de l'intercom, là aussi je suis dans le souvenir du lieu, avec Gabriel, et ses intonations qui rebondissent, ça me donne un sourire, ça fait rebondir des choses dans mon corps. Du mouvement pour me mettre en corps, la marche sur place, le côté artificiel de marcher en cercle dans un espace de danse, les changements de direction, un tracé qui se dessine, celui du parcours dans le bâtiment, les virages, les tournants, comme si je suivais une version miniature. Puis le bruit du stylo qui écrit, qui me fait aller au sol. J'essaie de voir ce que ce frottement de la mine sur le papier peut avoir comme écho, ce que ça peut frotter à l'intérieur. Pendant la lecture de la lettre, beaucoup de mouvements, quelque chose qui fait passer le temps, de joueur, plus du



Figure B.7 Cité jour 2 (vidéo)

tout connecté au lieu, je suis plutôt connecté à la prosodie, y'a plein de matière chorégraphique, des pauses, des surprises, des changements de qualité, des moments posés contre le bois, mais c'est de l'impro danse, pas de la mise en mouvement via le pistage sensoriel. C'est long ! C'est une impro qui est le fun, mais c'est pas ce que je veux faire.

La lumière change dans la vidéo, les fantômes arrivent. Quelque chose de davantage connecté. Le centre de gravité plus bas, des déplacements sans bruits. La main retournée au bout du bras tendu, une en pronation, une en supination. Le dédoublement, j'aime ça, quelque chose auquel j'essaie d'échapper, comme si je me débattais contre du brouillard, alors que je suis moi-même du brouillard. Quelque chose qui me suit dans mon sillage.

Là, j'y suis plus.

Ok, là je me laisse surprendre, la main retournée qui attrape quelque chose à l'envers, comme si on avait retourné l'espace comme une chaussette. Cette main n'est pas à moi, elle est au bout d'un autre bras. Y'a une désarticulation étrange, alors qu'il suffit juste d'une rotation pour que ce soit mon bras à nouveau.

17 septembre 2022. Une dernière improvisation sur [O Pastor Animarum](#) de Hildegard Von Bingen, que je diffuse dans l'espace après avoir vérifié que ça ne gênait personne.

22 janvier 2023. (transcription) Le mouvement commence avant la musique. Déjà cette vague dans les bras, qui part du centre du dos. C'est comme si la vague créait le son. Le phrasé du mouvement qui suit la voix. Quelque chose de presque lyrique. La suspension après « *animarum* », des changements de niveau et de direction intéressants, sur un temps court, un concentré de matière chorégraphique tant cette musique me porte.

17 septembre 2022. J'ai envie d'une bande-son qui se répète, se dégrade et s'oublie. Quelque chose dans la lignée des [Disintegration Loops](#) de William Basinski (2002), mais avec des voix.

Je prends une pause pour aller voir une sortie de résidence à Circuit-Est. C'est ma première interaction sociale en trois jours, je suis vidé. Après une sieste, je retourne à la Cité et vais bouger/jouer/filmer dans le jardin immense. Avec le saule pleureur, je retombe en enfance, quand on jouait avec ma sœur entre les branches



Figure B.8 O Pastor Animarum (vidéo)

tombantes de l'arbre, qui ondulent comme des algues à l'envers. Je suis dans l'ombre, je cherche à traverser un espace vertical.

Près du jardin potager, je suis assailli de sensations : les odeurs du basilic et de la mélisse, les chants des oiseaux et des criquets.

22 janvier 2023. Le jardin (transcription). La rencontre avec le jardin se fait à 360°, dans un moment de sculpture de l'espace externe - pour reprendre le vocabulaire OAM - où je joue avec les courants d'air, les différentes épaisseurs d'air, les écarts de température. Le lien avec le sol est plus important. Je peux prendre le temps pour me déplacer dans ce nouvel espace, en roulades, à quatre pattes, pour jouer dans l'herbe tiède, y mettre le nez et en respirer le parfum. Je suis attiré par une plante, basilic ou mélisse, je ne sais plus. Je me souviens de la notion de jaillissement convoquée au parc Maisonneuve à la fin de l'atelier 1, qui revient ici. Je ramasse un bout de branche, une tige, à laquelle je vais me relier dans mes articulations, dans la texture, la rigidité ou la souplesse que je vais donner à mes membres. Puis on passe à autre chose, un petit tour de piste pour remettre les pendules à zéro, une sortie du cadrage, je reviens la tête en arrière. *(suite)* j'avance vers le banc, dans un mouvement étrange, insecte. Là aussi, je suis davantage dans une exploration chorégraphique des possibilités de l'espace que dans une mise en mouvement à partir d'un pistage. Ou alors c'est du pistage de ce qui est là, sans le voyage entre les différentes strates temporelles. Par contre c'est un manifeste pour les bienfaits du roulage dans l'herbe. Je joue, je me jette au sol, je roule, dans une espèce d'errance. Pas de but, pas d'esthétique, pas de questionnement. La courbe d'un arbre, d'une branche me donne matière à bouger, la texture du sol, auquel je reviens sans cesse.

17 septembre 2022. J'entends davantage les joueurs de volley de l'autre côté du mur d'enceinte. Je me laisse bouger par quelque chose de très joueur, un peu idiot, brut, sans filtre. L'herbe est tellement confortable, et les pommiers ont des histoires à raconter.



Figure B.9 Le jardin 1 (vidéo)



Figure B.10 Le jardin 2 (vidéo)

22 janvier 2023. Mur d'enceinte (transcription). Je suis contre le grand mur, après avoir grimpé sur le muret. Quelque chose du bas-relief, un lien avec la structure de la pierre, le revêtement du muret qui accroche les chaussures, qui tombe un peu en poussière. Je cherche du profil, de l'équilibre. Je me souviens de quelque chose de plus haut que ce que je vois sur la vidéo ! Je saute, je retrouve la porte, les lignes et les matériaux, avec l'arche. Le fait de verrouiller, déverrouiller mes articulations comme on activerait un mécanisme de verrou en plusieurs parties. J'active plusieurs parties de mon corps comme un grand mécanisme qui ouvrirait une porte. Je crois me souvenir qu'en face, au loin, il y a un peuplier, et frotter mes doigts ensemble reproduit le bruit des feuilles que j'entends. Je me laisse porter par ça, je l'amplifie, ça part dans tous les sens, et je me jette au sol, et je roule en bas de la colline, et j'arrive, essoufflé et enivré par le moment.



Figure B.11 Le mur d'enceinte (vidéo)

18 septembre 2022. Ancien chœur. Aujourd'hui il fait froid, le temps est pluvieux et blême. Le chauffage prend son temps pour arriver. Je retravaille les vidéos prises hier. Le mouvement est difficile, je sens une immense inertie, j'ai envie d'être au chaud, blotti, endormi.

Dans l'après-midi, je m'installe au piano, je chante un peu. Je sens que mon corps n'est pas dans une disposition de faire, mais peut-être plutôt de recevoir. Le temps s'étire, je pense à rentrer chez nous mille fois, mais je préfère profiter de cette expérience. Puis je suis vraiment seul, à part le gardien et un gars du show qui vient juste de partir après avoir passé une heure à faire des réglages, je suis seul. Je sens le poids du lieu, toutes les couches d'air, les strates de présence, les fantômes, les histoires qui me pèsent dessus. Il y a une précaution dans mes actions, dans mes pas quand je me déplace, une retenue quand je commence à chanter. En même temps, je sens que l'espace appelle à être rempli de sons, de maintenant, de vie, et qu'il amplifie tout ce que je fais.

Dans les vidéos tournées hier, j'ai l'air de remplir l'espace de l'avant-chœur, alors que j'ai l'air minuscule dans le jardin plein de vie.

19 septembre 2022. Journée off. Je sens que je stagne, j'ai besoin d'autre chose. De chaud, de douillet, de maintenant, de vivant immédiat. Je reste chez nous.

20 septembre 2022. Je marche vers la Cité avec, dans les oreilles, [cette version du Boléro](#) de Ravel, dirigé par Gustavo Dudamel. Temps parfait pour descendre la colline, mélodie parfaite pour chauffer la voix et chanter très fort dans l'air humide. La montagne a disparu dans la brume. Le paysage est tronqué : Montréal décapité, c'est étrange.

J'arrive sur place, j'ai du courrier. Sœur Nicole m'a répondu : une énorme enveloppe pleine d'archives, de copies de livret de chants, et une carte. Je suis incroyablement touché par la générosité, par ce geste de transmission de mémoire. Je me sens encouragé par cette façon de faire : rencontrer des gens, interroger toutes les mémoires accessibles, écouter, m'adapter, me laisser dériver.

En allant me faire un thé, je croise Valérie, l'agente d'entretien, on discute un peu, ça fait plusieurs années qu'elle travaille ici, je tente un « vous devez connaître tous les passages secrets alors », elle me répond : « oh non, pas tous » et je saute sur l'occasion : « Ha ! Alors ça veut dire que vous en connaissez quelques-uns ! » Rires, regards entendus, on se quitte sur un « on se reparle ! » plein de connivence. Il va falloir que je revienne... pour aller danser dans la chapelle, pour enregistrer le témoignage de sœur Denise, pour les passages secrets de Valérie, pour peut-être accéder à la crypte si j'arrive à convaincre le gardien de dimanche (« c'est vrai que quand tu te tiens au milieu de la crypte, t'es pas seul »).

En attendant, aujourd'hui j'ai réservé le Solarium jusqu'à midi, je tente une mise en corps sans trop d'envie, et j'enregistre plutôt la texture du silence. Il y a une autre temporalité ici, les choses prennent du temps, en écrit des lettres manuscrites, j'ai pas d'impératifs, je peux attendre... Je travaillerai pas mon solo cette fois, c'est une autre histoire, un autre processus. Cette semaine, alors que j'apprends sur moi, sur ce qui me touche et m'allume, sur comment je veux mener ma recherche-crédation, alors que le lieu m'inspire des quantités de souvenirs liés à ma famille et à mon enfance, j'ai l'impression que j'arrive à me rendre disponible pour le lieu, pour me faire passeur, catalyseur, de toutes les strates de mémoire. Comme si ma corporéité était en collaboration avec le paysage. Un corps-paysage comme constellation/stratification d'états/de dispositifs de mise en relation par la réactivation des mémoires du lieu, quelque chose entre un effacement de l'ego (*it's not about me*) et un engagement personnel (ce sont ma démarche, mes filtres perceptifs, ma sensibilité qui sont à l'œuvre).

Je sens que j'ai besoin de lumière. Le local est un peu sombre et la brusque transition automne/pluie/brume est rude à encaisser. Le solarium me semble tout indiqué. Là encore, je vais laisser le lieu prendre soin de moi.

Une parenthèse s'impose. Le fait que cet étage soit, dans les faits, un hôpital abandonné convoque tout un imaginaire d'horreur, d'angoisse, nourri par la pop culture et des séries comme American Horror Story. Carolane parlait de ma capacité d'hypermémoire, et en effet, ça décrirait bien ce que je sens qui s'active quand j'ouvre la porte qui donne sur le long couloir de l'ancien hôpital et que je reçois mille scénarios dans la tête, qui m'inspirent une peur joueuse (les scénarios sont précis et imagés, mais je sais que c'est de la fiction), qui est divertissante mais pas nécessairement utile pour ce processus, et surtout, pas en accord avec ce lieu. Le lieu s'en fout des histoires de fantômes que je projette sur lui. Le filtre de film d'horreur potentiel, c'est moi qui le pose, pas le lieu. Certes, il y a effectivement des fantômes ici, mais jusqu'alors ils sont plutôt tranquilles.

08 novembre 2022. Sauf peut-être dans les anciennes cabines de téléphone, mais c'est une autre histoire.

20 septembre 2022. Ne pas oublier de prendre ma batterie externe pour les longues sessions d'enregistrement. Et si je poursuivais mon projet ici ? Il y a tellement de potentiel. Je verrai bien une présentation publique, une déambulation, quelque chose lors d'un équivalent des journées du patrimoine.

Tiens, pas de hasard : au dîner, je croise Marie, d'Entremise, qui me dit être vivement intéressée par le potentiel de développement de ma recherche-crédation, puis je rencontre François et Ariane, qui eux sont en résidence longue à la Cité, et dont les intérêts de recherche sont très proches des miens. Tout en se désolant sur la densité de nos agendas, on se promet une rencontre future.

Comme je ne sais toujours pas lire la musique, je passe l'après-midi à transcrire laborieusement les partitions de sœur Nicole sur Garageband pour faire résonner les mélodies. Ça fonctionne, je suis assez fier, mais je me demande quoi faire avec. Les reprendre ? Les dé/re-composer ?

08 novembre 2022. Imaginer et tester un dispositif de lecture/enregistrement en plusieurs couches, où chaque strate s'ajoute à la précédente et se dégrade un peu plus, comme cet effet que j'avais entendu dans le grand studio du 4^e étage pendant le premier atelier.

20 septembre 2022. 17h30. Plus capable de rester assis. La salle de la communauté est libre, je vais bouger. C'est encore le Boléro qui me donne l'élan, la répétition, la spirale, le déséquilibre, les lignes, la forme vivante, qui se construit et se déconstruit. Je danse le lieu habité de cette musique, je me laisse emporter dans une sorte de transe, et alors que je tournoie depuis plusieurs minutes, mes mains agrippant l'espace, les fantômes



Figure B.12 Transcription de partitions

commencent à apparaître dans les coins de la pièce ; des silhouettes fugitives que j'ai à peine le temps d'apercevoir depuis mon tourbillon. Puis quelque chose se passe, ce n'est plus seulement ma danse, je partage les commandes avec joie, frissons et confiance.

Je finis extatique. Je remercie le lieu.

25 septembre 2022. Au risque d'enfoncer des portes ouvertes : un accès à la transe par la spirale répétée. C'est là que les fantômes deviennent visibles, dans le coin de l'œil.

21 septembre 2022. Quelques essais de son, j'écoute les enregistrements d'hier au solarium. Pas très convaincu. La piste de l'enregistrement de terrain plus abstrait me porte davantage, par les possibilités de jeu qu'elle contient.

Je pars en chasse, micro ouvert, bonnette de mousse vissée sur mon cellulaire. Il n'y a vraiment personne ce mercredi, le silence prend toute la place. Je constate ma posture d'écoute : mes pas sont feutrés, presque glissés, un léger plié dans les jambes laisse remonter toutes les informations le long de la colonne vertébrale, ma respiration est lente, nasale, presque ujjayi, l'arrière de la nuque est allongé, le menton légèrement baissé, mon regard se fait oblique, comme si les sons se cachaient dans les angles morts. Cette posture me fait porter mon attention sur mes oreilles et allume tous les récepteurs, tous les cils, et même toute la zone autour des oreilles devient plus sensible et plus aiguisée.

06 janvier 2023. Je pars en chasse sonore. Je pense aux vers de Björk : « [*I'm going hunting / I'm the hunter / I'll bring back the goods / but I don't know when*](#) » (1997). Partir en chasse, pour ramener « *the goods* », à savoir : des biens, des provisions, mais peut-être aussi des informations, si on se base sur un emploi familier du terme en anglais britannique. Alors la chasse perd sa dimension assassine et devient quête. J'aime aussi le terme de « *pistage* » employé par Estelle Zhong Mengual et Baptiste Morizot dans [leur article de 2018](#), pour définir ce travail d'attention qui permet de « rendre sensible aux détails révélateurs de la vie et des comportements des autres vivants ». Dans mon cas, les indices physiques, sonores, mémoriels, affectifs, sont révélés par un processus d'amplification et d'affinage de l'attention et de la présence sensorielle et ultra-sensorielle. Je deviens alors chasseur, pisteur, dont le but n'est pas de trouver et de tuer, mais de représencer, de ré-incorporer.



Figure B.13 Boléro spirale (vidéo)

21 septembre 2022. Je parcours ainsi les couloirs et les salles de la Cité, je pose mon micro, je m'imprègne des lieux, et quand je sens que le moment est bon, je me filme en mouvement. Je me laisse bouger par la qualité du silence, par les textures des matériaux, par les traces sur les meubles, par le souvenir des mouvements qui ont animé ces locaux. Je fais ça jusqu'à la fin de la batterie de mon téléphone. Alors que je retourne à mon local, je pense avoir touché quelque chose de significatif. Les papillons dans la gorge ne mentent pas.

Je passe l'après-midi à monter les images prises plus tôt. Le résultat, une vidéo de 7mn30, sorte de compte-rendu de résidence, me plaît. Je le titre *In-Cité* : du *in situ* dans la Cité, mais aussi comme une invitation, une incitation à rencontrer et danser avec le lieu.

01 novembre 2022. Après réflexion, le format 7mn est trop long, alors je profite d'un appel à projet pour retravailler la vidéo et la condenser en 4mn.

21 septembre 2022. Le soir tombe déjà quand je mets un point final à la vidéo. Je rassemble mes affaires lentement, je décroche les notes affichées au mur, je roule mon tapis de yoga, je remets le mobilier en place. La fleur de tournesol mexicain orange vif, encore belle, je la pose sur la table de réunion dans l'avant-chœur. Un passage à la cuisine pour laver ma tasse, et je me dirige vers la sortie, et chaque pas est un au-revoir, et je sais que je reviendrai dans ce lieu, que ce n'était que le début.



Figure B.14 In-cité (vidéo)

Île d'Orléans

09 octobre 2022. Saint-Laurent-de-l'Île-d'Orléans. Après quelques aventures en covoiturage, me voilà sur l'Île d'Orléans, à l'auberge du Triangle d'Été, jusqu'au 14.

06 janvier 2023. L'auberge accueille des retraites méditatives, propose des cours de yoga, et reçoit, pour la deuxième année, des artistes en résidence. Au début du mois d'août, à la suite d'une conversation, ma colocataire me met sur la piste de leur appel à candidatures. Un mois plus tard, juste avant d'entrer à la Cité des Hospitalières, j'avais la confirmation de cette deuxième étape. Une deuxième réponse positive, et un déroulé qui me semblait logique, organique, pour mon Atelier 2.

Ce qui devait être une semaine de recherche-crédation a été finalement une semaine de travail d'auxiliaire d'enseignement, mais ponctuée de précieux moments de recherche-crédation. En

échange de mon hébergement, j'ai proposé deux ateliers, qui se sont déroulés en petit comité faute de communication en amont, le premier avec Carl-Olivier (qui était sur place pour la saison) le second avec Carl-Olivier et Michèle, revenue sur l'île pour l'occasion. Entre deux sessions de correction d'examens, je sortais bouger au bord de l'eau : des moments d'autant plus appréciables que la météo était extraordinaire. J'ai passé autant de temps que possible à l'extérieur, à enregistrer des bribes de paysage sonore, et surtout à filmer mes rencontres en mouvement avec le fleuve et l'automne.

Pour une raison qui m'échappe aujourd'hui, il n'y a pas de notes après le 11 octobre. Je prends donc pour point de départ les vidéos et photos prises sur place pour rendre compte du temps passé là-bas.

09 octobre 2022. Me voilà dans un autre lieu, lui aussi chargé d'histoire, de strates, de vécu (mais quand on y pense, ne le sont-ils pas tous ? à différents degrés probablement). Le village de Saint-Laurent, son Parc Maritime, sa petite jetée qui s'avance sur le fleuve, où tiens j'irais bien manger mon sandwich, mais non, car ici encore l'accès au fleuve est gardé et se paye, ici encore il faut ruser pour pouvoir marcher sous des arbres ou près d'un cours d'eau.

Le parc est ouvert jusqu'à 16h ? Je souris à la personne de l'accueil et fais demi-tour. Je marche dans l'autre direction, vers la marina, pour prendre le soleil sur une roche de la digue. Évidemment, il est « INTERDIT » d'aller sur la digue, et je sens que la fatigue du voyage exacerbe ma frustration. Je passe le panneau stupide, je saute de roche en roche, je trouve l'endroit parfait, et je me pose enfin. La lumière du soleil, déjà oblique, miroite sur les vagues. Ma respiration devient plus profonde. Quelque chose, profondément, comme derrière mon cœur, se détend. La chanson du fleuve me donne envie de fredonner avec lui.

Le fleuve sait.

En descendant au fleuve, j'avais imaginé

Trouver une roche plate et là me reposer

L'air frais venant de l'ouest caresse mon visage

Traînant dans son sillage des parfums presque iodés

Le clapotis des vagues sans cesse renouvelé

S'amuse, quand il flatte, rebondit, à mes pieds



Figure B.15 L'auberge du Triangle d'Été

Le fleuve sait, le fleuve emportera

Mes soucis, mes tracas

Vers la mer

Vers la mer

15 janvier 2023. Je l'aime bien, ce petit air improvisé et enregistré sur le moment. Malgré les pauses et les hésitations, la syntaxe et les rimes un peu hasardeuses, la mélodie que je découvre en même temps que je la chante (d'où les vacillements à la fin... pourquoi être allé aussi aigu ?). J'ai l'impression que je peux accueillir ça aujourd'hui, et me détacher d'une rigidité perfectionniste qui veut que je ne garde que des traces « accomplies », qui répondent à une certaine exigence technique ou esthétique. J'y suis arrivé en danse, et c'est la même chose. En improvisation, il va y avoir des moments qui fonctionnent, d'autres moins, mais qui témoignent de ma rencontre avec l'instant. Là, en ce jour, c'est la rencontre entre le fleuve et ma voix. J'aime le fait qu'on entende l'eau en arrière-plan. J'aime le rythme, les pauses, qui étirent les dernières syllabes, pendant que la suite prend forme quelque part dans cet espace liminal de rencontre avant de prendre corps pour faire vibrer l'air dans mes os et autour de moi. J'aime cette rime interne entre « *visage* » et « *sillage* », qui change le rythme de l'ensemble. J'aime la rencontre entre mon histoire et mes références, qui fait qu'un vent d'ouest, en France, pourrait venir de l'océan, alors que sur l'Île, un vent d'ouest viendrait de l'intérieur des terres, de l'estuaire fluvial, où l'eau douce pourrait difficilement avoir un parfum iodé. Mais j'ai chanté « *presque* », alors ça va.

18 janvier 2023. Ce « *vers la mer* » répété vient très certainement de la chanson *Vers la Mer*, du trio vocal Les Mouettes (2003), que je viens de réécouter ce matin pour la première fois depuis plus de dix ans. Chose curieuse, toutes les chansons de l'album sont harmonisées pour trois voix, et ce qui m'est resté, c'est ce « [*vers la mer*](#) » répété, dans un grand élan, à l'unisson.

09 septembre 2022. Une fois que le fleuve a lavé ma frustration, je retourne au parc maritime. Il est 16h30 : le lieu est désert, les employé·es sont parti·es. Gloire à la patience qui donne libre accès à la nature ! Je sens la main de mon grand-père sur mon épaule et j'entends son accent pied-noir : « T'y'as bien fait, mon fils ». Le fleuve est impressionnant, une puissance dont la proximité m'étourdit.

Les restes de l'ancien chantier naval, parmi lesquels poussent des érables, m'évoquent des pierres tombales basses et régulières, qui regardent passer les énormes navires de marchandise, pétroliers et autres cités flottantes. Il y a beaucoup de mémoires ici, beaucoup de traces d'activités humaines, dont les archives les plus visibles sont ces blocs de pierre et de béton.

Je marche vers le sud-ouest jusqu'au coucher du soleil. Sur le chemin, je rencontre Michèle et Jean. On discute de roches, du paysage, de stratification, de sédiments, de mouvement. Michèle me livre un beau témoignage de son enfance et de sa fascination pour le mouvement. Encore une fois, je me dis que j'aurais dû demander la permission et enregistrer.

Je reviens sur mes pas, le vent a un peu forci, la jetée interdite m'appelle.

18 janvier 2023. La façon dont la jetée ondule sur l'eau propulse l'ouverture de voies de communication d'urgence entre mon oreille interne, ma musculature posturale, et mes pieds.

Mon cellulaire qui refait la mise au point, qui cligne de l'œil de temps en temps.

(Parenthèse méthode : l'aller-retour entre la fenêtre vidéo et le traitement de texte n'est pas du tout pratique : je décide d'enregistrer un commentaire audio en visionnant la vidéo, dans l'idée d'aller plus vite à l'essentiel, de noter ce qui vient sans but précis. Je me donne deux visionnages pour commenter ce que je vois, au présent. Mon commentaire est enregistré par mon cellulaire, puis je retranscris le tout dans une nouvelle strate.)

Je sors les mains des poches, je laisse une oscillation, je me mets face à la lumière, je laisse les impulsions de la jetée se répercuter, voyager le long de mes jambes, de ma colonne vertébrale. Les bras ondulent. Je reste assez bas sur mon centre de gravité. Je teste des choses entre la rigidité et la fluidité, la rencontre entre les planches de la jetée et les vagues.

09 septembre 2022. Le retour à l'auberge se fait d'un pas plus lent. La nuit tombe différemment ici. Plus vite qu'en ville. La maison est douillette, le lit confortable, le sommeil de plomb.



Figure B.16 L'ancien chantier naval



Figure B.17 Sur la jetée (vidéo)

10 octobre 2022. Soleil, vent vif. Premier atelier avec Carl-Olivier. On commence dans l'espace couvert qui sert de studio de yoga. Plancher de bois franc, ouverture sur le boisé et le fleuve à moins de cent mètres. Un brassage doux, un temps de focus sur la respiration, un bodyscan selon l'humeur du jour.

11 octobre 2022. Je réutilise les outils rassemblés depuis l'an dernier, en gardant beaucoup de fluidité dans la façon dont je les propose. Cette fois ci par exemple, j'adapte cette première partie, que j'appelle « acclimatation », à la posture debout en extérieur, alors qu'en studio il serait plus attendu d'aller au sol pour le scan corporel.

10 octobre 2022. Puis vient le moment d'éveiller son attention : nommer les choses autour de soi, avec des mots, puis dans sa tête, puis avec le mouvement.

11 octobre 2022. Aller moins vite. Carl-Olivier a déjà une pratique régulière du mouvement, mais il me partage ses difficultés à passer de la perception au geste. À moi de faciliter cette transition, d'explicitier les chemins, peut-être passer davantage par l'imitation ?

10 octobre 2022. Ensuite, c'est un exercice de focalisation de l'attention : se laisser mener vers deux textures, deux matériaux, les rencontrer avec le plus de sens possibles, y associer des mots, faire résonner ces mots dans le corps.

11 octobre 2022. Je fais en même temps que Carl-Olivier, je vais à la rencontre de ce bois et de ce métal. Je passe de l'un à l'autre : chaud, souple, courbe, ou bien froid, rigide, droit. Après cette étape, on prend un temps pour discuter. Il se demande quelle est la juste intensité à donner au mouvement pour ce genre de proposition. À mon sens, l'intention impulse et colore le mouvement, peut-être à 100%, peut-être moins, peut-être même seulement 5 ou 10%, ce qui est correct. Le micromouvement, le mouvement très localisé, ou à l'inverse l'immense amplitude avec maxi drama, tout ça fonctionne à condition que ce soit juste à cet instant pour la personne qui le vit. Puis c'est un plaisir, une fois qu'on en a pris conscience, de jouer avec ces pourcentages, comme on manipule des potentiomètres sur une table de mixage. Jouer avec l'état présent, avec tout ce qu'il peut y avoir entre la zone de confort et le défi.

10 octobre 2022. Nous prenons une marche vers un autre lieu, avec pour consigne de rester attentif à sa curiosité. À l'arrivée, nous échangeons à propos de ce qui a retenu notre attention, et ce qui reste se transforme en guide pour l'improvisation qui suit. Inspiré par les « peintures de paysage » proposées lors d'un atelier de *Météorologie du Corps* donné par Josiane Fortin, je propose une version instantanée, que j'appelle « polaroïds de paysage », trois fois 1mn. Pour le retour, une marche aveugle, où je guide Carl-Olivier, et où je lui propose de rencontrer deux textures, et d'ouvrir les yeux à trois moments, puis, à l'arrivée, d'improviser en mouvement à partir de ces impressions.

11 octobre 2022. Grand succès pour la *marche aveugle*. Le fait de ne pas être en contrôle de ces instantanés sensoriels proposés par la personne qui guide peut faciliter la mise en mouvement. C'est le cas pour Carl-Olivier.

9 janvier 2023. Dans les exercices d'improvisation à partir de l'environnement, faire un choix dans les sensations, dans les stimuli, peut provoquer un vertige et une anxiété (le fameux embarras du choix) qui va à l'encontre de l'effet recherché en inhibant le mouvement. Pour un public non familier avec ce type de pratique, les étapes d'amplification de l'attention peuvent bénéficier d'étapes supplémentaires de modulation de cette attention, qui facilitent le choix conscient ou inconscient des éléments qui serviront à l'improvisation, et qui facilitent surtout le laisser-aller du reste.

10 octobre 2022. Retour à l'espace couvert pour un brassage final. Un enfant se joint à nous. L'adulte semble avoir envie mais reste sur le côté.

11 octobre 2022. Je m'interroge sur l'utilité de la musique ou des enregistrements de terrain pendant ces ateliers. Encore une fois peut-être est-ce une question de public et d'expérience.

09 janvier 2023. Un enjeu important de l'atelier réside dans la capacité d'immersion dans l'environnement sonore, ce qui contredit a priori le fait de proposer une musique prédéterminée et invariante. Je pense qu'un public averti pourrait ne pas avoir besoin de musique pour la partie « acclimatation » et le brassage de fin, mais qu'un public débutant y trouverait du soutien pour l'énergie et le rythme. En extérieur, l'usage d'enregistrements de terrain n'est pas pertinent,

mais la question se pose en intérieur. J'ai proposé le 14 novembre 2022 un atelier *Danser le Corps Paysage* en studio grâce à l'association des étudiants à la maîtrise en danse de l'UQAM, avec les modifications suivantes : acclimatation en musique, quatre improvisations sur des paysages sonores préparés de 2 à 5mn, puis une dernière improvisation plus longue dans et avec le paysage sensoriel du studio, avec un accent sur la curiosité, sur une activité de pistage et d'extrapolation (trouver les indices d'occupation, les traces de mouvements, les souvenirs, les invitations, les défis, les secrets).

Dans l'idée de reconnaître le fait que la concentration, l'énergie et l'inspiration varient grandement pendant une improvisation longue, les participant·e·s avaient la possibilité de sortir de l'improvisation et d'adopter, brièvement ou non, une posture de témoin, avant de replonger dans l'état de danse. Autre variation : le brassage de fin a été présenté comme un mini-party, et a été vécu de façon bien moins sérieuse, donc plus efficace, que les fois précédentes.

Parmi les retours offerts spontanément, j'ai retenu ce qui suit : l'approche originale du scan corporel, vu et revu en pratiques de danse, a été appréciée, de même que la dimension ludique de l'exploration. Héritage de ma pratique d'enseignant, j'annonce toujours la progression et un minutage approximatif des activités proposées, et cette précision a été relevée comme étant rassurante, surtout pour un atelier d'improvisation. L'énergie à mobiliser pour une impro de 5mn ou de 20 n'est pas la même, et avoir une idée de la durée permet d'éviter la frustration en cas d'impro courte, ou l'épuisement, l'ennui, ou la blessure, en cas d'impro longue. Il s'agit de prendre soin de son niveau d'énergie, de son niveau d'implication, prendre soin de son corps, de l'espace avec lequel on danse, et des personnes qui partagent ce moment avec nous.

10 octobre 2022. Avant de rentrer, je retourne près du fleuve, je grimpe sur les roches, et je me laisse bouger.

18 janvier 2023. *Sur les roches (transcription)*. Les bras ondulent encore, davantage qu'hier, je passe en équilibre sur ma jambe droite, et cette fois l'ondulation traverse tout mon corps et se traduit jusque dans l'autre jambe qui flotte sur le côté et en arrière. Des changements de hauteur, de niveaux, avec des pauses dans l'ondulation. Quelques impulsions, qui viennent probablement de la rencontre entre l'eau et les roches, viennent interrompre le phrasé ondulatoire. Je joue avec la largeur, je sens que j'ai envie d'être large, quelque chose se déploie dans la ceinture scapulaire sur le plan frontal, et dans le dernier équilibre, cette fois sur la jambe gauche, jambe droite et bras droit sur le côté, ouverts au fleuve.

(Parenthèse méthode : la vidéo est courte, je continue de parler après la fin, et lors de la retranscription, je me rends compte que je comble certains blancs, je rajoute des éléments, presque malgré moi. J'ai l'impression que le commentaire instantané me sert à poser les bases de mon observation, et que lors de la retranscription, je peux plus facilement avoir accès à certains détails sous-jacents, certaines subtilités qui se seraient perdues si j'avais à tout commenter d'un coup. En quelque sorte, je fais là aussi un commentaire en strates.)

10 octobre 2022. J'enregistre mon retour à l'auberge, dans l'idée des cartes postales sonores que j'ai envoyées lors de mon voyage en mai dernier.

18 janvier 2023. *Retour à l'auberge (transcription)* On part du rivage, avec les sons de l'eau, captés de très près, puis les premiers pas, dans le sable mouillé, qui devient plus sec à mesure qu'on s'éloigne, puis de l'herbe, des petites roches, le vent qui veut traverser la mince protection que j'ai mise autour de mon micro, on n'entend plus vraiment le fleuve, mais on commence à entendre un peu la route, le chemin de petites roches, les marches du porche de l'auberge, la première porte jamais barrée, les souliers que j'enlève à une main en tenant le cellulaire dans l'autre, la seconde porte, puis la troisième qui mène au salon douillet.

J'aimerais savoir quel effet ça produit, ces cartes postales, et aussi voir si l'effet est différent selon le type d'enregistrement. Au printemps dernier, il y en avait certaines en mouvement, comme là, avec un trajet, un changement de paysage sonore, et d'autres plus statiques, où je restais dans le même paysage sonore pendant une minute.



Figure B.18 Sur les roches (vidéo)

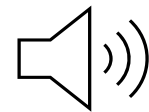


Figure B.19 Retour à l'auberge (audio)

11 et 12 octobre 2022. La jetée interdite qui s'avance sur le fleuve, la petite île. Marée haute et marée basse.

07 janvier 2023. Le fleuve près duquel j'ai grandi, le Rhône, est l'un des plus importants de France et le seul à se jeter dans la mer Méditerranée. Celle qu'on appelle la Mer au Milieu des

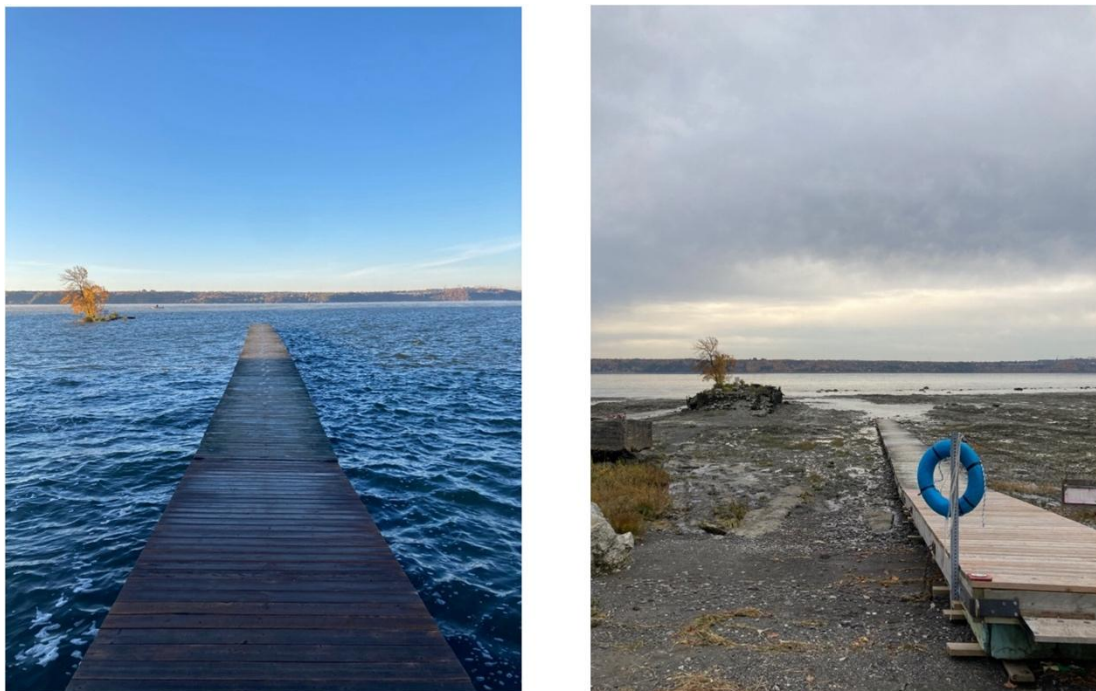


Figure B.20 De gauche à droite : la jetée interdite à marée haute et marée basse.

Terres, ou la Mer Blanche, selon sur quelle rive on se trouve, possède de petites marées, de l'ordre de 30cm d'amplitude. Le Rhône, lui, n'en possède pas. C'est un fleuve dont la traversée dangereuse et le contrôle du débit ont représenté des enjeux stratégiques et commerciaux majeurs pour ses riverains tout au long de l'histoire de la région. C'est un fleuve impétueux, sujet à des crues historiques. Ou du moins c'était. La construction de canaux a muselé le fleuve, qui ne sort

de son lit que si ça en vaut vraiment la peine. Des variations extrêmes, sporadiques, souvent imprévisibles et catastrophiques. Mais pas de marées.

Me retrouver au bord d'un fleuve aux variations importantes mais régulières, prévisibles, et inoffensives (au moins pour ce que j'en sais), est complètement nouveau pour moi. Ça vient enrichir tous mes préconçus associés au concept de fleuve. Ça vient enrichir la catégorie, lui offrir un potentiel de variations que je ne lui suspectais pas. Le potentiel en dormance. Le spectre du fleuve. Au cours de ma résidence au Triangle d'Été, je vois le Saint-Laurent respirer lentement, profondément, enfler jusqu'au bord de la jetée puis se retirer pour laisser le passage vers ce qui était une petite île quelques heures plus tôt. Cette respiration transforme le territoire et ma relation avec lui.

En cherchant une carte qui me montrerait à quel niveau du fleuve se situe l'Île d'Orléans, je trouve [dans un article](#) une représentation des caractéristiques de l'eau. Le Saint-Laurent présente donc une eau douce qui devient saumâtre, puis salée alors qu'elle se mélange avec celle de l'océan Atlantique nord. Je remarque que l'Île d'Orléans se trouve à la lisière de la zone où l'eau commence à être considérée comme saumâtre. Un espace de transition, liminal, un entre-deux-eaux, sur une île entre deux rives. Des conditions parfaites pour laisser émerger, dans la respiration des marées, un état de corps lui aussi liminal.

19 janvier 2023. Je pense au fait que la Cité des Hospitalières est elle aussi, quelque part, une île au milieu de la ville de Montréal. Au bord du fleuve de l'avenue du Parc. Une île sur une île. Qu'est-ce que ça dit de mon rapport à l'insularité ? Si je repense aux lieux qui m'ont inspiré, ou marqué profondément, je peux lister le [Frioul](#), [Ikaria](#), la [Crète](#), la [Corse](#), la [Guadeloupe](#), l'[île d'Orléans](#), mais aussi [Chauvac](#) (un îlot agricole en Drôme provençale), la [Chartreuse de Valbonne](#) (au milieu de la forêt du même nom), la [Cité des Hospitalières](#), et d'autres îles, sur mer, sur fleuve ou sur terre. Je pense aussi à [ラピユタ](#), dans le film [Le Château dans le Ciel](#) d'Hayao Miyazaki (1986), cette île flottante à la dérive dans les nuages depuis des siècles, d'un calme absolu avant l'arrivée des protagonistes, qui maintenant que j'y pense a toujours représenté un idéal de lieu de vie et de création (#divan).

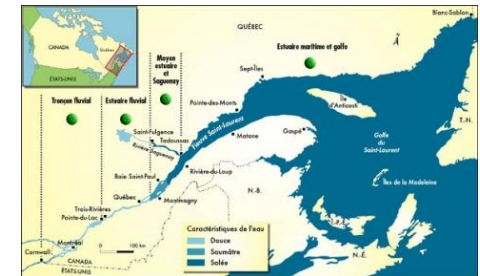


Figure B.21 Caractéristiques de l'eau du fleuve



Figure B.22 À gauche, l'île de la Cité des Hospitalières

Est-ce que ça ne dit pas simplement la nécessité que j'ai de *m'isoler* pour laisser *émerger* ? Faire île pour laisser sortir de la mer. Faire île, là où la longue séparation d'avec le continent, laisse le vivant prendre des formes inattendues. L'évolution insulaire comme métaphore de la recherche-crédation.

12 octobre 2022. Je prends mon cellulaire et mon trépied, et je sors pour une matinée d'improvisation.

18 janvier 2023. Rives 1 (transcription). Les chants des oiseaux, des outardes qui se baignent près du rivage. J'ai l'impression que je me laisse bouger par le vent, comme la brindille, derrière moi sur la gauche, que je peux pas voir mais avec qui je bouge. Y'a la notion d'enjamber, de m'enfoncer dans le sol, le contact avec cette roche, tantôt submergée, tantôt à découvert, parsemées de flaques, comme celle dans laquelle je viens de mettre la main. La sensation de l'eau sur mes mains. J'étales un peu du fleuve sur moi. On reste dans du lent, du phrasé linéaire, un peu précautionneux. Je me souviens que le sol est très glissant, comme une gestuelle qui s'étire, qui se réveille. Toujours ces mouvements d'ondulation qui partent du dos et font onduler les bras, pour embrasser le paysage. Les outardes s'en vont, et je m'éloigne de la caméra. Quelque chose dans la circulation de l'air et de l'eau, autour et à l'intérieur. Des poses végétales qui répondent au soleil. Un phrasé plus impulsif, qui raconte ce qui se passe entre les roches. Dans ce paysage changeant, où on sait pas trop où est le sol, si on va s'enfoncer ou pas, les affleurements de roche sont là comme un soutien, comme une assurance.

19 janvier 2023. Les affleurements sont ces strates du sous-sol qui apparaissent à la surface. Les roches des couches profondes, au fil du temps, ont été mises à nu, dévoilées. Les affleurements rendent compte de la complexité du paysage stratifié, de son évolution, ils permettent à l'œil érudit de lire l'histoire du territoire. Et peut-être au corps-paysage de la danser ?

18 janvier 2023. Les outardes, sont parties, et je joue en revenant, sur quatre appuis ou trois, vers la caméra.



Figure B.23 Improvisation rives 1 (vidéo)

Rives 2 (transcription). Je suis un peu plus loin, j'ai marché un peu pour trouver un espace avec plus de roches, plus de relief. Y'a la rumeur du fleuve, des oiseaux, et un bruit qui vient de la marina, quelqu'un qui fait quelque chose avec du métal, une ponceuse, disqueuse ou autre, ce qui remplit l'air d'un bruit métallique intermittent. Et plus tard, y'a une autre personne qui s'active avec une souffleuse à moteur diesel, parce que non non non, des feuilles mortes en octobre dans le jardin, c'est intolérable. Encore une fois, j'arrive, et y'a quelque chose qui s'ouvre dans le dos, dans les bras. J'accueille avec une embrassade, ce qui somme toute est assez convenu. Je vais au sol, je reste plus bas sur les appuis. Quelque chose qui se passe, dans des accents articulaires, qui donne des angles, alors qu'il y avait plus de courbes avant. Les mains, quand elles sont proches du corps, passent comme sous la peau, traversent la surface. Une tension dans tout le corps, quand il y a le bruit de la disqueuse, une augmentation de la force interne, et un relâchement, quand ça s'arrête. Je me perche sur la roche la plus haute. Y'a quelque chose comme une main tendue vers le fleuve, des vagues qui viennent à ma rencontre. Ma colonne vertébrale qui vibre en même temps que le bruit métallique. Ça se voit dans les mains, dans les doigts, cette crispation, puis le relâché. Ça produit des saccades, qui viennent interrompre le phrasé plus linéaire, des accents, puis quelque chose qui se dépose quand le bruit s'arrête. Je me couche sur la pierre. Un temps de repos. Les herbes qui frémissent au premier plan. Et là encore je reviens vers la caméra en jouant, en quadrupédie.

Phare (transcription). Je suis au bout du quai, au niveau du phare, qui ressemble à tout sauf à l'idée que je me faisais d'un phare. On dirait le début d'un pont qui ne mène nulle part, ou une écluse (une écluse sur le Saint-Laurent, ben voyons...). Mais non, c'est un phare. Je suis dans un espace plat, fait par l'humain, les lignes font écho dans mon corps, ça se traduit par des formes plus académiques, plus techniques, quelque chose qui a l'air plus chorégraphié, des accents, des déséquilibres. À être sur un espace plat, à découvert, j'ai l'impression d'être sur scène, y'a un côté spectacle. J'ai souvent cette posture, avec les bras ouverts, comme si j'englobais l'espace, avec les doigts écartés, comme si des fils invisibles reliaient mes doigts aux éléments de l'espace. Y'a du mouvement pour du mouvement, j'avais envie de tourbillonner, et de finir en suivant cette ligne tracée sur le sol, comme dans une procession.



Figure B.24 Improvisation rives 2 (vidéo)

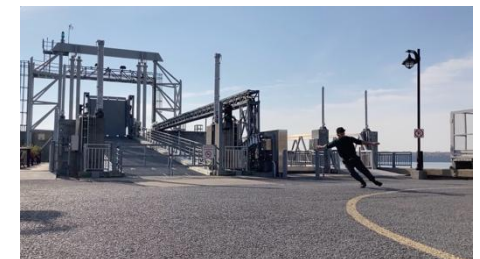


Figure B.25 Improvisation phare (vidéo)

12 octobre 2022. Après-midi atelier avec Michèle et Carl-Olivier.



Figure B.26 Danser le Corps-Paysage, atelier du 12 octobre 2022

10 janvier 2023. Pas de notes pour cet atelier du 12 octobre. Je me souviens avoir repris la même progression que l'avant-veille, pour proposer à Carl-Olivier un contexte sécurisant et lui permettre d'aller plus loin dans son exploration. Je savais aussi que Michèle avait une longue pratique d'improvisation, et n'était donc pas étrangère à ce que j'allais pouvoir offrir. Le sur-mesure, avantage du petit groupe.

12 octobre 2022. Improvisation à marée basse.

18 janvier 2023. Après l'atelier, je reviens près du fleuve, je constate la marée basse et l'accès possible à ce qui était un îlot il y a quelques heures encore. C'est une structure humaine, à en croire ce qui semble être un coffrage qui entoure les roches, dont le bois présente différents

degrés d'usure avancée. Les planches rongées par l'eau et le temps me font penser aux dents d'une créature fluviale dont le fossile referait surface.

Île (transcription). Quelque chose de beaucoup plus calme, de beaucoup plus arrêté, en réponse à la couverture nuageuse, au mouvement de l'eau moins perceptible peut-être, ou bien inspiré par les roches, qui gardent leurs arrêtes, leurs angles, puisqu'elles ne sont jamais immergées, elles. Elles m'inspirent des lignes, des diagonales. L'ondulation est là encore, mais plus profonde, plus dans le corps central. En même temps, il y a un état d'alerte, dans les arrêts, le regard. Les pierres dessinent les formes de mon corps...

19 janvier 2023. Envie d'un adjectif relatif à la pierre. « Pierreux » et « rocheux » ne me plaisent pas, j'ai envie d'un terme qui soit un peu plus mystérieux, à partir de la racine grecque λίθος *lithos*. Immédiatement me vient « liturgique », mais c'est parce que je l'écris par erreur avec un « h ». Fausse piste étymologique. À mon grand soulagement, je trouve l'élégant « lithique ». Mon corps lithique danse dans les mâchoires du fleuve.

18 janvier 2023. Île (transcription - suite) ... les planches aussi. Je crois qu'à ce moment-là je me demande combien ça fait de temps que ces pierres n'ont pas rencontré d'êtres humains. Elles avaient certainement la paix. Le retour d'une petite vague dans les mains, qui vient dialoguer avec les angles et les arrêtes. On ne voit pas de respiration (ni la mienne ni celle du fleuve) dans cette lumière grise.

13 octobre 2022. Dernière journée complète sur l'île, je sors bouger près du fleuve.

22 janvier 2023. Improvisation avec le vent (transcription). Je me laisse bouger par le vent, par la façon dont les vagues rencontrent les herbes du rivage qui poussent dans le lit du fleuve. Les ondulations qui rencontrent les oscillations. Je respire avec les mouvements de l'air autour de moi. Un coup de vent fait tomber les feuilles de l'arbre, ce qui m'attire énormément, et je laisse tomber les feuilles que j'imagine accrochées à mes bras. J'essaie de trouver l'instant du relâché, le moment où la feuille se détache, la qualité de ce moment de détachement. Où ça se passe dans l'articulation, comment ce moment de détachement peut amener de l'espace, de la légèreté.



Figure B.27 Improvisation sur l'île (vidéo)



Figure B.28 Improvisation vent (vidéo)

Improvisation aux branches (transcription). Je suis dans le boisé au niveau de l'ancien chantier naval, un gros bruit de moteur en arrière-plan, un avion qui passe, beaucoup de présence sonore de machines. Et moi qui avance, en équilibre, sur ces pierres, avec ces grosses barres métalliques qui dépassent, et sur lesquelles j'essaie de me tenir en équilibre. Je suis dans une sérénité dans le déséquilibre, en cas de chute, je me sens vraiment ancré, et donc le reste peut jouer, peut tomber, peut s'envoler. J'avance de bloc en bloc, et le soleil, à travers les feuilles des arbres, projette des tâches de lumières sur mon corps. J'arrive devant une branche appuyée contre le bloc, et je me glisse dans la texture de cette branche, dans sa posture. Je cherche le ligneux dans mon mouvement, comment je peux transformer mes muscles en bois vivant, où est la rigidité, la souplesse, l'immobile, la tension, le mouvement. J'ai la jambe droite très légère, ce matin. Je vois ces branches, appuyées contre les blocs, et j'ai envie de devenir une installation mouvante, alors je ramasse les branches, et je les place en équilibre sur mes épaules. Alors mon corps est à la fois restreint et amplifié. La rigidité dans la nuque et dans le rachis. Certains mouvements qui deviennent impossibles, d'autre privilégiés (les rotations sur le plan horizontal). Et alors comme une plante, je joue à aller chercher la lumière. Je retrouve des moments d'équilibre parfois précaire. Encore cette jambe droite qui s'envole. Je me retrouve à faire partie des arbres qui poussent dans les décombres. Puis je replace mes partenaires de jeu, et je me pose un moment.



Figure B.29 Improvisation aux branches (vidéo)

13 octobre 2022. Après une dernière salve de corrections, je ferme mon ordinateur. Le soleil a disparu tôt dans l'après-midi, le ciel est bas, nuageux, et une pluie fine tombe depuis une heure. L'air est doux, je veux m'offrir une dernière session de danse dans l'espace couvert près de l'eau. Je descends vers le fleuve, la pluie est tiède, alors je vais plutôt danser sur les rochers. Je place mon cellulaire sous un abri de fortune (mon parapluie coincé entre deux roches), et je vais dire au-revoir au Saint-Laurent.

22 janvier 2023. Improvisation sous la pluie 1 (transcription). On entend bien la pluie qui tombe sur la toile de mon parapluie, le grondement du bateau qui passe, énorme, lent, implacable. Je suis dans cette même lenteur, dans ce phrasé continu, dans la direction du fleuve. J'ai posé mon cellulaire là où j'ai pu, j'ai pas du tout pensé ce cadrage à l'avance, mais j'aime cet heureux hasard, ces lignes qui se dessinent, mes bras à l'horizontale qui rencontrent l'horizontalité du



Figure B.30 Improvisation sous la pluie 1 (vidéo)

bateau et du fleuve. Les couleurs bleues, grises, délavées. Là, j'ai l'impression d'être sur une danse véritablement fluviale. Il y a aussi la légère jubilation de danser dehors sous la pluie, de mouiller ses vêtements, une transgression enfantine de l'interdit.

Improvisation sous la pluie 2 (transcription). Cette deuxième impro se passe peut-être quinze minutes après la première, il fait un peu plus sombre, il pleut davantage. J'ai déplacé mon cellulaire, pour aller bouger plus près du bord de l'eau, et je me suis dit que quitte à être mouillé, autant y aller franchement, alors j'ai enlevé mon chandail, et alors la connexion sensorielle est décuplée. La peau est en lien avec la pluie, je sens davantage le vent, j'entends davantage les vagues sur le rivage, je sens qu'il y a quelque chose qui s'empare de moi, quelque chose de presque un peu dangereux, où j'ai envie de patauger dans les flaques mais aussi de m'avancer dans l'eau du fleuve. On entend le vent qui sature le micro de mon cellulaire, je jette un coup d'œil vers la caméra pour voir si le parapluie ne s'est pas envolé, ce qui m'est arrivé plusieurs fois auparavant ! Je quitte la rive du fleuve, et je laisse les gouttes d'eau qui s'écrasent tracer un chemin entre ma peau et les nuages, quelque chose du lien, de l'envie d'atteindre l'autre rive. J'ai froid, j'augmente la vitesse et le tonus pour lutter contre le froid, dans le déséquilibre à cause du sol inégal qui complique l'ancrage, et je joue avec ces notions de déséquilibre, de froid, d'autre rive, comme un au-revoir au fleuve.



Figure B.31 Improvisation sous la pluie 2 (vidéo)

14 octobre 2022. Fin de la résidence au Triangle d'Été sous la pluie, retour sous la pluie à Montréal sous la pluie. Sous la pluie.

In-Cité

À peine rentré, je prends connaissance d'un nouvel appel à candidature lancé par Écotone pour une soirée performative in situ qui aura lieu le 15 décembre à la Cité des Hospitalières. J'ai très envie de proposer une performance inspirée de mon court film de fin de résidence, In-Cité, une rencontre en mouvement avec le site. J'ai aussi très envie de tester une amplification de ce dispositif, en faisant appel à Philippe Poirier et Laure Ottmann, étudiant-es à la maîtrise en danse, et de voir ce qui va arriver.

L'appel se termine le 9 novembre. Le 11, alors que je discute avec Pierre-Olivier (une rencontre-bilan tardive après la résidence de septembre) je croise Thomas Duret, commissaire pour la soirée, qui me confirme en exclusivité que mon projet a été retenu et que nous serons situés à la réception de l'ancienne infirmerie. Joie. Laure rentre en France le 18 pour trois semaines, mais je nous obtiens une première session de travail le 15. Serré, mais possible.

15 novembre 2022. Je retrouve Laure et Phil dans le hall de la Cité. Le lieu m'est désormais familier, ma façon de me déplacer a changé. Le lieu aussi a beaucoup changé. Une multitude de plantes, sauvées d'un entrepôt après un congrès, peuplent les salles et les couloirs. De la vie, du vert, quelque chose qui respire, voilà qui change l'équilibre, la composition du lieu.

On se rassemble avec un thé dans un des locaux disponibles de l'ancien chœur. Au milieu d'une pause dans la conversation, une vibration monte et fait trembler les murs. Quelqu'un joue de l'orgue dans la chapelle à côté. Je me jette dans le couloir et place mon dictaphone près de l'entrée. Comme les fantômes du deuxième étage enregistrés en septembre, je me dis que ces sons, qui semblent émerger des murs de la Cité, font partie de son paysage sonore et auraient leur place pendant la performance, sous une forme ou une autre. On accueille tous les trois la coïncidence avec un sourire entendu.

Je propose une visite guidée, comme celle que j'ai reçue en septembre, et je constate les réactions de Laure et Phil, entre précaution, révérence, appréhension, mais aussi excitation, enthousiasme, et je leur devine déjà une grande ouverture envers le lieu. La rencontre se passe bien. On prend le temps d'arriver à l'étage de l'ancienne infirmerie. Je me souviens à quel point j'avais été marqué par cet étage, son ambiance, l'odeur résiduelle, la lumière, et je veux leur laisser le temps de vivre ça à leur manière. On se retrouve autour du comptoir, au milieu du couloir. Un lieu de rencontre, de connexion, de communication. Je leur propose de laisser venir des impressions, des idées, des envies.

Le bois qui amasse la mémoire / le traitement du bois, les traitements à l'hôpital

Le croisement des temporalités

Recueillement, traces du temps

Un foisonnement de signes, de systèmes de croyances et de valeur (les symboles religieux et les symboles médicaux)

Royaume de Nazareth (l'inscription au-dessus de l'entrée de la salle commune), ici, plutôt royaume du formica

Les parcours des soignant·e·s, les allées et venues

Les niveaux de présence / gros bordel, multitude

Créer des ponts / des ouvertures

Prendre par la main

Syntoniser, trouver les fréquences qui font résonner

À propos de la charge émotionnelle, celle qui peut s'accumuler lors du processus : utiliser nos outils individuels et collectifs, écouter les besoins de solitude ou de rassemblement, se connaître là-dedans

Être dans le soin : le respect / l'ouverture, la lumière, la qualité du toucher

On va garder cette idée du soin comme fil rouge de notre rencontre en mouvement avec cet espace. La dynamique à trois fonctionne tellement bien, je suis rassuré sur ce choix.

On parle scénographie, comme une strate supplémentaire au travail, que je n'avais pas encore eu l'occasion d'aborder. Les lumières fluorescentes seront éteintes, sauf une, qui sera à moitié masquée par un carton, à laquelle on collera une gélatine froide, et qui sera encore modulée par le ventilateur de plafond. En jouant avec les réglages, quelque chose se produit. À la vitesse minimum, la lumière obstruée par mouvement des pales crée un effet hypnotisant sur les ombres, qui ondulent, apparaissent et disparaissent dans un mouvement de va-et-vient comme des vagues sur un rivage.

Le temps qui nous est alloué est de 10mn, je vais composer une bande son à partir de mes enregistrements de terrain. Je vais y inclure les fantômes de septembre et l'orgue entendu au début de notre rencontre. Juste avant de quitter, je croise dans la cuisine une musicienne, Émilie, impliquée dans le projet en répétition à la chapelle. Grâce à elle, je rencontre l'organiste, qui me donne carte blanche pour utiliser l'enregistrement capté plus tôt, et nous ouvrons la possibilité de rencontres futures entre musique et danse. Cette Cité est décidément un carrefour de potentiels, et j'y trouve de la fluidité, de l'écho, de l'accueil, par rapport à ma recherche-crédation.

12 décembre 2022. Je prends enfin le temps de travailler sur la bande son. Temps de gestation achevé, terme prévu dans trois jours. Je reprends les sons de l'intercom et du standard de l'hôpital, qui donnent une texture, et presque un rythme, un décompte. Les fantômes refont leur apparition, incontournables, et s'effacent pour laisser la place à l'orgue, immédiatement et de plus en plus soutenu par des lignes de basse auxquelles j'ajoute des effets.



Figure B.32 Ombres mouvantes (vidéo par Laure Ottmann)

J'adore ces basses. Elles sont puissantes, rugueuses, parfois percussives, elles donnent une texture complexe et imprévisible. Le fait d'en superposer trois à des niveaux de modulation différents fait qu'il n'y aura pas d'effet de boucle, ce qui est parfois le cas avec des instruments logiciels.

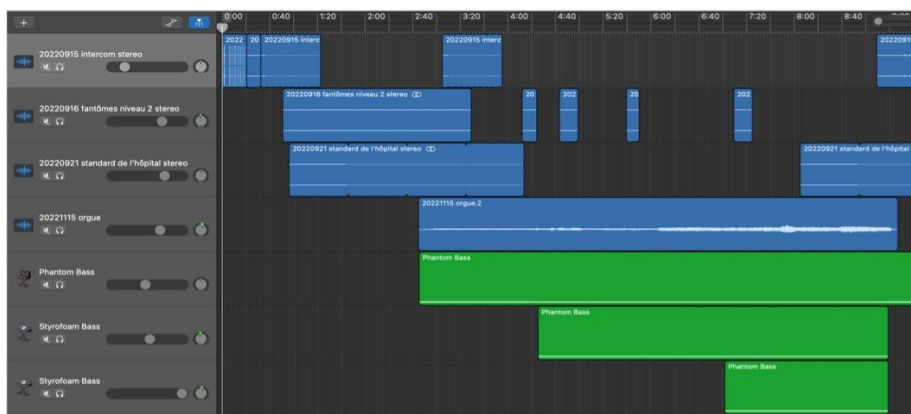


Figure B.34 In-Cité (capture d'écran Garageband)

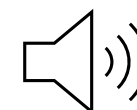


Figure B.33 In-Cité (audio)

Je fais écouter une première version de la bande son à mon compagnon Jack. « It's scary, it's ominous, it's plaisurable. It's like time shockwaves, it vibrates your bones, and I feel like I'm about to be turned into pink mist¹⁴⁰ » : succès.

13 décembre 2022. *Standard de l'ancienne infirmerie*. Aujourd'hui : test musique, lumière et costumes. Les gélatines et le papier cartonné fonctionnent super bien. Il faudra d'autres cartons pour tamiser les autres lumières, qui devront rester allumées pour des raisons de sécurité. Il fera donc moins sombre que prévu. Contrariété.

¹⁴⁰ « Ça fait peur, c'est menaçant, c'est agréable. C'est comme des ondes de choc de temps, ça fait vibrer les os, et j'ai l'impression que ça va me transformer en brume rose. » (traduction libre)

Mais cette ambiance de pénombre froide, comme un plafonnier trop faible, a quelque chose de surnaturel. Dans nos trois imaginaires, elle évoque un côté hors du temps, un service de nuit, une fatigue, quelque chose d'onirique, d'incertain, d'entre deux, un clair-obscur. Une lumière liminale.

Chacun a ramené des options de vêtements. On teste, on joue avec les matières, les silhouettes. Phil a envie de grandes manches pour amplifier le mouvement de ses bras, c'est donc le mouvement qui va influencer nos choix. Finalement, en se laissant dériver dans nos essais, on se décide sur les costumes suivants : Laure porte son immense écharpe portefeuille tricotée sur une base près du corps dans des tons gris médians, Phil se retrouve dans des tons sombres, avec la robe de Laure et mon haori (veste japonaise courte) en coton, et je porte une grande chemise blanche en lin, sur un genre de saroual vert pâle. Trois silhouettes différentes, mais où l'amplitude du vêtement, les couleurs et les coupes évoquent à la fois quelque chose de médical et de religieux, ce qui nous semble tomber dans le mille.

14 décembre 2022. Une nouvelle session de travail en costume, une nouvelle version de la bande son, que j'adapte en direct en fonction de ce que le lieu nous propose. J'ai ramené ma lampe frontale, dont la lumière jouera à travers un store aux deux-tiers de la performance.

On se lance dans une exploration libre, on laisse venir, on se laisse bouger, puis on se retrouve, on discute, on éclaire, on précise, on écarte, on conserve. Un déroulé émerge peu à peu, des points de rencontre se dessinent, une structure fluide dans laquelle on peut laisser advenir une véritable rencontre, trois corps-paysages mouvants dans une pénombre qui traverse le temps.

Quelques échanges, prises de notes, puis on s'offre trois autres explorations à la suite. Une plongée pour voir où cet état prolongé peut nous amener. Et alors ça se passe. La lumière vacillante, les vagues des ombres, les corps qui tournoient, ou attendent, tous les corps qui ont attendu dans cet espace, tous les gens qui se sont accoudés à ce comptoir, patients, visiteurs, personnel soignant, en attendant des consignes, des nouvelles, un appel. Toutes les postures d'attente dans lesquelles nos corps se glissent. Toutes les nouvelles, bonnes ou mauvaises, qui ont été annoncées à ce comptoir, toutes les émotions que cet espace a pu accueillir, tous ces moments de soutien, de réconfort, de soin. Les larmes me viennent à plusieurs reprises, un sentiment de vertige diffus, les mouvements ne sont plus que partiellement les miens, je voyage entre plusieurs strates de temps indistinctes, liées par les mémoires qui ont imprégné le lieu.

15 décembre 2022. Le déroulé de la soirée fait qu'on va pouvoir traverser la performance six fois. C'est puissant, c'est fort, c'est tout en variations subtiles, c'est un beau passage de relai entre nous trois, ça passe si vite. C'est aussi une chance de le faire face à un public visiblement curieux, ému. De s'adresser aux témoins de ce qui se passe. De les inviter dans notre performance, de leur proposer de partager ce qu'on traverse. J'ai assisté à tellement de propositions hermétiques, sans aucune médiation, aucune adresse au public, aucun regard. Comment se sentir invité, investi en tant que public, comment aussi soutenir, émotionnellement, artistiquement et financièrement, ce type de performance pour laquelle ma présence ou mon absence ne ferait aucune différence ? Pour Laure, Phil et moi, c'est une rencontre, un échange. Le public est là, à la fin d'une soirée de performances in situ expérimentales, peut-être fatigué, sur-stimulé, mais il nous offre sa présence, son temps, son attention. J'aime les courts moments entre les performances, où les gens viennent nous parler, nous saluer, avant de nous laisser replonger dans une nouvelle expérience. Quelques témoignages spontanés : « vous étiez tous les trois à la fois infirmiers, docteurs, chamanes et prêtres », « beaucoup d'émotions », « ça fait surgir des souvenirs », « j'avais envie de venir avec vous », « j'ai été infirmière, j'ai reconnu l'atmosphère de certaines nuits de garde, ça m'a saisi », « on s'est retrouvés à guetter les âmes avec vous dans le couloir ». Par chance, Denis Lafond, vidéaste de la soirée, est là pour la dernière. Alors qu'il a capté des bribes des autres propositions, il reste tout le long et enregistre l'entièreté de notre performance. Un véritable cadeau. Je vois certaines personnes plusieurs fois au cours de la soirée, ce qui veut dire qu'ils ont choisi de ne pas voir toutes les performances pour revenir assister à la nôtre, et je suis plein de reconnaissance. Nous terminons heureux, un peu grisés, comme après un long voyage.

In-cité poursuit son aventure. Le projet, transformé en proposition de médiation culturelle, a reçu en décembre le soutien d'Artenso, sous une forme financière, mais aussi sous la forme de plusieurs journées d'accompagnement au développement de projet de médiation. J'ai constitué une équipe avec Laure, Phil et mon ami Philippe O'Brien, pour partir à la récolte de témoignages liés à la Cité, qui seront enchâssés dans le site comme des pierres précieuses dans un bijou. Ces témoignages seront réactivés lors de visites dansées de la Cité-des-Hospitalières, dans une rencontre en mouvement entre la mémoire du lieu, les interprètes et le public, pour faire expérience de la transition que vit la Cité, pour représenter ses mémoires, ses valeurs, et rencontrer ses occupant-es passé-es, présent-es et futur-es, dont les présences s'entrelacent à travers le temps.

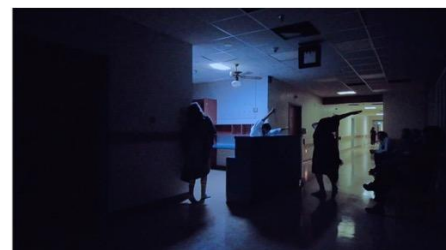


Figure B.35 In-cité – performance du 15 décembre 22 pour Cité Ouverte (vidéo)

Blessure

28 janvier 2023. Je me blesse au yoga.

19 juin 2023. Je m'interroge sur la pertinence des strates qui suivent. Je n'ai pas envie que ça ait l'air d'un récit de salle d'attente, où votre voisin·e de siège vous raconte ses déboires médicaux dans une posture qui demande de l'attention mais qui n'offre pas d'écoute. Je vais essayer d'être dans l'écoute. J'ai quand même l'impression que ça a sa place ici, dans la mesure où ça a affecté ma pratique de façon drastique pendant plusieurs mois.

Je me suis très peu blessé dans mon parcours, ce qui est une chance, mais signifie également que je n'ai pas eu beaucoup d'expériences avec la blessure, qui fait partie de l'expérience du corps humain, et surtout de l'expérience de l'artiste en danse. J'ai l'impression que mon parcours atypique m'a fait manquer des étapes formatrices¹⁴¹ de ce point de vue (gestion des blessures, rééducation, etc.), étapes que je traverse aujourd'hui, en avançant à tâtons¹⁴². Ça a sa place ici dans la mesure aussi où je pourrais prendre cette période comme une invitation à penser le corps-paysage *blessé*. Ce que je n'ai pas fait sur le coup, puisque j'étais dans l'instant, dans la douleur, dans la peur de la non-rémission. Je ne sais pas encore comment développer de bonnes relations avec ce genre de blessure. Je ne sais pas encore comment danser mon corps-paysage blessé.

Alors cette partie pourrait être un récit de non-pratique. Mais si pour quelque raison les déboires médicaux ne vous tentent pas, sautez à la strate du 30 mars 2023, p.38.

26 juin 2023. Conversation avec Neil : je lui parle de blessure, et il me demande comment je définis *la blessure*. Après quelques échanges, on en vient aux idées suivantes : les blessures seraient des exemples d'altérations des relations que

¹⁴¹ Je ne suis pas naïf au point de penser que chaque artiste en danse ayant suivi un parcours plus traditionnel que le mien (école de danse dans l'enfance, puis conservatoire, etc.) possède un bagage solide, sain et exhaustif à propos de la gestion des blessures. Loin de là. Je note avec enthousiasme une généralisation des pratiques somatiques dans l'outillage des artistes en danse, et une prise de conscience de la part de certaines institutions référentes de l'importance d'une approche globale. Le RQD (Regroupement Québécois de la Danse) propose des [ressources pratiques](#) essentielles en santé et sécurité et le CND (Centre National de la Danse en France) a publié en janvier 2023 un impressionnant [Guide Santé et Sécurité](#).

¹⁴² À tâtons, mais pas seul. Il est encore une fois question de communauté. Je suis extrêmement reconnaissant envers les personnes qui m'ont accompagné dans ce processus : Dr Bédard, Dr Tremblay, Maud et Neil.

j'entretiens avec mon corps, ou certaines parties de mon corps. Comme dans les relations interpersonnelles, il y a peut-être eu un événement (un accident, un choc) ou bien les relations ont changé petit à petit pour diverses raisons (attitude posturale, habitudes, changement d'environnement). Mais on se rend compte que la relation a changé, et si le constat est déplaisant, on appelle ça une blessure. Évidemment, voir la question sous l'angle de la relation est lourd de sens, et de potentiel. Neil me parle de réintégration, de ré-habiter la partie du corps aliénée, séparée de moi par l'étiquette « blessure » (comme une pièce mécanique qu'on enverrait faire réparer pour la récupérer plus tard), de renouer des relations avec cette partie. Être à l'écoute, attentif aux besoins, patient.

28 janvier 2023. Deux semaines de séries d'enchaînements de « planche, planche de côté, chose sauvage, retour en planche » ont été trop intenses pour mon poignet droit. Pas assez de préparation, trop de torsions, trop d'effort, trop de poids sur l'articulation ? (j'ai pris du poids cet hiver). Pronation et extension douloureuses. Je me bricole un bandage, ça va passer.

4 février 2023. Ça ne passe pas. Une amie médecin du sport m'examine au cours d'une soirée et me fait acheter une orthèse en attendant de voir sa collègue à l'hôpital. Immobilisation du poignet. Arrêt du mouvement conseillé. Attente du rendez-vous. Je peux quasiment pas écrire sur mon ordinateur.

20 février 2023. Hôpital Rosemont Maisonneuve. Radio, puis gros scanner. Verdict : une perforation du [TFCC](#). Passage chez les ergothérapeutes où un orthésiste m'immobilise tout l'avant-bras, du coude à la paume, dans un thermoplastique perforé couleur saumon trop cuit. Tout va très vite, je souris, je dis merci à tout le monde, mais je sors de là un peu sonné, j'entends encore la mention de la durée de l'immobilisation, « 4 à 6 semaines », j'étais pas préparé, j'arrive pas à remettre mon manteau avec l'orthèse qui bloque mon bras en position de personnage Lego, fait froid dehors, j'arrive pas à fermer mon sac, je saute dans le bus, j'arrive pas à attraper la barre, je manque de trébucher, je trouve à m'asseoir, j'arrive toujours pas à mettre mon manteau, j'ai froid, j'ai un peu peur, je prends une photo et j'essaie de pas trouver ça trop dramatique.

Arrêt complet.

On arrête tout.
On immobilise.
On arrête.

Pendant cinq semaines, je suis habité par la peur que ça ne guérisse pas, le sentiment de faiblesse, d'inutilité, d'injustice, la douleur ankylosante à cause de l'orthèse qui me réveille la nuit, la culpabilité de ne pas pouvoir avancer dans mon travail, la frustration et la colère contre ce bout de plastique nul qui m'empêche de faire ce j'aime et ce qui me fait du bien. Santé mentale pas au beau fixe. C'est long, c'est sombre.

15 mai 2023. Alors qu'il y en a, des propositions de pratique de yoga ou de danse qui ne mobilisent pas les poignets. Des centaines. J'en ai testé une aujourd'hui, avec succès, avec soulagement, avec la sensation de revenir dans mon corps. Mais rétrospectivement, je revois une incapacité totale à envisager cette option, ou toute autre option. De rares moments d'acceptation, noyés dans une posture de résistance très frontale. On m'a dit « arrêt total », j'ai arrêté total. Peut-être avais-je besoin de cette pause forcée, peut-être que je n'aurais pas été en mesure d'accueillir les outils adaptatifs (yoga sans les mains). Peut-être.

21 mars 2023. J'ai été un bon élève patient, et ça a guéri suffisamment pour retirer l'orthèse et la remplacer par une version miniature qui va aider à stabiliser mon poignet. Je retrouve mon bras, affaibli, douloureux car plein de tensions jusque dans le côté de la nuque. Mais j'ai à nouveau un bras. Je me promets de faire preuve de patience pour la suite.

Atelier Corps-paysage

30 mars 2023. Studio KS1210. À l'initiative de Fanny Aboulker et Frédérique Laliberté, deux personnes au DEPA, je donne aujourd'hui un atelier *Danser le Corps-Paysage* dans leur série *Le workshop comme méthodologie de recherche-crédation*. Toutes les personnes qui participent ont ou ont eu une pratique de mouvement. Cette fois, l'atelier dure trois heures (celui donné avec Ascendanse en novembre 2022 avait duré 50mn - voir strate du 9 janvier 2023, p. 20), ce qui m'offre le temps de proposer le déroulé suivant : une longue partie *acclimatation* (shake in, bodyscan, météo intérieure), une exploration sur le thème des paysages sonores,

deux activités sur le thème des auto-archéologies et mémoires incorporées, un grand shake final joyeux et un temps de partage autour de fruits et d'infusions.

31 mars 2023. Quelques notes de retour sur l'atelier : par exemple, le passage sur la météo intérieure n'a pas pris. Je voyais les corps hésiter, les regards parcourir le studio à la recherche de plus d'informations, alors j'ai bifurqué et proposé une mise en mouvement improvisée basée sur les sensations, avec beaucoup plus de succès.

Un des aspects encore mystérieux reste l'explicitation de la mise en mouvement à partir des perceptions. Comment expliquer que la texture du mur m'inspire ce mouvement en particulier ? Quels sont les points d'entrée, comment expliquer, encourager et accompagner la transposition du signal perceptif en signal postural et moteur ?

Le temps long est vraiment l'ami de cette pratique. Et il révèle des surprises : pendant la partie sur les paysages sonores, une envie de tester ma composition [*Cité jour 1*](#) m'invite à sauter le quatrième enregistrement de terrain. Je sens que le groupe est réceptif, la recherche en mouvement s'est adaptée aux trois premiers enregistrements que j'ai proposés, j'ai envie d'essayer ce que donnera une composition sonore et musicale par rapport à un enregistrement de terrain disons brut.

20 juin 2023. Quelles différences entre un enregistrement de terrain et un paysage sonore ? J'ai l'impression qu'il s'agit de strates de relation. Je veux dire par là que tout milieu semble créer les conditions d'émergence d'un environnement sonore, que je perçois par ma relation sensorielle au lieu. L'enregistrement de terrain semble lié à des concepts de neutralité, d'objectivité. Mais dans un enregistrement de terrain, il y a, en plus de cette relation de perception initiale, le choix du moment de l'enregistrement, ce que je garde et ce que je coupe, ma posture au moment de l'enregistrement, soit tout un ensemble de manifestations de ma relation au lieu qui va avoir une influence sur l'enregistrement. J'ai employé l'adjectif *brut* pour l'enregistrement de terrain, mais ce *brut* est déjà à un degré plus important de *relationnalité* (pourquoi pas ?), même si ce degré n'est pas explicite, évident, ou conscientisé. Il me vient un parallèle avec la photographie :

il n'y a pas de photographie objective ou neutre. Il y a des strates qui s'ajoutent aux strates de relation perceptive.

J'entends l'expression de *paysage sonore* comme une composition, un arrangement d'enregistrements de terrain, coupés, échantillonnés, stratifiés, modifiés, en général sans mélodie mais pas nécessairement atonal (j'ai souvent inclus des bourdons dans mes paysages sonores).

21 juin 2023. Assis à mon bureau. Le potentiel poétique du terme *bourdon* me fait toujours sourire. La présence de ces sons pollinisateurs, si on joue le jeu des parallèles, semble indispensable dans un paysage sonore. Au moment où j'écris, le bourdon qui me vient aux oreilles est celui du moteur d'un engin de construction, non, d'une génératrice, au coin de la rue, qui tourne en permanence depuis des heures. Il n'y a pas de mélodie, mais bien une fréquence détectable, relativement stable, que je peux chanter si me vient l'envie d'une syntonisation avec la machine.

À d'autres moments, le bourdon a pu être tout autre son relativement continu, simple ou complexe, tonal ou non, que j'ai *perçu* comme arrière-plan : la rumeur d'une rivière, le trafic routier, le vent, un micro-ondes, etc. Aucun de ces sons n'est intrinsèquement un bourdon, et leur disposition en *arrière-plan* est un signe de ma relation avec cet environnement sonore. La présence de ces sons sur le temps long (encore la présence du *temps long*) fait que mon cerveau, ne les percevant plus comme nouveaux et donc potentiellement dangereux (comme pour les odeurs), applique une sorte de hiérarchie perceptive qui crée cet *effet d'arrière-plan*.

Je finis d'écrire cette phrase, quand soudain le son de la génératrice disparaît. C'est la pause de midi. La disparition de ce bourdon crée comme un appel d'air, et comme une nécessité pour mon cerveau

de réorganiser ma perception de l'environnement sonore : j'entends davantage les oiseaux et les quelques voix qui viennent de l'avenue piétonnisée, et alors le trafic, très lointain, couplé à une ventilation d'air conditionné deviennent les nouveaux bourdons, les nouvelles composantes de l'arrière-plan de mon environnement sonore.

20 juin 2023. Il y aurait donc une ou plusieurs strates de relation supplémentaires dans un *paysage sonore*. Avec la composition musicale, j'ajoute encore des strates (théorie musicale, symbolisme, références, etc.), mais il se pourrait que tous ces termes représentent des catégories poreuses, et puisse se placer sur un gradient flou.

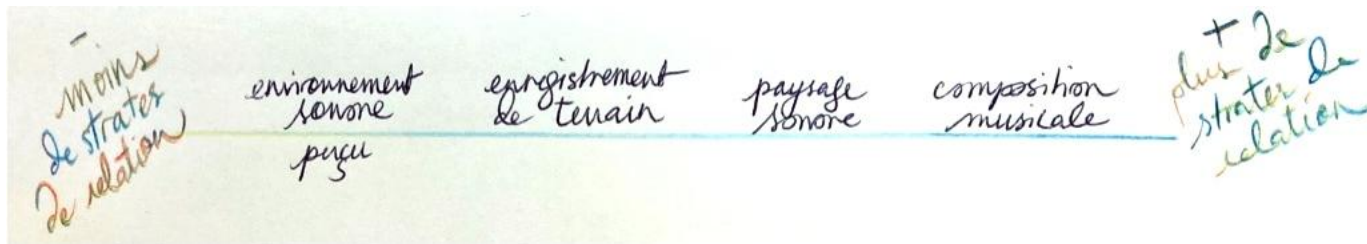


Figure B.36 Strates de relation sonore - tentative de gradient

Je pense que la lecture de *The soundscape : our sonic environment and the tuning of the world* (Raymond Murray Schafer, 1977/1994) pourra m'aider à clarifier ces questionnements et peut-être renforcer ces intuitions.

31 mars 2023. J'ai déjà dansé sur *Cité jour 1*, mais je la connais par cœur, cette piste, puisque je l'ai composée. Là, pour le groupe, c'est de l'inconnu. Immédiatement, les participant·es plongent dans les sons de marche dans l'herbe, les oiseaux, la rumeur de l'avenue du Parc. Puis il y a ces deux notes aiguës qui se détachent, qui se répètent, le sifflement de cet oiseau, lequel, par

ignorance ornithologique et passion pour les onomatopées¹⁴³ je nomme depuis septembre le « fifu »¹⁴⁴. C'est alors que d'autres sifflements émergent, en écho à la piste sonore, et installent un doute, un flou : on ne sait plus si ça vient de la bande son ou de ce qui se passe en studio. Je jubile, je devine chez le groupe une nouvelle strate qui s'ajoute, une strate de participation, de jeu, qui a émergé de façon organique et inattendue.

Ça me donne envie de réfléchir plus profondément à la place de la voix qui viendrait se tresser, ajouter une strate au paysage sonore, pour brouiller les pistes, semer le trouble, déhiérarchiser les informations et abolir les distances, ou du moins faire un pont sensoriel entre ici et là-bas.

Je garde deux autres informations de cet atelier : la première est la confirmation que les silences peuvent être un espace de réponse.

22 juin 2023. Par rapport à la musique, dont les silences, s'il y en a, sont en général mesurés et prévisibles, le paysage sonore, avec l'effet de *mise en arrière-plan*, crée des silences *relatifs* (puisque le son en arrière-plan ne disparaît pas).

Ces contrastes, ces variations topologiques dans le paysage sonore forment des invitations à répondre, par la voix (ou le mouvement). Puis-je avoir accès à ces invitations seulement quand je suis en état de corps-paysage ?

Je pense que la réaction du groupe aurait été différente si *Cité jour 1* avait été le premier paysage sonore diffusé. Et j'ai pris cette décision précisément car je sentais que le groupe était prêt à aller plus loin. Il faudrait tester plusieurs situations.

31 mars 2023. La seconde est de préciser si ce que je vais diffuser est une musique instrumentale ou non. Pour la partie *acclimatation*, j'ai choisi hier de diffuser [une version instrumentale de la chanson Cocoon de Björk](#), pour le côté enveloppant et pesant du clavier/synthétiseur, et les cliquetis mécaniques qui tiennent lieu de percussions. Une personne du groupe a partagé son

¹⁴³ Sans oublier l'influence de [Criquette Rockwell](#), championne de Scrabble et spécialiste de la faune sauvage, jouée par Anne Dorval.

¹⁴⁴ Après l'écoute de nombreuses compilations de chant d'oiseau, j'apprends qu'il s'agit de la [mésange à tête noire](#). Au sujet du chant, et après des onomatopées insensées, l'article indique : « on peut aussi entendre un *fi-u* ». Dans le mille.

sentiment d'anticipation au début de la chanson, car elle s'attendait logiquement à entendre la voix arriver après les premières mesures. Cette attente déçue a été source de surprise, d'incompréhension, puis d'acceptation, tout un cheminement qui a pris du temps et a mobilisé son attention en lieu et place de la proposition de l'atelier. Elle a mis en lumière quelque chose que je n'avais pas anticipé. La voix de Björk étant très particulière, et souvent clivante, je pensais faciliter l'immersion dans la proposition de l'atelier en utilisant la version instrumentale de sa chanson, et c'est l'effet inverse qui s'est produit pour cette personne. Moralité : quand c'est une version instrumentale, je l'annoncerai. Ça ne fera aucune différence pour les participant·es qui ne connaissent pas la chanson originale, mais ça facilitera l'expérience de ceux qui la connaissent.

Guadeloupe et Laurentides

23 avril 2023. Volcan de la Soufrière, Guadeloupe. Ce deuxième séjour en Guadeloupe, en famille cette fois, me donne l'occasion d'approfondir les premières intuitions que j'avais eues l'an dernier. J'ai ressenti cette attirance inexplicable devant les énormes vagues de la plage de la Perle, où j'ai failli me noyer l'an dernier. Un vertige face au danger, presque séduisant.

05 juillet 2023. Est-ce le même danger que celui que j'identifie dans la strate du 22 janvier 2023 p 30 ?).

23 avril 2023. Ce matin la « Vieille Dame » comme on l'appelle ici, nous fait, à mon père et moi, l'incroyable cadeau d'un soleil vif dans un ciel sans vent. « Une rareté », me confirme le guide, qui devient « un miracle » quand il réalise que c'est la deuxième fois en deux ans qu'il fait ce temps le jour où je grimpe le volcan. J'accueille le miracle. Il fait plus frais au sommet, et les vents ont changé de direction, ce qui fait que nous avons accès à une nouvelle zone du cratère. À deux reprises, dans les souffles soufrés, il me semble deviner quelque chose. L'appel du gouffre, presque une voix, un chant, celui d'une sirène volcanique qui chercherait à attirer les explorateurs dans les profondeurs mortelles des lacs d'acide.

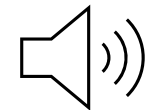


Figure B.37 La bouche du volcan

« C'est vertigineux, la bouche de l'enfer, j'entends des explosions, lointaines, des nuages de gaz et de vapeur qui remontent à la surface, comme s'il y avait une rivière de soufre, mortelle... incroyable... c'est poétique, c'est énorme... ça m'attire énormément, ça m'appelle, c'est comme une sirène... tectonique¹⁴⁵ »

23 juin 2023. On entend surtout comme une énorme ventilation, un bruit blanc d'air, de gaz, un son multi strates que mon pauvre petit micro peine à enregistrer dans toute sa complexité. Soundcloud me suggère d'utiliser les tags *#metal* et *#blackmetal* pour décrire ce son. Je m'interroge sur les limites de l'équipement, sur la capacité évocatoire de certains enregistrements. Je me souviens avoir entendu toutes les choses que je mentionne dans la deuxième partie de l'enregistrement, mais je ne les réentends pas aujourd'hui. Peut-être est-ce à cause de mon équipement, peut-être était-ce une hallucination provoquée par l'effort ou le manque d'oxygène à cause du masque à gaz, ou bien peut-être que je ne peux avoir accès à ce niveau de relation avec l'environnement sonore qu'en état de corps-paysage, qu'à l'issue d'un processus de mise en relation, ici cette longue marche pour gravir le volcan avec mon père, sous ce soleil exceptionnel.

03 mai 2023. *Station de biologie des Laurentides*. Une retraite de trois jours avec quelques membres de la cohorte du DEPA. Le lieu nous fait un accueil chaleureux, blotti dans la forêt. Les lacs parsèment le territoire, une pluie fine tombe avec précaution sur les sentiers couvert d'un tapis de feuilles gorgé d'eau, quelques bancs de neige subsistent dans les coins.

Je me suis bloqué le bassin il y a trois jours, mais cette fois j'ai décidé que je n'allais pas m'immobiliser. La posture assise tétanise rapidement mes muscles, mais j'arrive à bouger, lentement, et à condition de prendre des pauses régulières pour délier toute la ceinture pelvienne, psoas et carré des lombes avec. Après avoir posé nos sacs et mangé un morceau, nous nous installons dans la bibliothèque, qui nous est entièrement réservée pour toute la durée du séjour. Je fais un tour d'horizon des envies : marcher dans la forêt, lire, danser au bord d'un lac.

Ma première marche dans la forêt est un rappel. C'est la première fois en plusieurs mois que je me sens disponible pour continuer les réflexions, après les déménagements, l'hiver, les aléas de santé. Mes sens sont

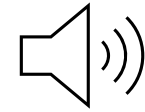


Figure B.38 Le gouffre de l'enfer



Figure B.39 Entretien avec un volcan

¹⁴⁵ Transcription de mon commentaire audio sur place.

comblés : d'abord l'odeur de l'humus frais, omniprésente, riche, apaisante. Le murmure de la pluie, le bruit de mes pas, les oiseaux, les dernières feuilles qui s'accrochent à certaines branches basses de jeunes charmes, la texture des écorces de bouleau...

18 mai 2023. Au détour d'une conversation avec Johanna Bienaise, lors d'une marche le long du Saint Laurent, j'apprends l'existence du [Shinrin Yoku](#), expression qui désigne une pratique japonaise de *bains de forêt*, traduite en français par la *sylvothérapie*. Au cours d'un bain de forêt, l'inhalation de phytoncides, composés chimiques présents dans ce type d'environnement, semblerait avoir des vertus calmantes et immunostimulantes. Je vois clairement les effets de cette première marche dans la forêt Laurentienne sur mon état d'esprit, ma disponibilité, et ma capacité générale à *être en relation* pendant les quelques jours qui ont suivi.

03 mai 2023. Tiens, d'ailleurs, ces deux derniers éléments reviennent régulièrement pendant ma marche et finissent par retenir mon attention.

Ces feuilles, survivantes de la saison dernière, sont décolorées, translucides ; des feuilles-fantômes que la brise agite doucement. J'apprends au retour que la *marescence*, le fait pour certains arbres de conserver ces feuilles pendant la saison de repos végétatif, peut servir à protéger les bourgeons à venir des herbivores gourmands. Je me laisse guider par les feuilles-fantômes, je marche sans but. Je sais que je ne me perdrai pas.

De nombreux bouleaux poussent dans la forêt. Il s'agit probablement (car il y a beaucoup d'espèces) de *Betula Papyrifera*, ainsi nommé en raison de son écorce qui peut servir de support d'écriture.

05 mai 2023. L'arbre se nomme *Wikwasatikw* en atikamekw-nehiromowin, langue algonquienne historiquement parlée sur ce territoire. L'écorce de bouleau est utilisée dans la pratique artistique autochtone du [mordillage](#), où les fines feuilles d'écorce sont pliées puis mordillées pour former des motifs. Certains pliages me rappellent une étape de la confection de flocons de neige en papier découpé, et je retiens que le mordillage (en plus de participer à l'hygiène buccodentaire) est une activité qui se fait à l'aveugle, puisqu'il faut visualiser l'endroit où l'on va mordre, ouvrir un espace mental, et avoir confiance dans le dessin des marques répétées.

05 juillet 2023. Je n'ai pas cherché le nom du charme en atikamekw-nehiromowin. Je fais le constat de cette différence pour *Wikwasatikw*, qui s'explique peut-être par le fait qu'au contraire du charme, le bouleau a été



Figure B.40 Feuilles marescentes sur un jeune charme

davantage inspiration et partenaire du microprocessus de création qui a suivi. J'ai développé une relation plus forte avec cet arbre, et j'ai eu besoin de connaître le nom qui le rattache à ce territoire. J'ai connu d'autres bouleaux, je pense à un bouleau blanc en particulier dans le jardin de mes parents, mais cet arbre se serait alors appelé *beç* ou *bedol* en langue occitane. Dans les Laurentides, *beç* n'aurait aucun sens. *Wikwasatikw* ajoute une strate culturelle qui fait résonner quelque chose d'autre, qui situe, ancre, et ouvre ma relation avec cet arbre. C'est comme entendre le nom d'un ami prononcé dans l'accent du lieu où il a grandi.



Figure B.41 Betula Papyrifera

03 mai 2023. De larges portions d'écorce blanche, formées de nombreuses strates ultra fines superposées, se détachent des troncs, enroulées sur elles-mêmes. Certaines sont au sol, et leur observation me fait remarquer les marques horizontales, points ou lignes plus ou moins longues, qui les strient. Ce sont des *lenticelles*, des sortes de canaux qui permettent les échanges gazeux entre l'atmosphère et les couches internes de l'arbre. La disposition de ces lenticelles me rappelle immédiatement [les cartons perforés des orgues de barbarie](#), mais aussi la portion MIDI de l'interface de mon logiciel de création sonore dont j'ai déjà inclus des captures d'écran¹⁴⁶. Si j'arrivais à transposer un morceau d'écorce dans le logiciel, je pourrais ainsi faire jouer la musique du bouleau ! Je prends des photos de bouts d'écorce, je choisis de ne prélever aucun fragment, et je rentre plein d'idées et de calme.

05 mai 2023. Avec cette marche, prise dans un état d'ouverture et de curiosité, je retrouve cette relation : la forêt comme guide, l'environnement comme collaborateur de ma recherche-crédation.

03 mai 2023. Temps calme à la bibliothèque-QG des doctorant·e·s. Je dessine quelques fragments d'écorce et des bourgeons (fig 44). Dans la répétition du tracé des lenticelles, je laisse infuser ma rencontre avec la forêt et ses enseignements.

05 juillet 2023. Les teintes aléatoires de mon crayon multicolore donnent un aspect psychédélique à l'illustration botanique. Balade en forêt sous LSD. Une pratique de l'attention,

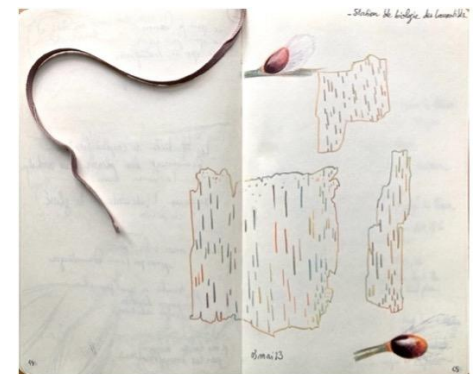


Figure B.42 Écorces de bouleau et bourgeons

¹⁴⁶ Dans les deux cas, la longueur de la marque sur l'axe horizontal correspond à la durée de la note, et la hauteur tonale est indiquée par la position de la marque sur l'axe vertical. Je n'ai cependant pas trouvé de mention d'un lien entre les deux systèmes.

amplifiée, affinée, et un penchant pour la synesthésie, m'ont fait *entendrevoir* de la musique dans l'écorce. À moins d'un aveu de la part des cuisiniers de la station de biologie, aucune substance psychotrope n'avait été ingérée.

Je m'interroge sur le choix de faire figurer les fragments avec les lenticelles à la verticale, alors que c'est leur disposition horizontale qui a propulsé la comparaison avec le système de notation musicale.

04 mai 2023. Aujourd'hui, je vais faire de la magie : je vais transformer un bout d'écorce en musique. Je choisis une des photos prises hier selon un critère de taille : un fragment trop petit manquerait probablement de richesse musicale, un fragment trop grand serait trop long à transformer. J'approche le processus en mode bricolage manuel, en gardant à l'esprit qu'une recherche plus approfondie pourra peut-être me permettre d'automatiser et d'affiner la transposition. Avec un filtre, je mets en relief les lenticelles visibles, et je les trace sur l'image. Je reporte ensuite chaque marque de lenticelle dans l'interface MIDI de Garageband. La longueur des fragments manque de précision, je fais ça à vue d'œil. La hauteur tonale du fragment musical est décidée de façon arbitraire. Ni trop bas ni trop strident.

05 juillet 2023. Mais ça, c'est pour le confort des oreilles humaines. Si les arbres perçoivent des fréquences, à quelle hauteur tonale se trouverait la musique des arbres ? Gardons ça pour un projet futur.

04 mai 2023. Finalement, en hommage aux cartons perforés, je choisis de faire jouer la musique obtenue par un orgue logiciel.

La première lecture révèle 23 secondes d'une musique atonale, arythmique, une montée chromatique, des clusters, des voix qui se détachent. Quelque chose de narratif, presque. Je suis fasciné mais un peu confus, je ne sais pas trop quoi faire de ce résultat. Je décide de tester le fragment avec d'autres instruments logiciels. Après de multiples essais, j'en garde deux, dont les noms et le rendu m'inspirent : le premier, un synthétiseur *Atmosphere at dusk*, et le second, un autre orgue, mais celui-là qualifié de *fantomatique et inversé* : *Ghostly reversed organ*. *Atmosphere at dusk* ajoute quelque chose d'horizontal, une longue reverb et une texture légèrement organique, mais l'orgue spectral semble remonter dans le temps et invoquer le souvenir, les échos des sons avant de les faire résonner. Ça me plaît. Et ce ne sont que quelques secondes de musique, provenant

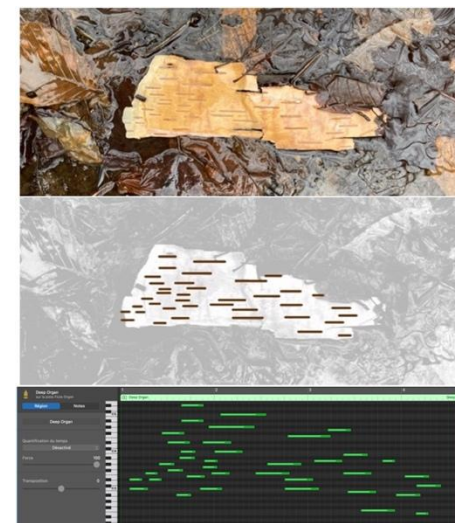


Figure B.43 Fragment d'écorce, tracé des lenticelles, transposition MIDI

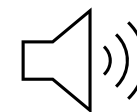


Figure B.44 *Betula Melodifera*
- trois fois

d'un fragment d'écorce, provenant d'un seul arbre. J'imagine la profusion de musique cachée en potentialité le long des troncs de tous les bouleaux, et alors, dans un vertige, *Betula Papyrifera* devient pour moi *Betula Melodifera*.

06 mai 2023. Je pense qu'il y a une piste à suivre. J'ai envie de transposer d'autres fragments d'écorce, de rencontrer cette musique du bouleau (qui serait musique-paysage dans la mesure où elle est le fruit d'une rencontre sensorielle, et cette fois aussi logicielle, entre moi et le monde) et de voir quelles danses peuvent émerger avec cette musique. Je pense à tous les choix que j'ai faits pour cette transposition, la hauteur tonale mais aussi le tempo. Les lenticelles à l'origine de ce fragment musical de 23 secondes se sont formées sur un temps bien plus long. Quel est le temps de l'arbre ?

05 mai 2023. Étant donné que la glace qui recouvrait les lacs a fondu deux jours avant notre arrivée, je ne participerai pas au plongeon proposé. Peut-être une prochaine fois (*#mensonges*). J'ai envie d'aller marcher un peu plus loin cette fois. J'ai encore mal au bassin, toujours cette sensation d'avoir des barres de métal qui transpercent mes hanches et du fil de fer barbelé dans le bas du dos, mais je me persuade que la marche en forêt, sur un terrain irrégulier, va me faire du bien. Je porte mon attention sur mes pas, sur mes appuis au sol, sur la façon dont je peux être souple sur le sol, comment je peux faire danser ma relation avec le sol, et je sens que petit à petit, pas après pas, la sensation de douleur s'atténue. Elle n'est jamais totalement absente, mais je sens que je peux négocier avec elle.

L'air est doux, une pluie fine tombe par intermittence, et au détour du sentier, je rencontre un site qui m'arrête. Le sol est spongieux, gorgé d'eau, presque un marécage, et parsemé de ce qui ressemble à des conifères morts. Peut-être les restes d'un incendie. Je pose mon sac, j'enlève mon imperméable (trop bruyant), et je prends un moment pour danser les lignes et les textures du paysage.

05 juillet 2023. *Danse du marécage (transcription)*. On entend les gargouillis de l'eau qui ruisselle le long de la pente. Quelques gestes sémaphores me connectent aux lignes des arbres morts autour de moi. Ça passe entre les épaules. Je vois le besoin d'extension en avant des hanches. J'ai encore mal, mais je bouge avec cette sensation-là. Je casse quelque chose dans les angles, les branches et les troncs. Une danse mimétique. Je pense que je danse dans ce lieu parce que pendant la semaine, je me suis senti comme ces arbres morts, j'ai senti cette rigidité qui



Figure B.45 Danse du marécage (vidéo)

menace de casser. Et le fait de me mettre en relation avec ces arbres, de danser cette rigidité, ça libère quelque chose. Je le vois avec la jambe qui s'envole à la fin.

05 mai 2023. Je continue mon chemin, et un autre site appelle mon attention. Les énormes roches qui dépassent de l'eau, les troncs d'arbres couchés, tous ces éléments appellent au jeu.

05 juillet 2023. Danse du lac (transcription). Je me pose sur cette roche, il faut que je négocie le terrain irrégulier. Je me mets en relation avec les algues et les plantes aquatiques qui ondulent sous la surface, j'amène ces ondulations dans la colonne vertébrale, dans le bassin. Y'a un arbre effondré, des choses qui se brisent et qui s'élèvent dans mon corps. Je vais toucher mon double sous la surface, du bout des doigts.

Je change de place, sans vraiment sortir de mon état. Et là, au bout de l'arbre, dans ce qui reste des racines, je vais à la rencontre de tout un monde de lichens, de mousses, de petites plantes qui s'insèrent dans les recoins. Et cette sinuosité racinaire se propage dans les épaules, dans les bras, devient un rythme. Ça m'ouvre les hanches. La sinuosité des racines qui deviennent le tronc me permet d'allonger la colonne sur un bassin plus stable, de jouer avec les tensions et de ne plus seulement les subir. Je négocie toujours avec ces douleurs dans le bassin, mais c'est comme si j'invitais ces petites plantes, enchâssées dans les racines comme des bulles de vie, à amener de l'espace et de la vie dans mon bassin, pour pouvoir ériger tout le reste.



Figure B.46 Danse du lac (vidéo)

06 mai 2023. Je rentre à Montréal rechargé, réparé. Les marches quotidiennes, les pauses-mouvement régulières et une longue sieste miraculeuse sur un banc très dur m'ont débloqué le bassin. J'ai pris un temps pour relire les notes prises lors de la dernière rencontre avec mon directeur de recherche, et je me sens à nouveau plein d'élan. Cette retraite a été une retraite de recentrage, et me confirme l'intuition selon laquelle ma méthodologie du paysage, c'est une méthodologie de la mise en relation.

Post-fin d'atelier 2

16 mai 2023. Après mille préparations pour cette étape qui m'intimide tant (*les lectures théoriques*, [effet sonore théâtral](#)), après mille listes excessives, sélections d'ouvrages, re-sélections parce qu'il y en a toujours trop,

création d'un tableur (qui suis-je devenu ?), préparatifs encore, faut reculer pour mieux sauter, sauf qu'on recule tellement que le saut paraît impossible, ça y est, je me lance. J'ai traversé la semaine qui a suivi le retour de la Station de Biologie accompagné par une neurasthénie d'une rare violence (*#divan*), et il a fallu que j'aille me blottir dans les fleurs odorantes des magnolias du Jardin Botanique jeudi dernier pour retrouver un peu d'envie. Je veux trouver un moyen de garder proche de mon esprit cette évidence, le fait que ce lieu est un lieu ressource auquel j'ai la chance d'avoir libre accès. Le Jardin Botanique dans la trousse de premiers secours, avec Fleurs de Bach Rescue et savāsana supporté.

Je me lance, donc, avec un article de Robin Wall Kimmerer, *Mishkos Kenomagwen, the Lessons of Grass* (2018), où elle parle de plantes, de réciprocité, de posture épistémologique autochtone. Je lui fais confiance, Robin. J'ai déjà lu certains de ses textes, je l'ai entendu en [conversation avec Björk](#), je connais donc sa voix, je me sens en sécurité, et entièrement disponible pour me laisser guider sur le fil de sa pensée. Je m'interromps quelques fois pour prendre des notes sur papier, copier à la main quelques citations, noter mes pensées. Je suis pas vraiment dans le cadre de la méthodologie des pages-écho (qui supposent que la prise de note ait lieu après la lecture), mais c'est déjà plus ramassé que les notes précédentes (qui commencent à dater et qui ressemblaient plus à de la lecture commentée), je suis aussi sur un format papier, avec recopie à la main (pour mieux intégrer les citations via le micromouvement), et mine de rien, j'ai pris mon crayon violet pour décorer le titre de l'article de quelques traits qui évoquent des brins d'herbe. Bientôt, les trente pages sont terminées, je consigne les citations et mes notes dans le maxi tableur. Le transfert sur un nouveau medium m'invite à une légère synthèse. Voilà. C'est fait. Je remercie Robin de m'avoir aidé à faire ce premier pas. Peut-être faudrait-il un cahier spécial pour les notes de lecture (pages blanches, format lettre), ou/et des feuilles volantes à ranger ensuite. Je noterai ici l'évolution de ma méthode.

29 mai 2023. Jusqu'ici, des feuilles blanches référencées, des notes après chaque chapitre, mais la question de la mise en corps n'émerge pas pour l'instant. Celle de l'ordre, oui. Les références listées pour mon feuilletage se concurrencent en termes d'attractivité, et il me faut faire des choix. J'ai privilégié Michel Collot (2011), à cause de ma culpabilité, du fait que j'ai emprunté ce livre voilà trop longtemps. Et puisque Laure souhaite récupérer dimanche l'ouvrage de Till Roeskens (2014) qu'elle m'a prêté, voilà ma prochaine lecture. Pour ce qui est des suivantes, je vais leur laisser choisir leur ordre de passage.

08 juin 2023. Pour l'ouvrage de Pierre Vermersch à propos de l'entretien d'explicitation, j'ai fonctionné avec des mini post-it marque pages, et j'ai dévoré le livre en trois sessions. J'ai extrait des citations des pages marquées, pas toutes, certaines se répétaient, et j'ai commenté ces citations dans un fichier séparé, que j'ai copié dans mon Endnote. Je constate cet éparpillement (Endnote, papier, fichiers Word) mais tout ça va certainement évoluer, ça m'évite d'avoir tous mes œufs dans le même panier, et de toute manière, l'important est ce que je retiens de ces lectures, pas la façon dont je le consigne.

31 mai 2023. Attention, c'est reparti pour les déboires médicaux. Ce que je pensais être des piqures de moustique, et que j'ai vu apparaître il y a plusieurs jours dans la paume de mes mains et sous la plante de mon pied droit, se multiplient et s'agrandissent de jour en jour. Démangeaisons et sensation de brûlure vive, impossible de saisir un objet sans douleur ni de poser les mains au sol, alors que mon poignet commençait à me le permettre. Grand sentiment de découragement dans la reprise de ma pratique, et surtout, peur face à ces lésions non identifiées.

02 juin 2023. Malgré l'appréhension, je vais prendre une classe de Gaga avec Laura, dans les studios des Ballets Jazz de Montréal. Je me retrouve dans le mouvement, avec plaisir et ivresse. C'était une classe *Gaga dancers*, avec « plus d'exigences », comme le dit Laura, que pour *Gaga people*. Ça faisait longtemps. Bouger avec d'autres danseur·euses m'avait manqué. Il y a quelque chose du jeu avec une pointe de défi, comme un appétit de mouvement, comme si les corps avaient faim d'espace.

Parfois, les douleurs vives causées par les lésions sous mon pied et au bout de mes orteils me sortent de l'instant, et je sens que la peur et le découragement arrivent, mais j'arrive à négocier, et j'adapte l'utilisation de mes mains pendant la partie au sol sans trop de grimaces. Comment danser un corps-paysage changeant dans ses fluctuations blessures/rémissions ?

16 juin 2023. Deux semaines et un diagnostic dermatologique plus tard dont je passerai les détails (*#salled'attente*), la situation s'est arrangée. L'éruption aurait été causée par une période de stress et de fatigue intenses. Surprise générale. Le point positif, c'est que je saurai quoi faire quand ça se reproduira. Ça fait déjà

une semaine que j'ai repris une pratique de mouvement plus régulière, avec toujours beaucoup de précautions au niveau des mains, où la sensibilité s'attarde. J'ai aussi de nouveaux outils pour la rééducation de mon poignet, j'ai l'impression de récupérer les rennes de la situation.

05 juillet 2023. L'image des rennes véhicule une idée de contrôle. Je travaille depuis la discussion avec Neil (voir strate du 26 juin 2023, p. 36) à considérer la situation sous l'angle de la relation.

17 juin 2023. Les trois interprètes du Collectif Librations, Agathe Saurel, Thaïs Desveronnières et Matthis Lainé Silas, dansent ma pièce [Ramenez les Seaux](#) ce matin. Iels sont dans le sud-est de la France et il fait une chaleur étouffante. J'assiste à leur performance à distance et en différé, en visionnant la captation qui a été faite en 2021. Ça me prend encore aux tripes, ça me parle toujours, ça m'émeut, je suis fier, je suis touché qu'iels fassent encore vivre cette pièce avec autant d'énergie et d'élan, cette pièce qui danse les corps-paysages de la Drôme provençale.

04 juillet 2023. À la relecture de ce second récit de pratique, et après avoir expérimenté dans tous ces contextes, je relève quelques pistes et interrogations, autant d'affleurements qui m'invitent à poursuivre :

- préciser les *modalités d'activation* de l'état de corps-paysage
- si c'est un *état*, possède-t-il des caractéristiques, est-il temporaire ou (semi-) permanent ? Creuser la question des états de corps (références à rassembler). Si ce n'est pas un *état*, alors qu'est-ce que c'est ?
- les *différents milieux* rencontrés (forêt, parc, site industriel, site historique, Cité des Hospitalières) supposent-ils différentes *modalités d'activation* ? lesquelles ? comment les déterminer ?
- aller voir en profondeur *ce que ça fait* à ma danse, à ma pratique, et ce que j'en garde

Et si je reprends les questions posées dans ce fil de ce récit de pratique :

- Parmi les modalités d'activation, j'imaginai « une transe, une séance » (au sens spirite). Ça invite la question du rituel, du sacré, dans cette prise de contact.
- À propos de mon processus de recherche-crédation insulaire : le constat de la nécessité d'un *devenir-île* pour *laisser émerger* (19 janvier 2023, p. 24)
- À propos de l'*explicitation de la mise en mouvement à partir des perceptions* : comment expliquer que, par exemple, la texture de ce mur ou la couleur de cette feuille m'inspire ce mouvement en particulier ? Quels sont les points d'entrée, comment expliquer, encourager et accompagner la *transposition* du signal *perceptif* en signal *postural, moteur, expressif, créatif* ?
- Ces contrastes, silences, ces variations topologiques dans le paysage sonore forment des invitations à répondre, par la voix (ou le mouvement). Puis-je avoir accès à ces invitations seulement quand je suis en état de corps-paysage ?
- Comment danser le corps-paysage dans la complexité des relations avec les moments de blessures/rémissions ?

ANNEXE C

RÉCIT DE PRATIQUE 3

Pour ma thèse de recherche-crédation¹⁴⁷, intitulée « *Danser le corps-territoire : strates, spectres et errances* », je suis parti faire une collecte de données sur les territoires de naissance de mes grands-parents. Pendant ces quatre terrains de recherche, j'ai cherché à voir quelles relations je pouvais développer avec ces territoires, et comment ces relations pouvaient faire émerger des danses. J'ai collecté des impressions, des histoires, des sons, des images, des mouvements.

À la fin de chaque semaine, mon collègue vidéaste Scott Brownlee me rejoignait pour deux jours de tournage vidéo dans des lieux que j'avais repérés pendant mon errance. Au retour, j'ai compilé les notes de mon carnet, mes notes orales, les photos, etc, pour rédiger un récit de pratique. C'est un récit qui se construit petit à petit, et dont je ne connais pas la conclusion. Ma réflexion se fait au fur et à mesure de l'écriture, des idées me viennent, et me font faire des liens entre des moments, des concepts, des extraits de textes, dont la mise en relation me permet de mieux comprendre les expériences que j'ai vécues cet été.

À propos de l'entretien d'explicitation

Un des outils que je mobilise pour l'analyse de mes données est l'*entretien d'explicitation* (EdE) développé par Pierre Vermersch. Cette technique permet de verbaliser le vécu de l'action dans un très haut degré de détail à partir d'une posture de « parole incarnée ». L'entretien d'explicitation peut servir plusieurs buts : aider l'intervieweur à s'informer (dans un accompagnement lors d'une formation par exemple), aider l'interviewé à s'auto-informer (lors d'une mise en lumière d'un savoir-faire, ou pour cibler un moment pivot dans un processus). Une des particularités de l'entretien d'explicitation est sa dimension révélatrice (que je rattache méthodologiquement au *spectre*, un des concepts méthodologiques de mon projet de thèse) : parfois, le sujet va décrire des éléments qu'*il ne savait pas qu'il savait* :

¹⁴⁷ Certains membres de ma famille ont exprimé l'envie de lire ce troisième récit de pratique, et j'ai rédigé ces pages d'introduction pour présenter les méthodes d'écriture et d'analyse mobilisées dans le texte.

La verbalisation du vécu de l'action va se faire à travers une prise de conscience provoquée d'éléments dont le sujet ne sait pas encore qu'il les connaît et même, croit savoir qu'il ne les connaît pas ! (Vermersch, 1994/2006, p. 75)

Cette partie résonne énormément avec l'efficacité que j'ai constatée dans mon expérience, des approches comme la sophrologie, l'EMDR, ou l'hypnose, qui s'adressent à des strates de ma personne plus profondes, des parties qui ont accès à d'autres strates de mon vécu. Dans mon analyse j'utilise une variante de l'EdE qui est *l'autoexplicitation*, et qui consiste à être à la fois intervieweur et interviewé, comme un dialogue entre deux parties de soi.

À propos de l'écriture en strates

La *strate* est un concept que je mobilise comme mode d'analyse et d'organisation de la pensée. Elle m'évoque les multiples couches et dimensions du paysage sensoriel, les différents modes de ma pratique artistique (danse, musique, arts visuels, etc.) et une façon d'écrire et d'analyser que j'ai nommée *écriture en strates*, qui propose une écriture réflexive datée et située, selon une mise en page créative, qui réorganise la page et investit les espaces en marges.

Après de nombreuses expérimentations, j'ai adopté une mise en page particulière qui met en valeur cette *écriture en strates*. Une page au format paysage, qui laisse une large marge à droite pour accueillir les images, les liens audio et vidéo, et un corps de texte *en strates*, datées et disposées en escalier, avec une tabulation plus large à chaque étape. Il est possible de lire le texte de manière suivie, ou bien de choisir les strates qui sont au même niveau de tabulation et de sauter les strates ultérieures (j'aimerais concevoir une version de la thèse écrite qui permette à la personne qui lit de choisir les strates désirées).

Pour faciliter la navigation dans les strates, voici un rappel des dates :



Pré-terrain

18 octobre 2023. J'ouvre ce document. Très en avance, sachant que le terrain de recherche ne débutera officiellement que l'été prochain, mais la conversation que j'ai eue avec mon père ce matin et les échanges de textes avec Scott un peu plus tard m'indiquent que, déjà, je suis lancé dans le processus de préparation, de pré-terrain. Depuis une dizaine de jours, je constate un retour aux désirs de création, aux thématiques, aux questionnements de base. Commencé pendant l'atelier 1, mon solo *I'm Not There* devient *Séismes*, présenté à la Cité-des-Hospitalières en septembre, puis à *En Ébullition* en octobre. Je me rends à l'évidence. Encore une fois. Les thématiques familiales que j'ai évitées, par peur de nombrilisme, reviennent me hanter, sauf que cette fois je suis mieux équipé pour les transformer en un processus de création qui permettra de proposer une réflexion poussée sur le corps-paysage comme état de corps, sur la posture écosomatique incorporée en processus de création, sur les questions de transposition et de réactualisation.

Conversation avec mon père ce matin, donc. Je lui parle du projet, du désir premier : aller danser sur et avec les lieux de naissance de mes quatre grands-parents. Deux lieux en France où sont nées mes grands-mères, un en Italie où est né mon grand-père maternel, et un dernier en Algérie, là où est né mon grand-père paternel, son père à lui, avec qui il avait des relations pour le moins compliquées (*#divan*¹⁴⁸). Je lui explique le processus que j'envisage, sur le modèle un peu étiré de ce que j'ai expérimenté à la Cité-des-Hospitalières et sur l'île d'Orléans : un voyage d'une dizaine de jours, quelques jours d'acclimatation, d'exploration, de cueillette et de glanage d'archives, puis la création d'une performance in situ, et enfin une captation vidéo de cette performance. Et alors j'amène la vraie raison de mon appel transatlantique : une invitation à faire ce voyage ensemble. Silence. Émotions. « J'attendais cette invitation » avoue-t-il, « ce sera peut-être l'occasion de faire la paix avec mon père ». Je viens à peine de lui exposer le projet que des intuitions similaires aux miennes lui viennent. Aller à la rencontre de notre relation avec un territoire, et prendre soin de cette relation. Il accepte, et

¹⁴⁸ Un enjeu de ce projet de recherche-création repose sur le risque de ce *#divan*. Il ne s'agit pas de me lancer dans un projet de création autocentré et thérapeutique. J'ai conscience qu'aller sur ces territoires va certainement être source d'  tats   motifs complexes, mais d'une part, le projet de création restera centré sur les questions de corps-paysage et de transposition, et d'autre part, je ferai au mieux pour préparer le terrain (mon terrain, mon corps comme territoire) en amont pour que les éléments relevant du *#divan* puisse être accueillis sans prendre le dessus, mais en nourrissant le processus de recherche-création.

pour la première fois depuis le décès de mon grand-père, je devine chez mon père de l'enthousiasme à l'idée de retourner consulter des archives. Peut-être est-ce parce que cette fois il y a un but précis, à savoir préparer mon travail de terrain ? Cela lui appartient.

Conversation avec Scott, a priori disponible cet été, pour me rejoindre sur les quatre lieux et assurer le tournage et le montage des vidéos. Je commence à poser les jalons d'un budget de création.

07 février 2024. Je réfléchis à comment présenter mon projet de recherche de façon simple et directe. Une formule que je pourrai mobiliser tout l'été auprès des personnes que je rencontrerai. Je trouve ces deux variations : *Mon objectif principal, c'est de mieux comprendre ce qui se passe quand je danse dans un lieu particulier / c'est de mieux comprendre les relations entre les informations qui me parviennent (les affects que je perçois) en lien avec ce lieu et les mouvements dansés qui émergent.*

11 avril 2024. (Transcription) Ce matin je reçois un courriel de Francine Debiais qui est la présidente de l'ACPO, l'Association de Conservation du Patrimoine Occitan, à qui j'ai écrit en janvier [à propos d'une collaboration pour le territoire n°3, Confluence Tarn et Garonne] ...

18 septembre 2024. Les segments entre crochets indiquent un complément d'information ajouté directement lors de la transcription d'une note orale pour faciliter la compréhension du contexte. Parmi toutes les notes compilées entre avril et août (pré-terrain et terrain de recherche), certaines ont été prises à l'écrit et d'autres enregistrées à l'oral. Ces dernières ont été transcrites au plus proche du verbatim, tout en conservant une liberté d'édition pour clarifier et alléger la syntaxe. Sauf exception, je suis plus intéressé par le contenu des notes que par leur formulation. Alors que je compile mes notes écrites et orales, dans un immense tableur puis dans ce récit de pratique, je constate à quel point ma pensée s'exprime différemment selon le médium. Les notes vocales sont pleines de pauses, d'hésitations, de répétitions, de segments de phrases qui ne se terminent jamais, d'ellipses temporelles et thématiques. Il y a tout un travail de restauration, de reconstruction, qui s'opère quand je retranscris ces enregistrements. Si les notes écrites prennent plus de temps à consigner, elles sont plus rapidement accessibles à la relecture. C'est l'inverse pour les notes vocales, qui sont plus rapides à enregistrer mais nécessitent un temps plus long pour en revisiter les informations.

11 avril 2024. ... (transcription) elle me répond là, on est le 11 avril. Super intéressée, proposition d'hébergement et [elle est pour] l'idée de l'atelier, etc. Alors je l'appelle et puis on parle déjà des détails techniques, d'organisation, de lieux. Et j'ai bien fait parce qu'elle a une réunion avec le CA de l'association dans une heure. Donc j'ai écrit un courriel pour décrire toutes les conditions, les horaires, les lieux qu'on a mentionnés pendant la conversation, et ça m'invite à préciser la proposition [d'atelier]. J'ai l'impression que ça se fait vraiment de façon organique. J'ai semé toutes ces graines en janvier, février, et là, ça sort de terre, c'est normal, c'est le printemps, y'a quelque chose de vraiment organique dans ce processus. Alors ouais, on va voir. Mais j'ai hâte, j'ai pas peur.

14 octobre 2024. Après des relances de ma part, toute l'organisation avec Francine et l'ACPO a capoté, trois jours avant mon départ. Plus d'hébergement, plus d'atelier, plus rien. J'étais furieux, je m'en suis rendu malade, mais ça a ouvert la porte à un hébergement chez Josiane, la cousine de mon père, et la rencontre avec les archives de toute la branche turinoise de mes ancêtres.

23 avril 2024. Parc Lafontaine, vacarme du trafic. Conversation avec Hubert à propos de l'installation que j'ai envie de réaliser, des différents types de textiles, d'accroches, de techniques d'impression, etc. Visiblement, si je veux imprimer sur un tissu fluide, léger et transparent, ce sera de la sublimation, et ça implique du polyester. Grimace. La dernière chose dont j'ai envie c'est performer au milieu d'un cauchemar d'électricité statique et de me retrouver avec des kilomètres de tissu synthétique dont je ne ferai rien après.

10 octobre 2024. Je lis à quel point le printemps a été stressant : mon hypersensibilité était au maximum, le seuil de tolérance au bruit et aux textures était au plus bas...

23 avril 2024. Après avoir retourné la chose dans tous les sens, et alors qu'on échange nos actualités respectives, Hubert me dit : « Ben attend, tu dessines, tu pourrais écrire toi-même sur ton tissu ». Une évidence qui m'avait échappé. Nouveau plan de match : un rouleau de textile naturel, léger, transparent, sur lequel je peux écrire au sharpie. Un système d'attaches à base de gougeons, de crochets en S, de fil de nylon épais...

23 septembre 2024. J'achète quelques échantillons. L'organza polyester fonctionne très bien avec le sharpie. J'aurais aimé de l'organza de soie, mais le budget n'est pas d'accord. Sur le tissu



Figure C.1 Test sharpie à l'huile sur trois couches d'organza

déjà transparent, la surface sur laquelle j'écris ou dessine semble disparaître complètement. Parfait. Je vais ranger ça dans un coin jusqu'au début 2025.

18 mai 2024. Jour du départ. Les larmes qui viennent dès que je monte dans le taxi. La tristesse de quitter Jack. La tristesse de quitter les amix, la tristesse de quitter Montréal qui venait à peine de se vêtir d'été. Mais surtout, des larmes de soulagement. Me dire que c'est tout ce vers quoi j'ai travaillé depuis septembre dernier, et surtout depuis ces trois derniers mois, de manière acharnée, avec tous les imprévus et obstacles que ça a impliqué. Le soulagement de me dire que ça y est, ça se passe. Des ralentissements sur l'autoroute ? M'en câlisse, j'ai 5 heures d'avance sur mon vol. Excessif, peut-être, mais pour la première fois depuis trois mois, je sens que j'ai du temps.

19 mai 2024. Cuisine de la maison de mes parents, Saoû, tard. J'ai une conversation avec ma mère.

22 septembre 2024. Je transcris les notes prises lors de notre conversation, première d'une série qui va ponctuer mon été. De longues conversations, que j'enregistre quand j'en ai la permission, et où j'en apprends bien plus que ce que je demande. Les informations partagées sont très intimement liées à l'histoire de la personne et de ma famille, et invitent un questionnement éthique concernant ce que je souhaite faire figurer dans ce texte. Clairement, j'ai envie de retranscrire ces témoignages dans leur intégralité, mais à des fins d'archives familiales et pour une utilisation qui restera privée. Dans le récit de pratique, je partagerai ce qui, dans ces témoignages, à la fois évoque et informe une/ma relation au territoire.

1 octobre 2024. J'avais prévu de consigner, l'une à la suite de l'autre, toutes les conversations liées aux quatre territoires, comme je l'ai fait avec les notes écrites et vocales, mais j'ai dû changer de cap : l'écoute de la première conversation m'a replacé dans un espace sonore, affectif, somatique, intrinsèquement lié à ce premier terrain. L'idée de me promener de l'un à l'autre à ce stade de l'analyse me semble trop fastidieux, trop demandant en termes d'adaptation. J'ai besoin de me replonger dans chaque terrain, un par un, poser toutes les premières strates, avant de pouvoir prendre le recul nécessaire à une approche transversale.

19 mai 2024. « Après toutes ces années à voyager à l'étranger, tu retournes là où tu as grandi » me dit ma mère. Pour elle, Pont-Saint-Esprit, c'est « l'enfance, la source, le départ »¹⁴⁹, surtout la ferme de Beauchamp, où elle a grandi. Sa mère Yvette est née pas très loin, dans la maison des Pailhon, à côté des Bruyères. Il devait y avoir de l'argent dans la famille, car c'était une belle maison. Il y a toujours une cousine qui y habite, Sylviane. Ma mère n'est jamais allée dans cette maison, « mais ça ne me paraît pas impossible d'y aller non plus ».

30 septembre 2024. Et pourtant, ce fut impossible.

19 mai 2024. Elle me parle du conflit qui a déchiré la famille, un « schisme » qui a fait que la maison est restée dans l'imaginaire familial un lieu de violence et de souffrance. « Ça, il faut le savoir. Selon où tu vas, suivant où tu décides d'aller, il faut savoir que dans cette maison, il s'est passé des choses. »

30 septembre 2024. Je réécoute la conversation, et cette phrase se détache des autres, comme une mise en garde prophétique. En effet, non seulement je n'ai pas eu accès à la maison, mais, au cours des quatre terrains de recherche, je suis allé dans des lieux chargés de vécus complexes et traumatiques, le tout dans une posture d'ouverture, de relation, de porosité, sans prendre suffisamment le temps de me demander quelles précautions seraient nécessaires, ce qui a eu des répercussions sur ma santé.

19 mai 2024. Ma grand-mère et son premier mari tenaient une droguerie « dans Pont » (en ville), mais elle est revenue à la ferme familiale quand son mari est décédé en 1944, puis elle a vécu à Beauchamp quand elle s'est mariée avec mon grand-père. Les grands-parents de ma mère, Leon et Pascale Luiselli (Leone et Pasquina), sont arrivés d'Italie vers 1928, criblés de dettes, et ont vécu dans les bois, à Méjannes.

30 septembre 2024. Ces bois où mon grand-père, plus tard, a très souvent chassé.

19 mai 2024. Après ça, les Luiselli ont vécu vers Lussan, puis ont pris la ferme de Beauchamp en métayage. Mes grands-parents, une fois mariés, sont revenus s'y installer, ont repris la ferme, y ont travaillé très dur pendant des années, tant et si bien qu'à la mort du propriétaire, ils ont été en mesure d'acheter l'exploitation.



Figure C.2 La ferme de Beauchamp dans les années 70

¹⁴⁹ L'utilisation du discours rapporté, direct ou indirect, sera très fluctuante.

30 septembre 2024. Dans les mots de ma mère, j’entends les valeurs transmises par ses parents, j’entends un rapport au territoire teinté par l’omniprésence du travail, la terre qui n’a de valeur que si elle est travaillée, l’humain qui n’a de valeur que par le travail. Ma mère et ses sœurs qui ont vécu sous la coupe de ces valeurs, de cette relation au territoire, toute leur enfance et adolescence. Le territoire comme lieu du clan, un lieu dont on ne part pas, car il faut rester unis. J’entends le traumatisme de la séparation d’avec le territoire d’origine, la fragmentation, la peur de manquer qui a hanté mes grands-parents une grande partie de leur vie.

19 mai 2024. Près de la maison où j’ai grandi, il y avait un grand stade municipal. J’apprends que ce terrain aussi appartenait à mes grands-parents, et qu’avant de le vendre à la mairie, ils y faisaient pousser des asperges. Ma mère m’explique comment les cueillir. « Non, c’est comme ça plutôt, *[kl]¹⁵⁰* y’a une gouge, tu la plantes à côté de l’asperge, tu soulèves, et tu coupes par en bas, au niveau de la racine. Mais par contre, ça pèse très lourd, très facilement. » Le geste est toujours là. Le corps se souvient. On baille, il est tard, on reste un peu en silence.

20 mai 2024. Je vais chercher du broyat avec ma mère, à côté du Poët-Cellard, un village près de Saoû. C’est un lieu que j’apprécie beaucoup, un peu en altitude, avec une belle vue dégagée sur le synclinal. Mes parents vont y cueillir des mûres à la fin de l’été. Le vent est doux, l’herbe très verte, j’ai l’impression de respirer profondément pour la première fois depuis des mois.

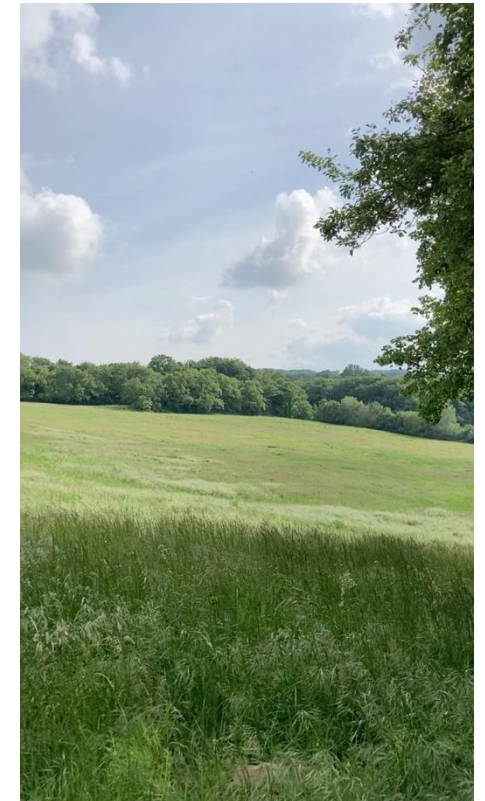


Figure C.3 Le Poët-Cellard, 20 mai 2024

¹⁵⁰ Approximation phonétique. Le bruit évoque un geste vif fait avec effort, ici le fait d’enfoncer la gouge dans la terre.

Terrain n°1 – Pont-Saint-Esprit

14 octobre 2024. Situation géoaffective : la famille de ma grand-mère maternelle est à [Pont-Saint-Esprit](#) depuis aussi longtemps que remontent les archives familiales. À la confluence de l'Ardèche et du Rhône, dans un recoin du Gard à la croisée de quatre départements, la ville a été un site privilégié et stratégique depuis très longtemps. Ma mère y est née, c'est là que mes parents se sont installés, et c'est là que j'ai vécu jusqu'à la fin de mon secondaire. C'est un territoire lié à l'enfance et l'adolescence, à une maison-île-refuge, à des amitiés fusionnelles puis effilochées. Les frontières que j'y associe sont formées au nord par l'Ardèche, à l'est par le Rhône, à l'ouest par la forêt de Valbonne, et au sud par les vignes, les terres agricoles et la montée de Roquebrune qui conduit vers Bagnols-sur-Cèze. C'est un territoire qui m'évoque le mistral qui souffle froid, les étés longs et secs, le marché populaire et animé, la famille, les longs repas de fête, les orages en août, les abricots du jardin...

21 mai 2024. En route vers Pont-Saint-Esprit.

16 septembre 2024. Je vais croiser les notes prises dans mon journal de bord, les informations de mon calendrier, les notes vocales, les photos, les enregistrements de terrain, les vidéos, et mes souvenirs pour combler les manques. Voyons comment prend forme cette polyphonie.

21 mai 2024. Transcription. J'arrive dans la vallée du Rhône, et je sens qu'il y a quelque chose qui s'affaisse, qui se creuse un peu, à l'intérieur. Et je compare ça à la sensation quand je suis arrivé à Saoû, quand j'arrive au milieu de ce relief, y a quelque chose qui se soulève, mon cœur qui soulève un petit peu, pas dans un mauvais sens, plutôt *lifted*, [qui s'allège]. Ce "lifted" me fait penser à Julie Andrews dans *La Mélodie du Bonheur*, qui chante "[the hills fill my heart with the sound of music / my heart wants to sing every song it hears](#)"(1965). Et inévitablement, je chante, très fort, pendant une bonne partie du trajet.

J'avais à peine roulé 40 km et je me suis fait la réflexion comme quoi la végétation changeait tellement rapidement. Je suis sorti des petites montagnes autour de Saoû, vers l'est, et je suis descendu dans la vallée du Rhône. Rapidement, la végétation est plus sèche, on voit plus de conifères, de chênes verts. Et petit à petit, de plus en plus de vergers. Depuis que j'ai dépassé le canal du Rhône après Donzère, je longe des vergers séparés

par des haies de peupliers très hauts, longilignes, c'est une tout autre végétation. Comme à mon habitude (#divan), je lis tous les panneaux, les indications, les publicités, les noms de lieux, et je me rends compte que tout ça résonne différemment. Ça fait très longtemps que j'ai pas dit ces mots.

18 septembre 2024. En écoutant ces notes vocales, je constate les changements de mon idiolecte, des modifications de mon organisation vocalique, de mes schémas intonatifs, influencés par les quatre années que j'ai passées au Québec. Une partie de moi lit ces panneaux avec mon accent du midi, mon dialecte d'enfant et d'adolescent, une autre partie lit ça avec une prononciation hexagonale moins régionale, qui correspondrait à mes années d'étudiant et d'enseignant, et une dernière avec un accent de Montréal que j'ai adopté avec joie, comme j'avais adopté l'accent de Sheffield, dont il me reste quelques voyelles quand je parle anglais.

Pendant tout l'été, ces trois façons de parler français, avec leurs variations phonologiques, prosodiques et lexicales, ces trois dialectes se sont succédés, se sont mélangés, confondus, en fonction du lieu où j'étais, en fonction de mes interlocuteurices et de ce dont je parlais, et ont donné lieu à d'innombrables remarques et commentaires. Il y aurait tout une étude à faire à ce sujet, essayer de mieux comprendre les variations dialectales en fonction des situations de communication, mais ce sera pour une autre fois.

21 mai 2024. J'arrive en ville. Les abords ont été rénovés, je m'engage sur le vieux pont, et je suis frappé par la beauté de la vue. On voit toute la vieille ville, la maison du roi, l'église et le prieuré, et les escaliers St-Pierre qui ont visiblement été rénovés : les vieilles pierres resplendissent dans la lumière de fin de matinée. Je prends le rond-point de la fontaine, je longe les allées Mistral, celles qui s'animent pour le marché du samedi, puis je vais me stationner derrière la caserne. Les repères me reviennent par salves, et mon attention fait un va-et-vient entre le nouveau et l'ancien.



Figure C.4 Arrivée à Pont-Saint-Esprit sur le vieux pont (d'après Google Streetview)

Je prends le passage voûté qui mène à la cour intérieure de la caserne. Tout a été repeint. Il y a de la lumière, une étagère de type « recyclerie », de la signalétique. On est loin des souvenirs que j'ai de cet espace : très sombre, glauque, forte odeur de produit d'entretien pour masquer l'odeur d'urine... Mais plus maintenant. Ce décalage avec mon souvenir va se maintenir tout au long de ma visite de la nouvelle caserne. On y a fait un grand ménage en profondeur, ça se voit et ça se ressent. Les associations culturelles sont toujours là, l'école de musique, le cinéma et la bibliothèque aussi, certains services de la municipalité ont élu domicile dans les murs, ce qui fait que le lieu est beaucoup plus vivant, dynamique, que quand j'étais enfant. Je me souviens des couloirs immenses, d'un gris crasseux, éclairés par des néons épileptiques, qui desservaient des dizaines de portes anonymes. Certains couloirs menaient à des culs-de-sac, d'autre à des escaliers aux marches glissantes. Si mes souvenirs sont bons, j'ai fait deux années à l'école de musique et autant aux ateliers de dessin de Lucien Sbaïz, mais à chaque fois que je venais ici, il y avait de la peur, mêlée à la curiosité.

10 août 2024. Mon père trie des documents. Il m'apprend que son grand-père paternel, lui aussi nommé Germain Ducros, a fait son service militaire à la Caserne Pépin avant la guerre de 14-18. Je me demande dans quelle chambre il a dormi. Peut-être la même que celle où j'étais.

21 mai 2024. Je rencontre l'équipe du service culture : Cyndie, avec qui j'ai été en contact, et Yann, qui me remet un gigantesque trousseau de clefs. Grilles, portillons, portes d'accès intérieure et extérieure, et un jeu de clef spécialement pour le prieuré. La clef principale est d'époque, énorme, elle me fait déjà voyager dans le temps. On règle les détails pour le premier atelier scolaire, je pose mes affaires dans la chambre qui m'a été attribuée, puis je reprends la voiture pour aller chez ma tante Christiane.

Le quartier a tellement changé. Je passe lentement devant l'ancienne maison des grands-parents, et encore plus lentement devant celle où j'ai grandi. Les jardins sont très peu entretenus, ça me saute aux yeux. Je pense que ça ferait de la peine à ma grand-mère. À mes parents aussi. Mais ce n'est plus à eux de s'occuper de ces jardins. J'ai un pincement au cœur quand je vois que dans la haie entre la maison de ma tante et celle où j'habitais, le passage entre les cyprès s'est refermé. Il reste encore signalé par le portillon de métal qu'a installé mon oncle Serge au début des années 2000, mais les arbres ont poussé *alors* ou *car* personne ne passe plus. Je me souviens d'être passé mille fois entre les cyprès plantés serrés pour aller chez ma tante, pour aller « à côté » comme on disait. Les branches qui griffent mes épaules, l'extérieur des cuisses, la même branche qui me fouette un peu si



Figure C.5 Cour intérieure de la caserne



Figure C.6 L'ancien passage entre les cyprès

je passe derrière ma sœur ou mon cousin. Le flash de vert avant de fermer les yeux pour ne pas me blesser. Le bruit de griffure sur les vêtements. L'odeur résineuse qui éclabousse.

J'ai envie d'aller danser là-bas demain. J'y sens quelque chose : un nœud, une strate, une relation à danser. Pendant le repas, je glane quelques informations à propos de Beauchamp : quand Christiane était jeune, il y avait des pintades tout le long de la cour, devant la ferme, que ma grand-mère allait vendre au marché. Elle partait avec ses volailles, et « pas un centime dans le porte-monnaie ». Christiane se souvient d'avoir plumé des volailles, de trier les haricots pour les clients... Des années plus tard, probablement au début des années 90, mon grand-père est venu voir Christiane en lui disant qu'il fallait qu'il lui parle, mais pas ici. Il lui a dit « tu viens dans les terres, au milieu des terres ». Alors Christiane a appelé ses sœurs, et elles y sont allées toutes les trois.

02 octobre 2024. Si le contenu de la conversation entre mon grand-père et ses filles appartient aux archives familiales, ce qui retient mon attention ici c'est le rendez-vous dans les terres. Je les imagine tous les quatre au milieu d'un verger, entourés de pommiers, poiriers, pêchers ou autres. S'il leur a donné ce rendez-vous, c'est que pour mon grand-père, le verger devait être un lieu où il savait qu'ils n'allaient être ni vus, ni entendus. En plus d'un lieu de travail, c'est un lieu où on peut avoir une conversation intime, un lieu où on peut partager un secret.

21 mai 2024. Je vais marcher dans le quartier, pas loin de l'Ardèche, juste avant la confluence avec le Rhône. J'aimerais aller au bord de l'eau, alors je retrouve le lotissement construit à la fin des années 90 sur un terrain très en pente (et fréquemment inondé). Sur ce terrain, il y avait une petite maison en ruines, qui évidemment était hantée, et où évidemment je suis allé de nombreuses fois. Elle a été détruite, et vingt maisons ont poussé comme des champignons. Entre les villas roses, beiges et abricot, je me souviens qu'il y avait une allée qui menait à la rive en contrebas, mais aujourd'hui, l'allée est bloquée par des broussailles et une barrière que je n'ai pas le goût d'affronter. Je retrouve cette frustration, dont j'ai pris conscience au Québec, de ne pas avoir librement accès à un site naturel. En rebroussant chemin, je me rends compte que les murs sont beaucoup plus hauts et nombreux que dans mon souvenir. Je n'ai plus rien à faire ici.

Me revient le souvenir d'un chemin qui longeait le fleuve, plus au sud. Après quelques essais, je le retrouve. Je marche un peu près de l'eau. Je siffle avec un oiseau local. Les odeurs me ramènent à du connu. Le fleuve, familier, me fait du bien.



Figure C.7 Passage fermé

(Transcription) Je suis sur les berges du Rhône, en bas du Chemin du Major. Y'a des rapides par là-bas, vers le nord. J'ai rencontré quelqu'un qui m'a dit que le chemin était barré, qu'il était pas entretenu, qu'on pouvait pas continuer. Je pense que si on pouvait continuer, on arriverait [en bas du lotissement où j'étais plus tôt]. Parce que là c'est l'Ardèche, en fait, l'endroit où elle se jette dans le Rhône... Il fait beau, il fait chaud, ça sent la sève de peuplier, ça sent un peu la vase. Je suis sur un énorme tronc de peuplier, qui a été abattu, gigantesque, très beau. Le Rhône me paraît tout petit, par rapport au Saint Laurent... C'est un peu étrange, de rendre visite à ce lieu, à des trajets que j'ai faits y'a plus de vingt ans...

Terrasse du café de la Bourse, Pont-Saint-Esprit. Malgré toute ma bonne volonté, je l'ai bien idéalisé, ce retour à Pont-Saint Esprit. Après une errance dans la vieille ville, je me souviens des raisons pour lesquelles je n'ai jamais regardé en arrière quand j'ai quitté ce lieu. Des autos partout, l'impression que la moitié des édifices sont fermés ou abandonnés, les odeurs d'urine dès qu'on passe un recoin, le monde a l'air pressé, et vaguement hostile. Mais en même temps, les façades sont colorées, les monuments sont restaurés ou en voie de restauration, le Rhône est toujours aussi beau.

Je me sens tellement loin de Montréal. La musique est insupportable, je crisse mon camp.

22 mai 2024. Aigues-Mortes, chez ma tante Nicole. Le temps est magnifique, le vent est vif, comme souvent ici. Je suis parti tôt ce matin, et j'ai pris une route conseillée par mon oncle Serge, à savoir « la route des canaux », qui permet d'éviter l'autoroute. Après m'être perdu quelques fois, j'arrive à Aigues-Mortes. Je retrouve ma tante Nicole, mon oncle Dominique, et mon cousin Grégory. Cette fois, la conversation m'offre des bribes d'information à propos de deux territoires : Pont-Saint-Esprit et San Giovanni Bianco, où est né mon grand-père maternel, le père de Nicole.

7 octobre 2024. Je chercherai une façon de rassembler les informations récoltées à propos de l'Italie, et de chaque terrain, comme les questions de méthodologie, dans un index. À suivre.

22 mai 2024. On regarde un album photo que ma tante a récupéré chez ses parents. Elle me rappelle qu'en Italie, souvent, les familles vivent dans une même maison intergénérationnelle, avec autant d'étages que d'enfants, si les moyens le leur permettent. Beaucoup d'Italiens venaient en France comme travailleurs



Figure C.8 Aigues-Mortes

saisonniers, pour les vendanges. Gregory demande une clarification à propos du nom Belotti, le nom de la mère de mon grand-père.

7 octobre 2024. Sa question m'interpelle. Peut-être parce que j'ai suivi le travail généalogique que ma mère a fait il y a des années, qui nous a déjà conduit à San Giovanni Bianco en 2018, et peut-être grâce à ce projet de manière générale, le nom m'est familier (c'est le cas de le dire). Je suis surpris que Grégory ne le situe pas dans l'arbre généalogique, mais il sait probablement d'autres choses que j'ignore. Il y a encore des histoires à partager...

22 mai 2024. La plupart des photos sont prises à Beauchamp, par ma grand-mère Yvette. On y voit Christophe, au volant d'une auto, avec Nicole, et mon oncle Christian que je vois pour la première fois jeune et surtout sans moustache. Une autre photo, que je connais bien, le montre sur un cheval. Gregory s'exclame : « Il est beau ! », ma tante répond : « Oui, jusqu'au bout il a été beau ».

Cet album, ma tante l'a pris quand elle et Domi sont allés en Italie. Comme un passeport, « pour me situer, tu vois, pour expliquer qui j'étais ». Elle me raconte l'effet que ça faisait chez les gens qui le voyaient, qui reconnaissaient un proche sur les photos, qui les invitaient à manger chez eux, et elle me propose de le prendre pour mon voyage.

7 octobre 2024. Et je fais l'erreur de refuser. Non pas que le contact ait été difficile en Italie, mais je pense que le « passeport album photo » aurait encore plus facilité les choses, et peut-être ouvert d'autres portes. Les quelques photos que mon père et moi avons apportées à Sétif ont été salvatrices pour notre quête et mon projet. Comme j'étais déjà allé en Italie, peut-être pensais-je que les photos n'étaient pas nécessaires... Contrairement à l'Algérie, où je n'ai pas hésité.

22 mai 2024. Deux autres photos retiennent mon attention : on y voit ma grand-mère Yvette, jeune femme, en tenue de ville, probablement dans les rues de Pont-Saint-Esprit. Sur l'une d'elles, elle a un sourire en coin, et derrière elle, trois femmes qui semblent la suivre du regard. La photo obscurcit leurs visages et leur donne un air vaguement mauvais, alors l'imagination peut aller bon train. J'ai appris que ma grand-mère avait dû supporter beaucoup de médisances à cette époque, ce qui a pu lui inspirer cette détermination caractéristique. Cette photo, où je la vois aller à ses affaires d'un bon pas, panier dans une main et porte-monnaie dans l'autre, semble résumer la situation.

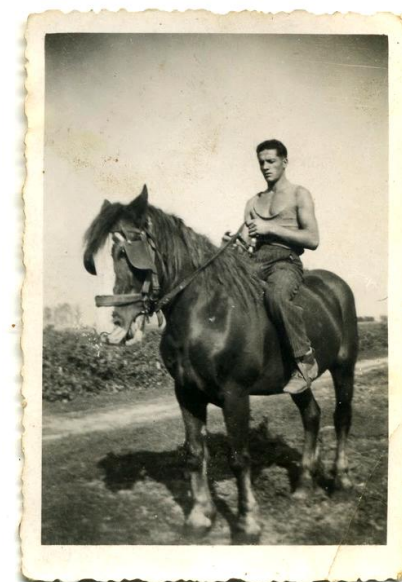


Figure C.9 Mon grand-père Christophe



Figure C.10 Ma grand-mère Yvette

Avant de partir, mon oncle va cueillir une rose dans sa cour et me la donne. C'est une rose de Damas, le parfum est spectaculaire, et je la place dans mon auto pour la faire sécher.

7 octobre 2024. La rose est restée dans mon auto pendant un mois à peu près. De temps en temps, je respirais son parfum caractéristique, encore puissant après des semaines. L'odeur me rappelait ma mère et l'huile essentielle qu'elle utilisait parfois. Je m'en suis séparé le 23 juin sur le petit autel que ma cousine a disposé dans l'entrée de sa maison, à la mémoire de son fils aîné décédé au mois d'avril. Je me suis dit que mon petit cousin aurait apprécié cette rose, cueillie dans la cour de son grand-père et qui avait voyagé en Italie sur les traces de ses arrières-arrières-grands-parents.

22 mai 2024. Au retour, je m'arrête au cimetière de La Capelle-Masmolène, où sont enterrés mes grands-parents paternels. Le lieu est paisible. Le portail grince avec une précaution mélodieuse. Les oiseaux chantent tranquillement.

23 mai 2024. Pont-Saint-Esprit. Visite du Prieuré Saint Pierre. Yann, du service culture, me raconte l'histoire récente de la ville depuis la chute/la destitution/le bannissement de l'ancien maire Gilbert Baumet, dont la politique a tellement ruiné la ville que le cas de Pont-Saint-Esprit est étudié comme contre-exemple dans les programmes de gestion des collectivités territoriales. Il me montre le prieuré. L'immense porte en bois grince de toutes ses forces. L'intérieur est immense. Immense. Froid aussi, mais pas sombre car le sol et les murs clairs renvoient le moindre rayon de soleil. Sur les murs, d'ailleurs, d'innombrables marques, inscriptions, gravures, éclats, comme un écosystème d'archives à rencontrer. Pendant la visite, au milieu de l'espace, je remarque un grand carré au sol, une dalle de béton. Je pose un pied dessus, et je sens immédiatement *quelque chose* qui est aspiré vers le bas.

31 mai 2024. Extrait du premier entretien d'autoexplicitation : Je marche sur cette dalle. Et là, je sens vraiment... **bruit d'aspiration** quelque chose qui est aspiré, toute une... je sens du froid dans mes jambes, dans les pieds, dans mes jambes. Comme si la chaleur était aspirée de mes jambes vers le bas, quelque chose vraiment qui **nouveau bruit d'aspiration** qui siphonne vers le bas. Ouais, juste du froid.



Figure C.11 L'énorme porte du prieuré

28 octobre 2024. Ce court extrait, qui provient de la fin de l'entretien, m'amène à déplier ce « quelque chose qui est aspiré vers le bas » que j'avais noté le 23 mai. La chaleur de mes jambes, qui disparaît dans le sol, me laisse très conscient de la sensation de froid qui encercle mes os, tibia et fibula surtout. Que s'est-il passé à ce moment-là ? probablement quelque chose entre phénomène de conduction thermique et invitation spectrale, un autre événement où je dois reconnaître « la possibilité de coexistence de versions multiples et contradictoires » (Despret, 2015, p. 139, voir strate du *21 octobre 2024*, p. 25, pour plus de détails).

23 mai 2024. Je fais un pas en arrière, et décide de contourner le carré. J'interroge Yann, qui m'apprend que le stationnement entre l'église et le prieuré était autrefois un cimetière, et que le contenu des sépultures a été rassemblé, placé dans un trou au milieu du prieuré, et recouvert d'une dalle de béton. Glaçant. Je vais rester attentif, et prendre le temps de rencontrer ce lieu. Je vais avoir le droit et la chance d'aller sur le toit, récemment rénové et uniquement accessible au public pour les journées du patrimoine. Yann m'y conduit, on monte un escalier en colimaçon inversé, qui indique que le lieu a eu un rôle de défense militaire, car le sens de la spirale favorisait le port d'arme à qui descendait les marches, au détriment de ceux qui les montaient. Une petite porte nous mène sur le toit, et je suis tellement impressionné par la vue panoramique que j'en oublie de prendre une photo. Je reviendrai filmer là avec Scott, c'est certain.

Plus tard, je vais visiter le Musée d'Art Sacré, et la Maison des Chevaliers (où il n'y a jamais eu de chevaliers). Alors que je déambule dans les salles superbes, des souvenirs me reviennent, un atelier de blasons suivi lors d'une fête médiévale, la « fête des papetourtes », dans les années 90... Dans la « salle d'apparat », je rencontre la guide Vanessa, qui me parle des peintures murales à la finesse variable et me partage tous les potins médiévaux liés à ce lieu, encore croustillants huit siècles plus tard. Dans la « salle de justice », elle me montre les portes et fenêtres fantômes qui sont apparues et disparues à mesure que l'espace a changé de fonction, et le plafond peint, incroyablement bien conservé. Je suis touché par le fait que depuis huit siècles, et malgré toutes les occupations successives de cet espace par des personnes pas toujours fortunées, des gens ont pris soin de ce lieu.

Après un lunch rapide, j'accueille un premier groupe scolaire au prieuré pour un atelier « à la rencontre du lieu ». On explore le paysage sensoriel, on met nos sensations en mouvement, on attise notre curiosité, on fait du pistage écosensible. Les enfants sont à l'écoute, très impliqués. Malgré leur calme relatif, l'écho du lieu fait qu'au bout d'une heure, la fin de l'expérience est bienvenue.

7 octobre 2024. J'avais enregistré un audio de l'atelier, mais encore une fois à cause de l'écho, le contenu est incompréhensible. Je m'en servirai peut-être comme texture sonore pour la création.

23 mai 2024. Je prends le soleil après l'atelier. Un couple arrive, l'air curieux. La femme porte une robe en lin qui semble sortir de la même collection que ma combinaison, alors par affinité vestimentaire je les laisse jeter un œil à l'intérieur. Pour me remercier, elle me tend un sac dans lequel je trouve une viennoiserie délicieuse.

24 mai 2024. *Bords du Rhône, chemin de halage*. Parfait pour l'atelier de demain. Vue superbe sur le pont et l'ancienne citadelle, de la verdure, de l'ombre, mais beaucoup de crottes de chien. Il faudra faire avec. Juste avant de descendre sur le chemin, deux plaques sur un mur de la citadelle retiennent mon attention. Sur la première, je lis : « *La prouvenço apparèis es soun intrado lou pont Sant-Esperit. Aco's la porto santo e courounello de la terro d'amour. F. Mistral.* »

7 octobre 2024. Une citation en occitan du poète Frédéric Mistral, donc, que je comprends comme : « la Provence apparaît quand on passe le Pont Saint-Esprit. C'est la porte sainte et suprême de la terre d'amour ». Une envolée lyrique, aux adjectifs ambitieux, mais tout en souriant, je me souviens d'avoir été frappé par la beauté de la vue en arrivant sur le pont.

24 mai 2024. Et sur la seconde : « *A nosti rèire que bastiguèron lou mètre pont / à nos ancêtres qui ont bâti le pont prodigieux, 12 IX - 1265, 12 IX - 1965* ».

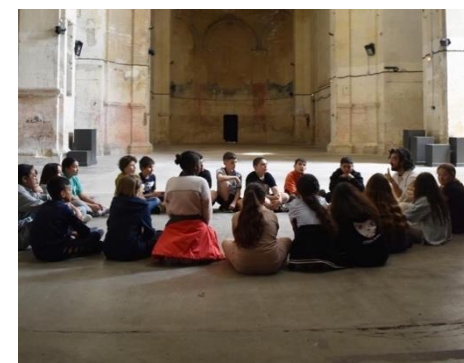


Figure C.12 Atelier scolaire



Figure C.13 Plaques en occitan

7 octobre 2024. Celle-là, une plaque commémorative pour les 700 ans du pont, est déjà traduite. J’aime y lire des traces de la légende locale du pont que le Saint-Esprit lui-même aurait aidé à bâtir, par le truchement d’un mystérieux tailleur de pierre qui fournissait chaque jour son lot de pierres sans jamais y apposer de marque, et donc sans jamais toucher de salaire. Une telle ardeur à la tâche couplée à une telle abnégation ne pouvait être que l’œuvre du Saint-Esprit. Je me dis que je n’avais jamais remarqué ces plaques auparavant.

24 mai 2024. Les journées passent vite. L’errance prend du temps. Par réflexe culturel, et par facilité, je fais beaucoup d’auto, des trajets courts entre les différents sites pendant lesquels la pensée, ma pensée, avance différemment de quand je marche. Aussi, ma zone de recherche est plus vaste que, mettons, la Cité-des-Hospitalières, ou l’espace autour de l’auberge sur l’Île d’Orléans. Et puis, j’ai beaucoup de souvenirs inscrits dans ces lieux, auxquels j’ai voulu rendre visite. Tout ça pour dire qu’on est jour 4, et que je pense que je suis enfin arrivé.

C’est bon de voir l’eau couler, de gauche à droite sur cette rive, un Nord-Sud quasi exact, l’eau gris-bleu-vert-argenté, le débit rapide, les remous célèbres pour leurs dangers.

Plus tard dans l’après-midi, le deuxième atelier scolaire, similaire au précédent. Les enseignantes sont enchantées et me disent « redécouvrir certains de [leurs] élèves ».

Je retourne chez ma tante, pour danser près du passage entre les cyprès. Première et unique itération de la technique de journal de bord prévue :

18h42.	Devant le passage entre les cyprès.
Léger mal de tête / bas du dos un peu raide / enfer pieds nus / lèvres sèches / corps chaud et disponible	
Parfum de l’herbe tondue, des fleurs, loin. Léger vent du sud (on entend le train), beau soleil de fin d’après-midi, nuages qui défilent. Concert d’oiseaux, tourterelles, chiens du quartier, conversation entre ma tante et mon oncle. Bruit des outils, du métal, très loin, la circulation sur la Route Nationale 7.	



Figure C.14 Le Rhône depuis le chemin de halage



Figure C.15 Heure de gloire dans le journal local

L'arbousier à ma droite, les fruits encore très verts. L'olivier à ma gauche, taillé comme un champignon. Devant moi la haie de cyprès, du lierre au pied des arbres, le grillage presque avalé. Le portillon patiné, couleur rouille presque mauve. Les mille insectes minuscules qui volent dans l'air du soir.

Pas très à l'aise, peut-être parce que mon oncle bricole bruyamment à côté et qu'il ne m'a jamais vu danser. Clairement, l'odeur des cyprès. Le bruit du loquet du portillon, que j'avais gardé dans les oreilles. Les ondulations, les frottements sur les côtés ★

17 septembre 2024. ... la note se termine avec un symbole d'étoile, qui m'indique que je pourrai revenir à cette qualité de mouvement, à cette matière chorégraphique, pour l'étape de création ultérieure. Je n'ai pas gardé cette prise de note écrites et cette présentation systématique pour la suite. Je pense qu'elle convient mieux à une pratique en studio, plus régulière. Dans mon cas, le fait d'être sur le terrain, souvent en mouvement, a fait que les temps de danse n'étaient pas toujours planifiés, et surtout, que la prise de note écrites n'était pas toujours possible. D'où les notes orales que j'ai nommées « impressions post impro » ou « impressions post tournage ». Je suis content de ne pas m'être forcé à suivre une méthode qui ne résonnait pas, quitte à ce que la transcription soit plus laborieuse !

14 octobre 2024. Transcription du commentaire sur la vidéo. Impro devant le passage des cyprès... [...] Je disparais à droite derrière l'argousier puis je reviens dans le champ. Je pose la main droite sur les ferronneries, je sens le métal frais, sa texture. Je fais glisser mes doigts sur le cadre. Je sens l'odeur de cyprès dans mes doigts. Je fais quelques pas autour, comme pour refaire connaissance avec ce lieu. Je cherche quelque chose dans mes mains. Il y a quelque chose que j'essaye d'attraper entre mes doigts, par les mouvements répétés, comme si j'essayais de malaxer l'air. Je m'accroupis, y'a ces mouvements qui continuent dans les doigts. Quelque chose qui va dans les épaules. Une direction, diagonale, vers le bas. Qui amène une torsion au niveau des épaules. Clairement ici, c'est la torsion qui revient le plus, et cette hauteur, accroupi. Hauteur accroupi, torsion. Je repasse rapidement sur les mains. Je reviens debout. Un étiré dans les jambes, dans les bras. Puis ça revient en torsion, un équilibre sur la jambe gauche. Et je reviens

accroupi, appui sur le côté droit, main droite, bas de jambe droite. Je pose le pied gauche sur le portillon, je reviens...

Là, je suis en train de danser *à côté* du portillon, *autour* du portillon, je suis pas en train de danser *avec* ce passage-là. Je suis en train de *faire* du mouvement, et pas de *laisser émerger*.

16 octobre 2024. C'était une première danse, un premier test, avec carnet, vidéo, etc. Le fait que je n'aie pas ressenti de connexion profonde avec le lieu ne me surprend pas. Je n'y ai pas passé beaucoup de temps, je devais gérer tous les aspects périphériques à la danse (la vidéo, le son), et je pense que c'était encore trop tôt. Je n'étais pas encore *arrivé*.

14 octobre 2024. Ce profil est vraiment pas flatteur, cette combinaison est très pratique, mais alors, c'est pas du tout flatteur...

16 octobre 2024. Je me suis fait la remarque plusieurs fois cet été, sans pour autant faire de retouches sur la combinaison. La vanité qui déclare forfait.

14 octobre 2024. Ok, y'a quelque chose qui revient, je repars au niveau des odeurs. Je froisse un petit bout de cyprès. Je me le mets dans le nez. J'en prends un autre. J'ai envie d'être entouré de cette odeur, j'ai envie que cette odeur remplace tout l'air qu'il y a dans mes poumons. Je frotte mes mains, je les mets devant mon visage. Je retourne vers le portillon. J'ai envie de tester le mécanisme d'ouverture, le loquet. Je tire, j'essaye, j'ai de la misère à l'ouvrir et TAC ! Ça, relâche, ça s'ouvre avec ce bruit qui est ancré dans mes souvenirs. Puis là j'ouvre le portillon, qui n'a pas été ouvert depuis certainement très longtemps, si je me fie aux cocons d'insectes qui étaient de l'autre côté. Je le referme, je l'ouvre, je joue un peu avec. Je m'appuie contre. Je le referme en écartant les branches qui étaient devant pour pas qu'elles se retrouvent coincées. Il faut pousser fort pour refermer le loquet. Puis je fais quelques pas en arrière.

24 mai 2024. Après ce premier temps de danse, je discute un peu avec ma tante. En voyant mon costume de travail, elle est surprise d'apprendre que je l'ai fait moi-même, et me dit que je tiens ça de ma grand-mère, qui

avait elle aussi une « facilité à coudre, elle était douée pour ça. Elle serait contente, elle dirait, ha tu vois, t'as pris quelque chose de moi ». Ça me touche.

Plus tard, je me rends à Beauchamp, la ferme familiale habitée par ma cousine Stéphanie. Elle et son mari Christel ont rénové la bâtisse en 2001. Ils évoquent les anciens couloirs, les nouvelles ouvertures, les cloisons abattues, et tous les trois, on fait le tour des nouvelles pièces, passant à travers les anciens murs de la maison comme des fantômes.

9 octobre 2024. Je retrouve une capture d'écran sauvegardée dans un dossier depuis des mois. Extraite du très sérieux *The World of the Unknown: Ghosts*, de Christopher Maynard (1977), on y voit un schéma représentant la raison pour laquelle on voit souvent les fantômes traverser les murs : les spectres ne font qu'emprunter les trajets qu'ils faisaient de leur vivant. Si un escalier a changé de place, ou qu'un mur se dresse à la place d'une porte, l'apparition passera au travers comme si de rien n'était. Ce soir de mai, nous étions des fantômes.

24 mai 2024. Alors qu'on visite le rez-de-chaussée, Stéphanie me dit qu'ils se font « quand même du souci, pour quand il va venir, l'autre, notre collègue... ». Je me demande bien de qui elle parle, et la réponse arrive avec la fin de la phrase : « notre collègue le Rhône ». Cette personnification du fleuve me surprend un instant (la tendance familiale n'est pas à l'animisme), mais tombe sous le sens après réflexion.

9 octobre 2024. Tout le quartier de l'Île, où se trouve la ferme, parmi d'autres, se situe en zone inondable. Les crues du Rhône (très proche) sont fréquentes et bien ancrées dans la mémoire familiale. J'ai déjà écrit à ce sujet quand j'étais au bord du Saint-Laurent, mais je n'avais pas considéré le fait que cette relation avec le fleuve, dont les crues déposent des alluvions et rendent les terres fertiles, ce fleuve qui sort de son lit de temps en temps en rappelant sa présence et sa puissance, le ferait sortir d'un mode d'existence inanimé, dans les mots de ma cousine.

24 mai 2024. Dans le grenier, elle me montre la barque qui appartenait à mon grand-père, sur laquelle il allait pêcher et qui s'avérait très utile aussi lors des crues. Christel se rappelle ce que lui a dit mon grand-père quand ils ont aménagé à Beauchamp : « Ton premier meuble, ici, c'est une barque ». Cette barque est là depuis si longtemps, Stéphanie l'a toujours vue, elle n'a pas voulu s'en séparer.

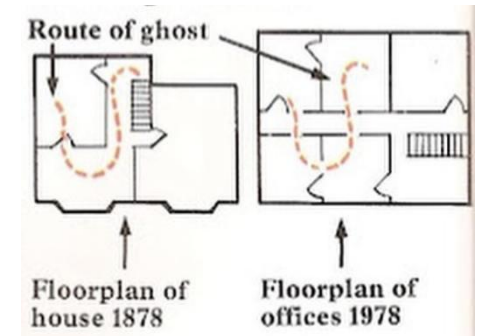


Figure C.16 Illustration extraite de : *The World of the Unknown: Ghosts*



Figure C.17 La barque du papé

17 octobre 2024. Elle devait le sentir venir, « le collègue », parce que cet après-midi, alors que je cherche une photo du Rhône en crue pour illustrer ce chapitre, je clique sur « actualités » au lieu de « images » sur Google, et je vois que le Rhône est monté de 7 mètres et qu'une centaine de foyers ont été évacués ! J'envoie un message à ma cousine, qui me répond immédiatement : « on est en plein dedans, on va sortir la Barque du Papé, la nuit va être longue ! »

24 mai 2024. Même chose pour le socle qui servait à tuer le cochon, quoique les souvenirs associés à l'objet sont plus mitigés : « c'était l'horreur, mais c'était très bon ! ».

9 octobre 2024. J'entends ma cousine hésiter quand elle pense aux raisons pour lesquelles elle garde ce socle, une réflexion qui se résout par un autre « ça a toujours été là », et que je comprends de la façon suivante : cet objet est là depuis plus longtemps que moi, il fait partie du lieu, il a autant le droit d'être là que moi, sinon plus, et de profiter d'une retraite bien méritée. Cet objet, chargé ou enrichi d'usages, d'histoires, de relations, acquiert un supplément d'existence, et alors la séparation entre *objet* et *être* semble s'estomper.

Ici encore, je citerai Robin Wall Kimmerer qui remet en question ces distinctions ontologiques avec ce qu'elle nomme une « grammaire de l'animéité » (2013, p. 48). En anglais, la grammaire fait une distinction entre les êtres humains et, disons, le reste de l'univers, via les pronoms utilisés pour faire référence à chacune des deux catégories « he/she/they » pour les humains, « it » pour tout le reste (les exceptions, « she » pour un bateau ou une locomotive, par exemple, ne font qu'amplifier l'arbitraire absurde de cette règle). En français, cette distinction n'apparaît pas dans les pronoms, mais à un niveau implicite profondément ancré dans l'exceptionnalisme humain. Dans la langue autochtone de la nation Potawatomi,

rocks are animate, as are mountains and water and fire and places. Beings that are imbued with spirit, our sacred medicines, our songs, drums, and even stories, are all animate. The list of the inanimate seems to be smaller, filled with objects that are made by people¹⁵¹. (p. 55-56)

¹⁵¹ Les roches sont animées, tout comme les montagnes et l'eau, et le feu et les lieux. Les êtres à qui l'on confère un esprit, nos médecines sacrées, nos chants, nos tambours, et même nos histoires, sont tous et toutes animés·es. La liste de l'inanimé est moins longue, principalement constituée des objets qui sont faits par les humains.

Il n'y a pas d'objets, seulement des êtres, la plupart animés. En suivant cette réflexion, la Barque du Papé, héritage, compagnon en temps de crise qui recèle tant d'histoires, est bien un être animé.

24 mai 2024. On revient dans la cave. Une odeur me saute au nez, ça sent vraiment bon ! Ma cousine est surprise, c'est là qu'elle garde ses confitures, mais ce n'est pas ça que je sens. C'est fruité, mais pas comme une confiture, peut-être un alcool ? Bingo. Elle me montre un vieux banc en bois : « là où tu vois les taches, y'avait ma bonbonne de *liqueur de célibataire* ! » Christel poursuit, c'est la liqueur que faisait la Mamé avec tous les fruits de la saison. Fraises, cerises, pêches, abricots, poires, prunes, pommes, jusqu'au raisin, couverts à chaque étape d'une couche d'eau de vie. Dans un rire, Stéphanie laisse échapper un « oh putain c'était *trop* bon ! ». L'alcool était bu comme digestif, et les fruits se mangeaient aussi, avec un potentiel d'ivresse tout aussi fort, à en croire leurs anecdotes. Malheureusement, la bonbonne s'est fendue et a coulé, le bois s'est imprégné, et l'odeur de cet alcool fait par ma grand-mère, riche et persistante depuis des décennies, a subsisté jusqu'à ce soir.

Je demande quels sont les arbres les plus vieux de la propriété. Sans hésiter, Stéphanie et Christel me répondent : « les poiriers ». Juste derrière la ferme. Je peux revenir les voir quand je veux. Parfait.

25 mai 2024. Samedi, jour de marché. Les allées Frédéric Mistral sont pleines d'étals et de clients. Il y a eu quelques changements, mais on est proche du paysage sensoriel de mes souvenirs. J'erre un peu, en espérant retrouver certains éléments : le monsieur à la voix cassée qui hurlait pour vendre des couteaux, l'étal plein d'herbes aromatiques et médicinales de la maman d'un ami d'école... Sans succès. J'enregistre l'ambiance sonore, les éclats de voix. J'arrive à la fontaine du coq, et je me souviens de ce que m'a dit ma tante à propos de sa cousine. Elle est là. Je m'approche d'un petit étal derrière lequel se tient une femme aux longs cheveux blancs vêtue d'une doudoune noire sous le soleil plutôt doux : « Je cherche les fromages de Sylviane Pailhon ». Elle me regarde, hoche la tête : « Vous l'avez trouvée ». Je lui achète quelques fromages, vais faire de la monnaie à un autre étalage et je reviens pour glaner quelques informations. Notre conversation est entrecoupée d'interactions commerciales, au cours desquelles Sylviane prend une voix mélodieuse et blagueuse, qui contraste avec la réserve que j'entends dans nos échanges. Elle me dit qu'elle a reconnu chez moi les yeux de ma/sa grand-mère (je ne suis plus certain). Un homme vient acheter des fromages, c'est Pierre, un cousin de



Figure C.18 Les restes de la liqueur de célibataire

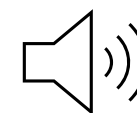


Figure C.19 Le marché de Pont (2mn30)

Sylviane et donc de ma mère. Il me lance : « la dernière fois que je t'ai vu, tu avais quelques mois ! ». Avant de se quitter, Sylviane me dit que je suis le bienvenu si je veux passer voir la maison, qu'elle qualifie elle-même, en se penchant vers moi, de « maison de tous les malheurs ». Je la remercie et m'éloigne de son étal, un peu déstabilisé par cette rencontre.

Atelier chorégraphique au pied de l'ancienne citadelle. L'association Ainsi'Danse, dirigée par Madeleine Candela, a réuni une dizaine de participantes pour un atelier « Danser le corps-paysage ». J'ai adapté le déroulé testé avec la cohorte du DEPA l'an dernier : une étape de rencontres solo, une étape de rencontres guidées inspirée par les « marches blanches », et une étape de voyage dans le temps.

D'abord, je rencontre Figuier¹⁵², qui me guide vers l'ancrage de mon pied gauche. Je rencontre Mousse, qui m'inspire un frottement sec. Je rencontre les Herbes du fleuve, dont l'ondulation remonte dans mes bras. Je rencontre des cris d'oiseaux, qui font fouetter les segments de mes bras, de mes jambes. Puis nous transportons les fruits de ces rencontres dans un autre lieu, nous les tissons, nous composons une nouvelle danse-paysage. Lors des rencontres guidées, je me retrouve devant une odeur verte, puis face au mur à pic, puis avec une vue sur les Peupliers du rivage, puis très proche d'un Bouton de Ronce, et enfin à effleurer un trou dans la Roche. Pendant tout le processus de guidage, je suis en confiance, je partage une intimité multisensorielle. Je pense au fait que cet exercice pourrait permettre d'étudier le processus de transposition chez un public participant de manière plus systématique.

La dernière étape, ce que j'appelle « voyage dans le temps », est une étape de pistage sensoriel spéculatif qui va à la rencontre des traces laissées par des mouvements passés, une sorte de tracéologie somatique. Je suis dansé par la marque en croix sur la pierre de taille, un sourire peint sur le mur, les gravures sur la table, les sentiers fraîchement tracés dans l'herbe, et le souvenir des corps penchés qui tiraient la longe des animaux sur le chemin de halage.

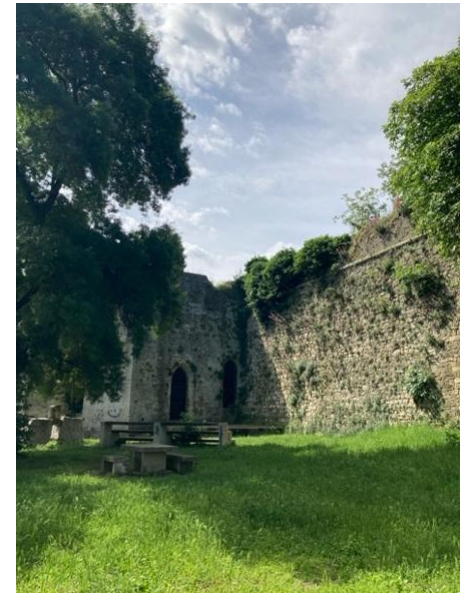


Figure C.20 Au pied de l'ancienne citadelle

¹⁵² J'adopte la pratique typographique de Robin Wall Kimmerer de mettre une majuscule quand j'écris à propos d'un être particulier, humain ou non : « This seemingly trivial grammatical rulemaking in fact expresses deeply held assumptions about human exceptionalism, that we are somehow different and indeed better than the other species who surround us. Indigenous ways of understanding recognize the personhood of all beings as equally important, not in a hierarchy but a circle. So in this book as in my life, I break with those grammatical blinders to write freely of Maple, Heron, and Wally when I mean a person, human or not; and of maple, heron, and human when I mean a category or concept » (Kimmerer, 2013, p. 385).

Après l'atelier, Madeleine m'offre quelques impressions précieuses. Elle résume l'approche en une expression simple mais complète : « je suis là »...

10 octobre 2024. Qui me rappelle le titre du premier atelier que j'ai donné à Montréal en 2021 : MOI / NOUS / ICI / MAINTENANT, une célébration d'un hyper-présent, un présent épais.

21 octobre 2024. Un présent épais. J'ai déjà lu et employé cette expression à plusieurs reprises. La piste remonte jusqu'à Donna Haraway, qui dans *Staying with the Trouble* écrit que le temps du Chthulucène est *kainos* : « thick, ongoing presence, with hyphae infusing all sorts of temporalities and materialities¹⁵³ » (2016, p. 2). Trois ans plus tard, dans l'ouvrage collectif *Habiter le Trouble avec Donna Haraway*, Julien Piéron s'attache à décrire le temps harawayen, et note que le présent y est non seulement *épais* mais aussi *vertical* :

l'ordre qui le constitue ne prend pas la forme d'une ligne (dont l'unique dimension serait celle de l'axe horizontal avant/après), mais se sédimente suivant une géologie accidentée, dont les plissements et les affaissements mettent quelquefois en présence des éléments contradictoires ou impossibles. (2019, p. 282)

Une géologie temporelle en évolution, où les archives se dévoilent en fonction des mouvements de terrain, d'espace-temps, sans prédétermination aucune par rapport à ce qui peut ou devrait coexister. Julien Piéron poursuit :

Cette [...] dimension se caractérise donc par trois traits, de moins en moins intuitifs : 1° la position d'une sédimentation ou d'une géologie temporelle ; 2° l'affirmation d'une mobilité qui débouche tantôt sur le plissement, tantôt sur l'effondrement, en tout cas sur la mise en communication de différentes strates ou couches ; 3° la cohabitation des impossibles, envisagée comme résultante des mouvements qui

¹⁵³ Une présence épaisse, permanente, dont les hyphes infusent toutes sortes de temporalités et de matérialités (traduction libre). Les *hyphes*, du grec ancien ὑφή (qui signifie « tissu »), sont des éléments végétatifs filamenteux qui constituent notamment le mycélium.

Je fais une strate dans la note (une première). Les hyphes seraient ce lien thématique entre le présent épais, qui est la temporalité du corps-territoire, et le tissu, pensé comme support de transmission : je comprends enfin la raison de mon désir d'installation textile qui me hante depuis que le projet prend forme !

emportent les différentes couches et les mettent ainsi en communication. (2019, p. 282-283)

Ces idées font écho à la *strate* comme concept méthodologique, et lui apportent une dimension temporelle que j'ai déjà exploré intuitivement. Je relie également ce que Piéron nomme « la cohabitation des impossibles » à ce que Vinciane Despret nomme « la possibilité de coexistence de versions multiples et contradictoires », « la contestation *ouverte* (au sens qu'elle ouvre à d'autres narrations » (2015, p. 139) quand elle évoque l'emploi des expressions « comme si », « ou alors, encore... » dans les récits que font les personnes à propos de proches défunts. Cela expliquerait mon expérience selon laquelle, dans l'expérience de ce présent épais auquel donne accès le pistage écosensible, il est possible de rencontrer des archives appartenant à différentes strates temporelles. Une partie de l'atelier que j'ai tout simplement nommée « voyage dans le temps ».

24 octobre 2024. En plus d'étudier la distribution d'agentivité (voir strate du *17 octobre 2024*), j'ai envie de relever toutes les occurrences discursives de « cohabitation des impossibles », tous les « comme si », les « il y a quelque chose de », que je sais avoir beaucoup employé.

*25 mai 2024...*et relève l'intensité avec laquelle j'ai « appris à imprimer » ce que je vis, et pas juste le laisser passer de façon « fugace ». Elle trouve là une vraie matière d'enseignement, et me dit avoir passé un excellent moment. Je suis comblé. Enfin, je pensais être comblé jusqu'à ce qu'une des participantes m'offre un pot de confiture de châtaignes et un livre sur l'histoire de Pont-Saint-Esprit. Je repars ravi.

Un peu plus tard, sur les bords du Rhône, je me fonds dans l'obscurité, je regarde passer les chauve-souris, je marche sur les galets ronds, près d'énormes troncs déposés par la dernière crue. Cette eau qui a sculpté le terrain, par grands mouvements ondulants que j'entrevois presque...

De retour à la caserne, je me dis qu'il y a quelque chose à propos de la perméabilité des quatre terrains, le fil rouge thématique. Pont-Saint-Esprit relie mes deux grands-parents maternels, alors que les trois autres territoires n'ont chacun connu qu'un seul de mes ancêtres.

18 septembre 2024. Faux ! Quand les Ducros sont revenus d'Algérie, ils se sont installés à Fajolles, à quelques kilomètres de là où habitaient les Feillé, la famille de ma grand-mère paternelle. Mes grands-parents paternels ont donc vécu quelques années sur ce même territoire à partir de 1945, jusqu'à leur mariage en 1951 et le départ vers la vallée du Rhône.

10 octobre 2024. Et comme je le notais le [10 août 2024] mon arrière-grand-père homonyme est venu faire son service dans cette même caserne. Les histoires sont plus enchevêtrées que je ne le pensais.

25 mai 2024. Ma relation avec Pont-Saint-Esprit est riche, complexe. Je pensais que ça allait être le territoire le plus facile, le plus simple, mais c'est peut-être le contraire. J'y reviendrai à la fin.

26 mai 2024. Un long matin. Quelques envies pour l'après-midi : aller voir les poiriers à Beauchamp, l'ancienne maison des Pailhon, retourner sur les bords du Rhône.

Je marche jusqu'au cimetière. J'ai de la misère à trouver le caveau familial. Après avoir parcouru toutes les allées, je ralentis, je ferme les yeux, je me replace dans le souvenir de l'enterrement de ma grand-mère. Je revois le caveau sous un cèdre, dans la partie sud, pas loin. J'ouvre les yeux. Bingo, il est là. Un peu plus tard, je me pose longuement sous les énormes cèdres à l'entrée. Ils ont dû en voir passer, des morts et des vivants. J'ai récupéré un peu de résine, peut-être arriverai-je à en faire un encens.

Comme prévu, je vais rencontrer les poiriers de Beauchamp, derrière la ferme. Tellement vieux, mais toujours là, et chargés de fruits. Ils ont été plantés par mon grand-père et soignés pendant des décennies. Les rangées immenses donnent le vertige. L'effort, la répétition, de haut en bas. Je pose ma caméra et tente quelque chose.



Figure C.21 Bords du Rhône, le soir

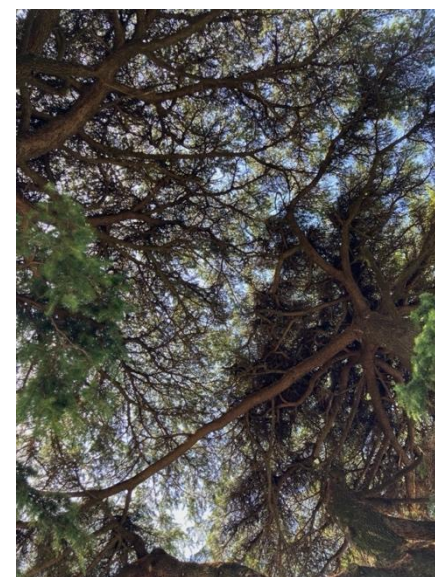


Figure C.22 Sous les cèdres

15 octobre 2024. Commentaire de la vidéo. J'arrive, je pose mon micro, j'enlève mes souliers, je me plante... Je regarde autour de moi... Respiration profonde... Transfert du poids du corps de gauche à droite, un balancé lent. J'enlève mon élastique, je secoue la tête pour libérer les cheveux. Je fais monter quelque chose, qui arrive au niveau de mon épaule. Faut que je le shake avant de commencer, ça démarre pas ? Je shake un peu, j'essaie de me débarrasser de poussière ou je sais pas quoi. Je m'accroupis, je me relève, je m'accroupis ailleurs. Une courbe dans le dos. Les mains vers le sommet des arbres, une jambe qui s'allonge.

Là, je suis en train de bouger *dans* le champ. Je suis pas en train de bouger *avec* le champ. J'essaye différentes portes d'entrées, j'essaie d'aller un peu plus bas. D'aller dans l'oscillation, dans le droite-gauche, dans la répétition d'un petit geste, pour essayer de trouver une porte d'entrée. Répétition, creuser, faire un geste encore et encore, je suis en train de me dire que j'aimerais aller jusqu'à l'épuisement. Quelque chose que je déplace avec mes mains, que je recouvre. En fait, je fais ça 20 secondes et puis je change. Je suis dans la longueur de la rangée, qui amène quelque chose d'horizontal, attraper quelque chose, je dépose à un autre endroit. [...] Je vois que j'y suis pas. Je vois que je suis frustré... Je me rapproche d'un arbre, de son tronc, que je touche. J'observe la texture de l'écorce, la façon dont les branches s'écartent du tronc. Les fruits qui poussent au bout. Comment les feuilles sont disposées. Je reviens m'accroupir dans l'herbe. Je prends juste le temps d'être là. Dans ces hautes herbes courbées par le vent. Puis je me relève et je repars dans un mouvement, quelque chose qui se répète. Droite, gauche, une espèce de diagonale, engagée par l'arrière du bras gauche, le coude qui remonte, puis là déjà ça change. Je passe d'un pied à l'autre, les jambes qui montent un petit peu, par à coup, ça retourne vers l'avant. Courbe avant, on se redresse, courbe avant, on se redresse en faisant un pas en avant à chaque fois. Jambe droite qui se plie. Les mains qui se ramènent, plus vite que la gravité. Aller à droite à gauche, cueillir à droite à gauche, se laisser dépasser par la surcharge d'information. Mais déjà je change, je me retourne et je repars, un grand balayage du bras droit. Petits rebonds, bras en l'air.

Je suis en train d'imaginer des mouvements que je fais dans le lieu et je sens bien que c'est pas ça que je veux faire, que c'est pas pour ça que je suis là. Alors, c'est intéressant, il y a certains de ces mouvements qui sont intéressants, mais c'est pas pour ça que je suis là. Et je pense que à ce



Figure C.23 Les vieux poiriers

moment-là on est à quoi, on est à 8mn50, et je suis en train de m'en rendre compte. Mais c'est pas grave. Un gros coup de vent, une grosse bourrasque, qui me confirme que je peux laisser s'envoler cette frustration. Je m'allonge sur le dos, je regarde les nuages qui passent entre les arbres.

Et puis je me relève. Je me recouche. Je me relève, je me recouche, je me relève et là, ça commence à devenir quelque chose. Ça a l'air lourd. J'ai l'air lourd, je me sens lourd, je me sens engourdi, empêtré dans quelque chose. Beaucoup d'efforts. La jambe qui se lève toujours dans une alternance debout/couché. Debout puis au sol. Là je laisse traverser quelque chose, mais oh là là c'est granuleux, ça s'entrechoque, c'est pas fluide pantoute. [...]

16 octobre 2024. C'est le tout début du terrain, je sais pas encore ce qui va pouvoir émerger, quelle forme ça va prendre, quelles sensations vont arriver. Je revois (et revis) la frustration dans mon errance, car je suis encore attaché à un hypothétique résultat. Je suis un peu surpris de retrouver cette frustration et ce jugement dans mon commentaire audio cinq mois plus tard, comme si la posture d'évocation dans laquelle je me place me ramène à ce moment-là, sans accès aux expériences ultérieures et à leurs enseignements. Dans mon commentaire, je suis dans le revécu, et pas seulement dans l'observation. Car si je les replace dans un contexte de travail agricole, ce granuleux, cette notion d'effort, de poids, de choc, d'absence de fluidité, sont des qualités de corps et de mouvement entièrement pertinentes ! Alors en ce sens, si je détache mes attentes, que j'efface ma frustration, et que je ne garde que ces qualités, peut-être y a-t-il eu connexion avec le lieu, contrairement à ce que j'écris juste après dans mon journal de bord :

26 mai 2024. Je suis pas satisfait de mon impro dans les poiriers. Je pense que j'ai pas pris le temps de me connecter au lieu suffisamment.

Je suis allé voir la maison des Pailhon. Enfin, j'ai essayé. *Le soir, je laisse une note vocale à ma mère pour raconter l'épisode. (Transcription)* Je prends la direction du quartier de l'Île, je trouve l'embranchement, je vois un bout de toit à moitié caché par de grands arbres et je m'engage sur ce mini chemin de plaques de béton



Figure C.24 Impro dans les poiriers (vidéo)

à moitié défoncées. Je suis concentré sur le chemin, genre [je conduis] vraiment pas vite, quand soudain, [je lève les yeux et vois] cinq énormes chiens qui sortent du bois et filent à toute allure vers la voiture en m'aboyant dessus. On est sur du molosse de type chien de montagne des Pyrénées, c'est-à-dire qu'ils vont me manger, moi et mon auto. Alors je me dis, non, non, je vais pas faire ça, c'est pas ça qui va se passer aujourd'hui, donc hop, marche arrière [à pleine vitesse sur le chemin cahoteux], et puis on verra une autre fois, mais si cette maison ne se laisse pas approcher sans devoir affronter cinq énormes chiens, ben c'est pas grave.

Bords du Rhône, chemin de Beauchamp, 19h30. Parfum de menthe de rivage, oiseaux, grenouilles, trafic au loin, galets ronds, poussière, chaleur tombante, du feu, de la douceur, les nuées de moucherons. Je filme un peu.

15 octobre 2024. Commentaire de la vidéo. J'ai posé la caméra, puis je descends une petite pente, à quatre pattes, sur les pieds et les mains. **J'ai envie d'être proche des galets...**

17 octobre 2024. Je comprends cette envie comme ma réponse à l'invitation que je perçois à ce moment. Toute cette séquence est motivée par cette envie, et non pas par une injonction interne à produire du mouvement pour le filmer, comme ça a été plus ou moins le cas dans les deux séquences précédentes (devant le passage des cyprès et dans le verger de poiriers). *Je me rapproche de mon approche.*

15 octobre 2024... je me couche sur le dos tête en bas dans la pente. Je roule un petit peu. Je sens le poids de mon corps se déposer et **ma chair devient liquide et coule entre les galets.**

17 octobre 2024. Je reconnais une visualisation souvent mobilisée dans les ateliers de mouvement somatique. Cette fois, pas besoin de l'appeler, la sensation vient toute seule. Je peux sentir ma chair, mes viscères, couler entre les roches, les liquides filtrés par les couches du sol jusqu'à ce qu'ils retournent à la nappe phréatique. Il ne reste que mon squelette, chauffé et blanchi par le soleil comme les galets autour de moi.

15 octobre 2024. Il y a quelque chose qui part de mon centre et qui fait se lever ma jambe et mon bras droit, et je roule un peu sur le côté gauche. Je cherche un équilibre sur la jambe gauche. Je continue de descendre la pente lentement. Les mains reviennent au sol, puis le bassin, et je me



Figure C.25 Impro bords du Rhône (vidéo)

couche sur le côté gauche. Ça me fait du bien, **je sens la chaleur** emmagasinée par les roches, que je capte à travers le tissu. **Une petite ondulation**, un petit mouvement de va et vient, au niveau de la cage, au niveau des épaules, **qui vient faire flotter**, onduler tout mon côté droit.

17 octobre 2024. Ici, c'est la rondeur chaude des roches qui se transpose en mouvement. Je perçois l'empreinte, le volume en coupole que les galets sur lesquels je suis allongés impriment dans mon corps (ma chair est revenue, soit dit en passant). J'ouvre quelque chose, une chaîne musculaire, un chemin de fascia. Je crée un chemin, je dépoussière un chemin existant, peu importe, je mets en relation ces différents chemins, ce qui permet à ces petites coupoles, ces volumes négatifs, de voyager dans d'autres strates de mon corps, et de se transposer en ondulations sur le chemin. La chaleur adoucit la dureté de la roche, et amène une fluidité agréable dans le mouvement.

15 octobre 2024. Je me redresse, et sur mes genoux, je pose des roches, qui tombent quand je repasse à quatre pattes. **J'essaie** de trouver la texture de la roche à l'intérieur du corps. D'avoir des grosses roches rondes à l'intérieur de moi. **J'amène** des petites spirales qui vont et viennent à l'intérieur, **je grimpe** sur le tronc d'arbre, **j'essaie** de caler mon pied dans l'écorce. Là, on est dans des lignes. Au niveau des bras, dans la même direction que la branche coupée.

17 octobre 2024. « J'essaie », « j'amène », « je grimpe » : des verbes à la première personne, où mon agentivité est forte, et où la relation passe au second plan. Serait-une piste pour l'analyse ? Les sujets des verbes et leurs différents niveaux d'agentivité, que j'emploie dans le commentaire audio et dans les entretiens d'autoexplicitations, pourraient-ils me donner des indices sur le degré de relation à l'œuvre à un moment donné ?

15 octobre 2024. Et puis, un long moment où mes avant-bras reviennent brutalement vers les côtés, vers les côtes. Quelque chose qui s'insère, qui vient percuter et qui vient s'insérer, peut-être, comme ce gros tronc d'arbre qui a été jeté là par le fleuve pendant une crue. Ça devient plus doux, comme un écho qui parcourt le corps après le choc.

17 octobre 2024. Au contraire, dans ce passage, les sujets des verbes sont « mes avant-bras », « quelque chose », « ça ». Je ne suis plus le sujet actant, Germain Ducros qui produit du mouvement. Comme s'il y avait un déplacement d'agentivité, **une distribution différente de l'agentivité**. Dans ce passage, le mouvement est pris dans un réseau de relations entre le fleuve, l'arbre, les roches, et les traces réelles et imaginaires d'un mouvement passé (le tronc qui vient s'encaster dans la pente de galets). Alors que je fais le commentaire en revoyant la vidéo, c'est un mouvement qui me surprend, un mouvement qui émerge et dont je ne perçois pas la préparation, alors que je suis dans le revécu de l'action. Je pense que là, je deviens corps-territoire.

15 octobre 2024. Je redescends sur les galets, je m'éloigne un petit peu. Je m'allonge encore, une jambe en l'air... Est-ce que j'essaie de me mettre en parallèle du tronc d'arbre ? Peut-être. J'ai envie d'avoir les mains sur ces roches. Le soleil s'est caché à ce moment-là, peut être que ça me sort d'un état. Je prends une roche dans chaque main. Je constate leur poids, leur chaleur. Je me mets debout. Mes pieds sur les roches et les roches dans mes mains. Je pousse vers les galets vers le ciel comme je pousse mes pieds vers la terre. Je constate le bruit que les roches font quand elles s'entrechoquent, quand j'en frotte une sur l'autre [...]. Je montre les deux roches à la caméra, comme une offrande. Puis je reviens, le soleil s'est caché derrière les nuages et l'ambiance s'est refroidie.

Dans mon dos, un rapace plonge vers le fleuve pour capturer sa proie.



Figure C.26 Fin de l'impro au bord du Rhône

27 mai 2024. Pluie. Gris. Pas d'envie.

J'ai besoin de couleur, alors je dessine à partir des photos d'écorce des troncs de platanes que j'ai prises hier. Des motifs apparaissent, hypnotiques, des motifs que j'ai vus toute mon enfance. Brun-olive-gris-jaune-mauve, mi-camouflage, mi-dermatite.

Je fais un tour à la bibliothèque en attendant Scott et feuillette une dizaine d'ouvrages sur le rayon dédié à l'histoire locale. Il n'y a qu'une seule table où s'installer, aux deux-tiers occupée par un monsieur qui lit un immense journal, et qui tourne les pages avec cérémonie après s'être copieusement enduit le pouce et l'index de salive. Je vois à sa posture qu'il a l'habitude de venir ici, et qu'il a l'habitude d'être seul à la table. Il me laisse quand même m'installer et je commence ma lecture. En fond sonore, les bruits feutrés de toute bibliothèque, et les conversations des bibliothécaires dans cet accent, tout sauf feutré, qui me ramène en enfance.

La plupart des ouvrages commencent en mentionnant le « rocher de Pont-Saint-Esprit », site où se sont installés les premiers individus, à l'abris des crues du Rhône. Étrange. Il n'y a aucun rocher dans ma géographie mentale de Pont-Saint-Esprit. L'occupation permanente la plus ancienne remonte au IV^e siècle av JC par les Volques Arécomiques, un peuple gaulois au nom surprenant.

Je lis que le prieuré a été érigé en 952, et qu'il est à la source de l'émergence de la ville, par « phénomène d'attraction et de fixation d'une population autour du bâtiment ecclésiastique » (Savin, 2017, p. 12), Dans ma recherche de relation au territoire, serait-ce là une explication à mon attirance pour ce lieu, comme un extrême retour aux sources ? Je lis que le déplacement de l'ancien cimetière Saint Pierre remonte à 1839.

Le prieuré a été détruit en 1562 pendant les guerres de religion, puis reconstruit en 1779-1784 « avec des matériaux de bâtiments préexistants » (Savin, 2017, p. 56), « des matériaux de réemploi » (p. 58), puis revendu à un médecin en 1794, pour devenir église paroissiale entre 1815 et 1826, école communale en 1831, entrepôt militaire à partir de 1874, puis garage des pompiers jusqu'en 1965, classé comme monument historique en 1988, pour être finalement restauré en 2016.

17 octobre 2024. L'édifice que j'ai visité et dans lequel j'ai donné les ateliers est donc à la fois un patchwork d'autres édifices, un palimpseste architectural, aux multiples usages, comme autant de strates d'occupation et de présence. Parfait.



Figure C.27 Écorces de platanes

27 mai 2024. Je poursuis mes lectures, notamment avec un dossier (Chaix, 2002) à propos de la « malédiction de Pont-Saint-Esprit » et les événements d'août 1951, une sombre histoire d'intoxication à grande échelle ayant entraîné des hallucinations et un chaos incroyable. Intéressant, mais je suis pas là pour ça.

Scott est arrivé, je vais le trouver sur le stationnement du supermarché derrière la caserne. Après avoir posé ses affaires dans la chambre, on se rend directement au prieuré pour un repérage, et un tournage dans la lumière du soir. Après la danse, j'enregistre une note rapide pour saisir mes impressions :

Toit du prieuré, 19h45 jusqu'à 20h30. Les fossiles de coquillages dans les pierres du dôme. Prendre l'eau du Rhône dans ma main. Sentir l'architecture du clocher du prieuré avec quelque chose qui s'ouvre dans mon dos. Les oiseaux, le vol des oiseaux. Jouer un peu avec la pente, mais pas trop. Et quelque chose avec les nuages, mais pas trop non plus.

Tournage à l'intérieur du prieuré. *Impressions* : La dalle, l'ancien cimetière. Demander l'autorisation. L'écho des pas. Des talons. Être surpris (*je murmure*). Mais après je sais plus, je sais plus, mais il s'est passé quelque chose.

Il est tard, je viens de vivre la première session de tournage avec Scott. On est allé au prieuré, sur le toit puis à l'intérieur. Ça s'est passé les deux fois. J'étais inquiet que le tournage, les caméras, ne me permettent pas d'accéder à cet état de corps, mais je me suis rendu compte que oui. Il y a des moments où j'ai le souci de ce dont j'ai l'air, je le reconnais, mais ils se tissent avec de moments de connexion profonde, au cours desquels le mouvement émerge sans préméditation ni souci de représentation. Ce sera intéressant de les inclure pour l'analyse.

28 mai 2024. *Tournage dans le prieuré. Impressions* : Ce matin, au début, il y avait un truc de réveiller l'espace. Et je sentais cette petite lumière, là, cette petite chaleur, mais vraiment toute petite [qui venait du vitrail]. Peut-être que je peux réchauffer cet espace-là. Absorber cette chaleur et la répartir dans l'espace qui en a besoin. Surtout cet espace-là au centre, pour les raisons qu'on connaît [la dalle sous laquelle se trouve ce qui reste de l'ancien cimetière]. Et puis j'aimais bien ce truc là-haut, cette espèce de [creux dans le coin du mur]. Comme si on avait *scooped out* [prélevé, avec une cuillère] un bout de roche et que je pouvais appuyer mon menton, je trouvais ça confortable. Il y avait quelque chose de **sourir d'aise**. Comme ce bâtiment qui a été



Figure C.28 Toit du prieuré (vidéo)



Figure C.29 Intérieur prieuré 1 (vidéo)



Figure C.30 Intérieur prieuré 2 (vidéo)

fait avec des pierres qui viennent d'autres bâtiments, moi aussi je deviens un bout de ce bâtiment là pendant un instant... Quelque chose de la solidité et de ce qui se désagrège.

Je me rends chez mon oncle Christian, qui habite La Rehaussée, dans le quartier de l'Île, non loin de Beauchamp. Aîné de sa fratrie, il confirme ou précise certaines informations obtenues d'après les photos. Il m'apprend que les poiriers ont été plantés en 1968 sur 4 hectares, et qu'à cause des grèves des trains, mon grand-père et lui avaient dû raccompagner à la frontière les ouvriers espagnols qui avaient travaillé avec eux, chacun au volant d'une voiture pleine de travailleurs agricoles. Il me partage quelques avis bien sentis à propos du côté Pailhon de la famille, des avis qui eux aussi appartiennent aux archives familiales.

Je vais chercher Scott, et on se rend à Beauchamp pour tourner une séquence avec les vieux poiriers. En arrivant au bord du verger, deux nombres me viennent, 13 et 7, alors je vais vers la treizième rangée, et je pose nos affaires près du septième arbre. On installe le matériel, à ce moment-là Christel et son fils Alban arrivent en pick-up, on jase un peu, Christel me dit qu'on a choisi une des plus longues rangées de toute l'exploitation. Ils me donnent un cubi de jus pomme de la ferme avant de repartir.

31 mai 2024. Extrait du premier entretien d'autoexplicitation, 0 :40 :39. C'est quand on est dans les poiriers. C'est... mardi après-midi, [...] on a tourné cette séquence. [...] Je crois que je réussis pas à me connecter [...] comme je le voudrais. Et c'est au bout d'un moment où je... Et à la [fin]... cette longue rangée [...], cette immense rangée... et que je cours, j'ai envie de faire l'aller-retour. Et y'a Scott qui me suit sur le côté. Et au bout d'un moment, je l'oublie. Et je cours, et je cours, et je cours. Et... et je courrais, dans les traces de..., j'imagine que mon grand-père est passé là. Des dizaines de fois. Et je cours et j'arrive au bout de la... Et je vois le bout de la, le bout de la rangée. Et j'ai un sentiment d'urgence. *(Pause)* Comme, j'ai le senti..., j'ai un sentiment d'urgence. J'ai une tristesse qui monte aussi parce que je sais que quand j'arriverai au bout de la rangée, ça sera fini. *(Pause)*. C'était toute sa vie de... de s'occuper de ces arbres. Et de dizaines de milliers d'autres.

28 octobre 2024. Là encore, avec les poiriers, je mentionne l'insatisfaction, la sensation de ne pas avoir bien fait le travail. Mais peut-être que ça fait partie de la relation avec ce lieu particulier. Peut-être qu'invariablement, si je me connecte à



Figure C.31 Tournage avec les vieux poiriers

ce verger, et à l'histoire de mes grands-parents, ça s'accompagnera d'une sensation de ne pas en avoir fait assez, qui coïncide avec l'ardeur qu'ils avaient au travail.

Et puis il y a cette course, que j'ai évoquée dans l'entretien. Je me souviens de l'évidence avec laquelle cette course s'est présentée pendant l'improvisation. Comme une invitation que je ne pouvais pas refuser. Ce n'était clairement pas mon idée : d'une part j'ai toujours haï la course à pied, et d'autre part, j'étais pieds nus, dans un verger où on ne sait jamais trop ce qu'il y a sous l'herbe (petite roche, morceau de branche, fruit pourri, attache en plastique ou en métal, et autres dangers insoupçonnés). Étais-je donc rendu, contrairement à ce que j'affirme dans l'entretien, à un niveau de connexion avec le lieu qui m'a donné accès à cette invitation ? Probablement. Il a donc été question de courir, d'aller jusqu'au bout, et de revenir. Alors que je courrais, que le souvenir de mon grand-père me revenait, de plus en plus présent, c'est comme si, en accéléré, je rendais visite à toutes les fois où il est passé dans cette rangée, pour planter, traiter, récolter, tailler ces arbres. Comme si chaque arbre contenait le souvenir de ses passages, de ses actions. Dans ma course, je traversais et j'étais traversé par des clusters, des grappes de gestes, informes, confus. À mesure que j'approchais de la fin de la rangée, je voyais arriver la fin de cette évocation, de cette re-présence, comme la fin de sa vie, et j'ai été pris de sanglots dès que j'ai dépassé le dernier arbre. Je me souviens m'être dit qu'il se passait quelque chose de fort, quelque chose que je pouvais accueillir et vivre pleinement, sans pudeur.

Le verger accueille les secrets.

Scott a été surpris et a eu de la misère à me suivre, puis il m'a demandé de refaire cette course une ou deux fois, je ne sais plus. Je me souviens que l'intensité n'était pas la même, et que j'étais davantage dans la forme plutôt que dans la sensation. Mais je suis heureux d'avoir pu répondre à cette première invitation.

Après le verger, on se rend vers les berges du Rhône. D’abord le côté prairie, avec les grands arbres et un petit chemin qui mène on ne sait où. J’ai envie de disparaître dans les herbes, au milieu des nuées de moucheron. Puis les bords du Rhône : la lumière est superbe, le vent, le fleuve, je me laisse danser par mon territoire.

31 mai 2024. *Entretien d’autoexplicitation n°1*. Un premier moment émerge pendant l’entretien, où A¹⁵⁴ fait allusion à un moment de connexion avec les hautes herbes et le vent, les pieds enracinés, la sensation tactile de la combinaison sur la peau qui indique la direction et la force du vent, quand soudain, il y a quelque chose « qui me dépasse » :

B : Je te propose de revenir sur ce moment où ça te dépasse. Qu’est ce qui se passe juste avant ?

A : Okay. [...] J’étais en train de danser avec les herbes. [...] Et puis à un moment donné, y’a une bourrasque, je l’entends venir. [...] Je suis **déjà connecté à ce qui se passe**, et la bourrasque... **me souffle à un niveau supérieur** de connexion.¹⁵⁵ Quelque chose qui **lâche**. Quelque chose qui **s’éteint** presque [...] **On** est... **On** est soufflés par le vent. Et y a plus de différence. Y a plus de différence, j’oublie le corps humain. Et je suis plus en train « d’essayer de »... Je suis soufflé par le vent, je suis toujours planté.... dans le sol. Mais tout le reste de mon corps est soufflé par le vent. [...] **Je suis les herbes et le vent**.

B : Okay, et quand ton corps est soufflé par le vent, qu’est ce qui se passe ?

A : Déjà, il y a un changement, y a une... torsion. (*inspiration*) Une grande courbe vers la droite. Puis y a une torsion où... mon visage qui se tourne vers la droite aussi. Ça dure un petit peu. Et... après la bourrasque, je crois que je reviens un peu à moi et je me rends compte qu’il s’est passé quelque chose. Et puis après je me rappelle qu’y’a Scott et puis je change mon pied droit et c’est là que je... C’est là que je trébuche, que je perds l’équilibre. Et là, il y a un signal d’alarme et je reviens. Je sors de ça, je sors de l’expérience.

29 octobre 2024. À partir de ce premier extrait, je note la modulation de conscience, avec un début (ce quelque chose qui « lâche », qui « s’éteint ») et une



Figure C.32 Scott sur les berges, côté prairie

¹⁵⁴ A et B sont des conventions en entretien d’explicitation. **A** désigne la personne qui est en posture d’évocation, et **B** la personne qui dirige l’entretien. Dans le cas de l’autoexplicitation, j’ai joué les deux rôles, deux parties de moi qui ont collaboré dans un autre exemple de polyvocalité.

¹⁵⁵ Le texte a été édité pour faciliter la lecture sans trop dénaturer l’expression souvent hésitante et répétitive, par itérations en spirales, de ce que l’entretien d’explicitation nomme la *prise de parole incarnée*.

fin (« je reviens à moi »), pendant laquelle je fais l'expérience d'un état de corps où la connexion avec l'environnement est immédiate et totale. Cette modulation peut advenir après un événement déclencheur (la bourrasque) et à condition d'un état de connexion déjà avancé (la danse avec les herbes, et la précision « j'étais déjà connecté à ce qui se passe »). Je lis l'assimilation à une identité collective dans le « on est soufflés ». Le dernier énoncé mis en gras « je suis les herbes et le vent », m'interpelle, dans la mesure où, après réflexion, je décide qu'il s'agit à la fois du verbe « suivre » et du verbe « être ». Dans le premier cas, il y a une relation avec les herbes et le vent, qui annule l'exceptionnalisme humain, et dans le second, il y a une fusion/confusion identitaire. La suite de l'entretien explore un second moment.

31 mai 2024. Entretien d'autoexplicitation n°1 :

A : Et donc là on filme, la lumière est super belle, presque argentée [...] le vent, le ciel voilé [...] mon costume qui se fond [...] dans le paysage. Puis c'est ça, je fais ce que Scott m'a demandé, c'est à dire je, je regarde le fleuve. Et puis [...] je vois un oiseau et je le suis des yeux et ça fait que je me retourne. Et en levant la tête, j'ai le, l'immensité du... l'immensité du ciel, et je *sens* le fleuve qui coule dans mon dos.

B : Ok, et quand tu sens le fleuve qui coule dans ton dos, tu sens quoi ?

A : Je sens mon... mon dos qui s'élargit. Mon dos qui perçoit quelque chose et qui s'élargit... entre mes omoplates [...] y'a quelque chose qui s'élargit très très fort [...] qui se déploie. Je sens le fleuve dans mon dos, je sens l'immensité, je sens la fraîcheur ... de l'eau. *(pause)* [...] Quelque chose dans mes bras qui devient large. *Pause*. Une espèce de conti- *(murmuré¹⁵⁶)* de continuité.

C'est plus mes doigts, c'est plus... mes bras, ça commence avant et ça finit après. C'est, c'est l'eau qui coule... dans mon dos. *(pause)* J'ai cette image, là, je vois des... comme des, des



Figure C.33 Fin de tournage, bords du Rhône (vidéo)

¹⁵⁶ Il y a eu plusieurs instances où un terme-clef émerge d'abord comme murmure rapide avant d'être repris en voix parlée, plus lentement. Comme s'il m'était soufflé d'on ne sait où, par on ne sait qui. Je vais garder l'oreille ouverte sur cette étrangeté.

canaux, des fils, des cordes. Qui se déploient [...] Des cordes d'eau. Des cordeaux. Des corps d'eau, qui me connectent au, au fleuve... entre chaque arche du pont. Ha, j'ai un petit frisson de... petit frisson de sens peut être ? Oui, petit frisson de sens. (*pause*)

29 octobre 2024. J'emploie cette expression, « frisson de sens », depuis ma formation en entretien d'explicitation. Je me suis rendu compte qu'à chaque fois qu'un élément significatif émergeait (alors que j'étais en A), à chaque prise de conscience, les mots étaient précédés ou s'accompagnaient d'un frisson généralisé, plus ou moins intense. Au fur et à mesure, ce signal est devenu un point de repère, comme une boussole pour m'aider à naviguer la description du vécu de l'action. Dans ce cas, l'image du pont s'accompagne d'un frisson, je le verbalise, et comme je le reconnais comme étant un « frisson de sens », je poursuis en dépliant l'image.

31 mai 2024. *Entretien d'autoexplicitation n°1* : Donc [...] le fleuve passe sous ce pont ; le devant de ma colonne vertébrale, c'est le haut du pont. Et le derrière de ma colonne vertébrale, [les apophyses épineuses, sont les piles] du pont, entre chaque arche, qui s'enfoncent dans le lit du fleuve. Et le lit du fleuve, il est derrière mon dos. (*Pause*) Et le fleuve coule le long de mes bras [et entre mes apophyses]. Et c'est lent, une lent-... ou je sais pas. À quelle vitesse le fleuve coule ? (*pause*) C'est plusieurs vitesses à la fois. C'est lent et c'est rapide [...] suivant les échelles, suivant les échelles de temps. Si je me place du point de vue de l'humain ou du point de vue du fleuve...

29 octobre 2024. Et on retrouve encore l'expression d'un présent épais, où cohabitent les impossibles des temporalités humaines et fluviales. Après un détour dans mon livre-référence *Anatomie pour le Mouvement* de Blandine Calais-Germain (1985/2013), je peux situer avec davantage de précision le fleuve qui coule non pas entre mes apophyses épineuses, mais plutôt dans mes foramen intervertébraux (anciennement appelés « trous de conjugaison », la linguistique n'est décidément jamais bien loin !) entre les vertèbres thoraciques T3

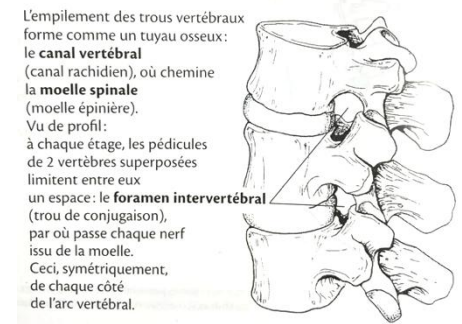


Figure C.34 Anatomie pour le Mouvement (p. 36)

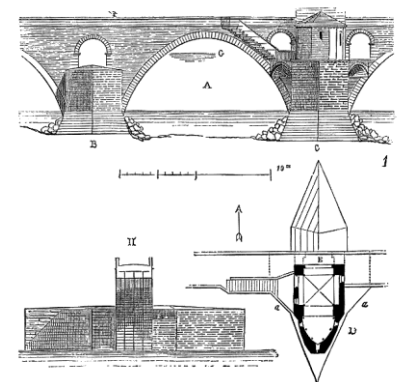


Figure C.35 Pont Saint Benezet (détail). Extrait du Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle

et T7. Les apophyses épineuses et transverses seraient les contreforts de ce pont rachidien, profondément ancrés dans le lit du fleuve.
Si les schémas reproduits ci-contre permettent de clarifier les termes techniques, j'ai un grand désir de donner une forme plus précise à cette image-sensation dans les mois qui viennent.

31 mai 2024. Entretien d'autoexplicitation n°1 :

B : Ok et après ce moment-là, qu'est ce qui se passe ?

A : Après ce moment-là...*(pause)* Après ce moment-là je crois, je me tourne vers le ...je crois. À ce moment-là, je me tourne vers le soleil... Qui est sur ma droite... Puis je prends cette lumière... et ce vent et ces herbes, mais là, j'ai l'impression que... Ça, ça a toujours été là. Le vent, le soleil, le fleuve. Quelque chose qui a toujours été là et j'ai... Et je, et c'est comme... je fais partie de ce truc-là, je fais partie de ce... Je fais partie de ce territoire-là. Ce... j'aime ce soleil, j'aime ce vent, sec. J'aime ce fleuve-là qui m'a fait du bien [...]

29 octobre 2024. Ce « j'aime » répété n'est pas seulement l'expression d'un goût, d'une préférence, mais aussi une action de mise en relation. Une déclaration d'amour au territoire, en quelque sorte, et immédiatement l'expression me relie au livre de Joshua Whitehead, *Lettre d'amour au territoire*, dont la traduction d'Arianne Des Rochers m'a accompagné cet été. Dans mes notes, je retrouve la citation suivante, ponctuée, dans le style de Whitehead, par des mots en langue Crie¹⁵⁷ :

That is, to love, sakihitin, is a summoning of being, perhaps one of braids, into the world that we animate and are accountable to; it becomes more than simply a Western act of speaking. It is a sacred animation. And such a summoning into orality within the spaces of askiy could be considered an act of wahkohtowin—or enacting relationality within a world, here meaning the land, that asks for us all to humble ourselves, moving away from the hierarchy of being wherein “human” is crowned

¹⁵⁷ Sakihitin/aimer ; askiy/monde ; wahkohtowin/la pratique de relationnalité.

atop a vertical ladder, and instead link hand in hand as a rhizome, a plurality of linkages that come together horizontally as “all my relations.”¹⁵⁸ (2022, p. 64-65)

Cette invocation de l’amour est une invocation de tous les êtres, ici le soleil, le vent, le fleuve. De plus, d’après Whitehead, l’amour est un *geste* qui s’inscrit dans une pratique de relationnalité qui unit les êtres de façon horizontale, non hiérarchique, ce que j’exprimais quelques paragraphes plus haut, en parlant du moment avec les herbes et le vent, comme une « annulation de l’exceptionnalisme humain ».

28 mai 2024. *À la fin du tournage, Scott et moi partageons quelques impressions. Transcription* : When you’re directing me a little, like, can you do that again... J’m dis, mince, je vais le recréer, ça va être artificiel. Mais en même temps, là, quand tu me dis de regarder la rivière... Y’a eu autre chose, et j’étais plus... Ok, je vais regarder la rivière, et puis c’était les oiseaux, et puis c’était autre chose, et j’étais quand même dans cet état de corps vraiment particulier, et là c’est la fin de la journée, alors d’un côté y’a une fatigue, et d’autre part y’a une facilité à rentrer dans ce truc, j’ai l’impression d’avoir les yeux comme ça (*grand geste*), des oreilles comme ça (*grand geste*), j’ai l’impression de tout sentir [...].

24 octobre 2024. Je note la différence avec mes impressions des premières impro (passage des cypres, poiriers). La sensation de devenir corps-territoire plus facilement, plus rapidement. La facilité du pistage sensoriel, les chemins sont déjà esquissés, plus faciles à emprunter.

On rentre manger une pizza dans la cour de la caserne pour célébrer la fin de ce premier tournage, et de ce premier terrain. Légère euphorie.

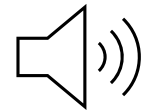


Figure C.36 Impressions post-tournage (audio)

¹⁵⁸ Par exemple, aimer, sâkihîtin, est une invocation des êtres dans le monde, une sorte de tressage qu’on anime et à laquelle on est redevable; il s’agit de bien plus qu’un geste occidental de parole. C’est une animation sacrée. Et pareille invocation dans l’oralité au sein des espaces d’askiy peut être considérée comme un geste de wahkohtowin - ou la pratique de la relationalité dans un monde, ici entendu comme le territoire, qui nous demande à tous de faire preuve d’humilité, de renoncer à la hiérarchie des existences selon laquelle « l’humain » est couronné au sommet d’une échelle verticale, et de plutôt se rassembler main dans la main comme un rhizome, une pluralité de liens qui s’unite horizontalement sous le refrain « toutes mes relations ». Traduction d’Arianne des Rochers (2024, p. 73).

29 mai 2024. Chez ma tante Christiane. Un dernier repas ensemble avant de rentrer. Avant de passer à table, il lui revient un moment marquant du voyage en Italie qu'elle avait fait avec ma mère et leurs parents : « À un moment, mon père s'arrête pour demander sa route, et il le fait en italien : alors là, nous on était [stupéfaites] et on se met à rire, avec ta mère, on était adolescentes. Et alors mon père se retourne, et lui qui ne parlait jamais mal, il se retourne et il nous dit : 'Arrêtez de faire les cons !' Alors on rit encore plus, et ma mère riait aussi. [...] Mais je nous revois dans la voiture, j'avais jamais entendu mon père parler italien, et il parlait ça avec une fluidité... Même avec ses frères il ne parlait pas italien. C'était quelque chose de très fort : on est en France, alors on parle français. »

24 octobre 2024. Il y a quelque chose de cette pluralité linguistique, que j'évoquais au début de ce chapitre, que je retrouve en partie chez mon grand-père¹⁵⁹ et qui m'évoque ce que je pourrais décrire comme une *manifestation dialectale du corps-territoire*. Dans le cas de Christophe, qui n'a jamais voulu/pu parler italien en France, cette manifestation ne pouvait avoir lieu qu'à condition qu'il se situe physiquement en Italie. J'ai remarqué cet été qu'il suffisait que je parle de Montréal pour que les québécoismes émergent, et que l'instant d'après, si le sujet revenait à la famille, je repassais à un français aux sonorités méridionales. Dès que Scott me rejoignait sur le terrain, les anglicismes faisaient leur apparition dans mes notes écrites et vocales. J'ai arrêté de me demander si ces contaminations dialectales étaient normales ou inquiétantes (#divan) et je préfère les célébrer au nom de la polyvocalité revendiquée par Paula Saukko :

Polyvocality does not only have to mean resorting to different individual or group perspectives, but can also be applied to make sense of the multiple voices that speak through any individual's lived experience¹⁶⁰ » (2003, p. 65 ; dans Paquin, 2020)

¹⁵⁹ Chez mes grands-pères, plutôt, puisque Robert parlait aussi l'arabe. Là encore, il y a une langue liée à l'enfance, au territoire habité pendant l'enfance, puis un départ. Chez Robert, la coupure linguistique, d'après mes souvenirs très partiels, n'a pas été de la même intensité. L'arabe était une langue seconde, il pouvait le parler un peu avec sa sœur, et je l'ai entendu le parler sur le marché avec des vendeurs arabophones.

¹⁶⁰ La polyvocalité ne doit pas nécessairement signifier le recours aux perspectives de groupes ou d'individus différents, mais elle peut également être appliquée pour donner un sens aux multiples voix qui s'expriment à travers l'expérience vécue de tout individu.

Si j'avais déjà conscience de cette multiplicité linguistique, j'ai pu constater et documenter tout l'éché le dialogue de ces voix multiples qui parlent chacune une langue ou un dialecte différent, chacune étant la manifestation particulière d'une relation avec un territoire.

29 mai 2024. Un étrange sentiment de réussite, d'accomplissement, alors que je retransverse le pont et que je quitte Pont-Saint-Esprit. La ville m'a invité à revenir l'année prochaine. C'est plutôt bon signe.

Inter-terrain

30 mai 2024. Forêt de Saoû. Je marche pieds nus sur le chemin des muletiers. Tous·tes les marcheur·euses que je croise font la remarque que je suis « courageux », que ça prend du « courage » d'aller pieds nus. Je suis surpris. Je leur réponds que ça prend un changement de rythme, et une autre attention. Les marcheur·euses vont vite et parlent fort dans la forêt.

Je regarde moins les arbres et davantage le sol devant moi.

Les feuilles de houx qui piquent et s'accrochent à ma peau.

Le soulagement du sable.

La différence d'humidité selon le couvert.

Je prends un peu de hauteur, et une pensée se précise. (*Transcription*) Je crois que « corps-paysage », ça fonctionne plus. Ça fait quelques jours que ça me trotte dans la tête et j'ai l'impression que le terme de paysage est presque trop, trop chargé de peinture, trop chargé de [sa connotation initiale de] « belle vue naturelle », [en définitive] trop chargé du visuel. Et ça porte à confusion quand je commence à parler de paysage sensoriel. J'ai l'impression que ça manque de clarté. Alors peut être que je vais garder le terme de paysage pour parler de relation avec un milieu, pour parler du sensorium. Ce qui est autour de nous et cetera, peut être que je vais le garder pour ça et qu'à la place de corps-paysage, ça va être corps-territoire...

30 septembre 2024. Peut-être que « corps-territoire » va décrire l'état de corps particulier qui est au cœur de ma recherche. Mais je vais conserver l'appellation « corps-paysage » pour les ateliers, ça sonne bien et c'est évocateur.

30 mai 2024. ... j'aime ça parce qu'on reste dans une articulation avec un tiret au milieu – *salut les papillons* – le tiret, la juxtaposition, l'union, la mise en relation de ces deux termes, parce que oui, c'est mon corps en relation avec le territoire. Ce tiret-là, le tiret entre corps et territoire, c'est le paysage sensoriel, le paysage est la relation et finalement ça tombe sous le sens. C'est dans la logique de ce que j'écrivais [dans mon cadrage], ça permettrait de simplifier un petit peu les choses. D'un côté, le corps au sens large et étendu de soma en relation avec le territoire, et pas juste le paysage, c'est ça. Le terme de paysage est trop limitant. Il souffre trop des sens dans lesquels on l'a restreint et enfermé. Je pense que ça va pas servir mon projet. Alors que dans le territoire,

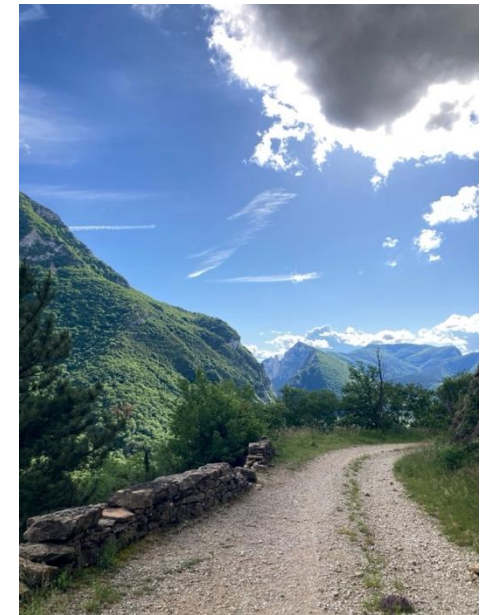


Figure C.37 Sur le sentier de la forêt

[en plus de la topographie, des phénomènes météo, des êtres, contenus dans l'acception courante de « paysage »,] il y a une dimension culturelle et quelque chose de l'ordre de la délimitation. Y'a quelque chose d'animal aussi. Quelque chose d'autre qu'humain en tout cas. Y a « terre », dans territoire. Ça me parle davantage. Et le lien, ce petit tiret, c'est la transposition [...] via le paysage sensoriel. Via l'accès le plus immédiat, le plus ouvert, disponible, l'accès le plus total au paysage sensoriel. [...] En tout cas. Voilà, peut-être qu'on va changer le titre et le concept central de la thèse.

31 mai 2024. Premier entretien d'autoexplicitation. Je suis seul dans la maison de mes parents, au rez-de-chaussée. Au calme. Je sais que je ne serai pas interrompu. J'installe caméra et dictaphone. Après quelques hésitations, je me lance.

12 octobre 2024. J'ai sauté quelques étapes chronologiques, mais j'avais très envie de faire le verbatim de ce premier entretien. J'ai trouvé ça fascinant. Au-delà des informations qui font surface en posture d'évocation, mon attention s'est aussi portée sur la voix. J'ai noté les changements dans le débit de parole, dont Jocelyne nous a parlé, mais aussi des changements de pitch (un ton un peu plus aigu en évocation ?) et, le plus surprenant, des variations au niveau phonologique et dialectal ! Des québécoisismes qui vont et viennent, davantage chez B que chez A (à confirmer dans l'analyse). Je suis curieux de voir si cette différence se maintient dans les autres entretiens !

24 octobre 2024. Quelques pensées à propos de la façon dont je pourrai inclure le contenu de l'entretien d'autoexplicitation dans le récit de pratique. Concrètement, la transcription représente sept pages d'une lecture pas toujours fascinante, donc hors de question de la reproduire dans son intégralité (sauf peut-être en annexe). De plus, je sais qu'il y a des passages dans lesquels j'ai envie de replonger pour aller à un niveau plus fin de granulation. Je vais continuer de travailler sur la transcription mise en tableau et j'en reproduirai des passages significatifs dans le récit de pratique.

Terrain n°2 – San Giovanni Bianco, Val Brembana

5 novembre 2024. Situation géoaffektive : [San Giovanni Bianco](#) est l'une des plus importantes communes de Val Brembana, une vallée au nord de Bergamo¹⁶¹, en Lombardia (Italie, donc). La région est montagneuse, la Suisse n'est qu'à une trentaine de kilomètres au nord à vol d'oiseau. Mon grand-père maternel Christophe Luiselli y est né en 1921, et certains cousins de la branche des Belotti (le nom de sa mère) y vivent encore. C'est chez eux que j'ai été accueilli une nouvelle fois, après une première visite en 2018 à l'initiative de ma mère. Nous y avons appris que Christophe, Cristoforo sur son acte de naissance, y était surnommé *Tòfein* en dialecte Lombard, et ce territoire, que je rencontrais pour la première fois, m'a semblé à la fois nouveau et très connu. Comme si une partie de moi était chez elle dans ces villages, sur ces sentiers, et que pour une autre partie, tout était nouveau.

2 juin 2024. *Note vocale, transcription*. Il est 6 h du matin, je suis sur la route pour l'Italie, et je pensais à l'oral, à l'oralité, à la langue. Je chante les cinq chansons que je connais en italien depuis que je suis parti¹⁶². Et je me disais qu'une des envies pour ce terrain de recherche, c'est les chansons folkloriques *-ark*, ...

30 septembre 2024. Les connotations du terme « folklorique » me prennent à la gorge alors que je finis de prononcer le mot. Le *folk-lore*, l'ensemble des histoires, des savoirs, des mythes fondateurs (*lore*) d'un peuple (*folk*) est aujourd'hui trop souvent teinté de mépris, d'amusement, d'infantilisation, en lien avec la place des savoirs et pratiques traditionnelles pré-industrielles.

2 juin 2024. ...les chansons de travail, les chansons locales, les chants que mon grand-père [aurait pu chanter ou entendre chanter dans son enfance]. Y a longtemps, j'avais noté que j'aimerais enregistrer la voix de son cousin [Cesare], s'il est encore en vie, parce qu'elle me faisait vraiment penser à la sienne, il a le même timbre

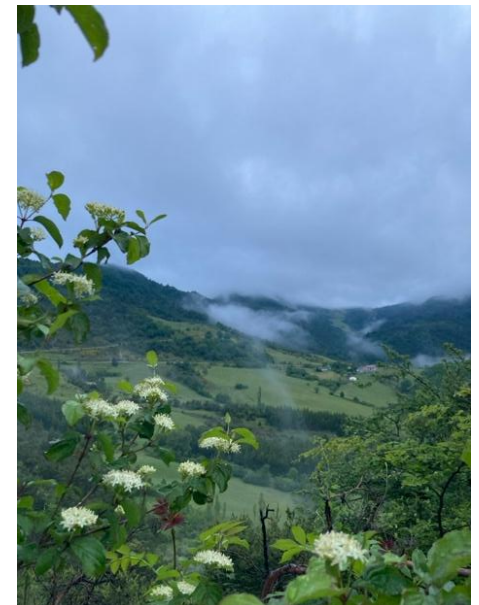


Figure C.38 Dans une infusion géante de thym

¹⁶¹ Je reproduis majoritairement les noms des lieux dans leur version originale. J'ai toujours trouvé les traductions françaises de toponymes absurdes dans ce qu'elles ont d'arbitraire. Et puis j'aime prononcer les noms des lieux dans la langue qui les a nommés.

¹⁶² [Ballo in fa diesis minore](#) et [Nascita di un lago](#) d'Angelo Branduardi (1977), quelques bouts de [Gloria](#) d'Umberto Tozzi (1979), [La Signora di Trent'anni Fa](#) d'Achille Togliani (1949) et [Tanti Auguri](#) de l'éternelle Raffaella Carrà (1978).

de voix. Alors pour ce terrain, il y a quelque chose autour de la langue. Le rapport entre la langue et le territoire. C'est quoi cette relation-là ? En parlant de langue, il y a des langues de brume qui arrivent, je suis sur le col de, je sais pas quoi... je suis sur un col. C'est très beau, ça sent très bon aussi. Ça sent la Provence après la pluie, toutes les odeurs, on dirait qu'on est dans une infusion géante de thym, ça me rappelle les petits matins à Chauvac [où j'allais faire la cueillette des cerises].

Ouais, donc, relation entre la langue et le territoire. Et c'est comme s'il y avait une thématique pour ce deuxième terrain de recherche. Pour Pont-Saint-Esprit, c'est peut-être encore trop tôt pour le dire, mais j'étais un peu plus dans les histoires, apprendre l'histoire de la ville, donc il y avait quelque chose d'un peu plus intellectuel, plus mental. Alors que là, en tout cas au niveau des envies, on est davantage au niveau de la langue, de la voix...

30 septembre 2024. Sans compter que j'allais devoir mobiliser une autre langue pour communiquer là-bas. Je sais que je me débrouille bien en italien, mais avant ce voyage, ça faisait quelques années que je n'avais pas pratiqué.

En y repensant, chaque territoire m'a demandé une adaptation linguistique. À Pont-Saint-Esprit, je me suis senti revenir dans mon parler d'enfance, en m'adaptant aux intonations locales, et sensiblement la même chose dans le Tarn-et-Garonne. À Sétif, comme j'y reviendrai plus loin, la situation a été encore différente. En Italie, malgré quelques difficultés, j'ai pu établir un lien avec le territoire, dans la langue locale.

2 juin 2024. ...Et après ? Et après je sais pas, Saint-Porquier, Sétif, je sais pas, j'ai juste envie d'y mettre les pieds. Juste envie de marcher ce territoire-là. Et Saint Porquier, ce serait quoi ? le cœur ? Peut-être. On verra, on verra quelles sont les envies. Bon ben voilà, c'est tout, je reprends la route.

Les pauses furent nombreuses mais courtes, ce qui fait que je suis arrivé à Piazza Brembana, un petit village à quelques kilomètres au nord de San Giovanni Bianco, avec une heure d'avance sur l'horaire.

Quelques impressions : il y a beaucoup trop de tunnels en Italie / j'aime pas ça les tunnels / cette immense plaine plate entre Turin et Bergame est décidément bien plate / les aires d'autoroute rivalisent d'abjection / San Giovanni Bianco est superbe, dommage que j'y loge pas / je me demande si mon grand-père y allait quand il était enfant, avant de venir en France / les montagnes sont vertigineuses / ce relief me parle et me plaît.



Figure C.39 Pause entre Briançon et Montgenèvre

3 juin 2024. Enfin brille un soleil Brembanais. Timide, mais là. Dans la brume, le lieu me rappelait la Lozère, le Bleyard escarpé. Petit tour de San Giovanni Bianco ce matin, bibliothèque, mairie, église, errance.

12 novembre 2024. Je retrouve un enregistrement qui m’emmène sur une curieuse piste. À la bibliothèque, comme à celle de Pont-Saint-Esprit, je demande à consulter des ouvrages portant sur le territoire, l’histoire locale. On me guide vers une petite salle à l’arrière, je suis seul, le silence est feutré, le son des pages tournées est vif, je décide d’enregistrer l’ambiance. Presque immédiatement, une mélodie me parvient depuis un autre local aux fenêtres ouvertes. Je reconnais tout de suite le [Largo](#) de la *Symphonie du Nouveau Monde* d’Antonín Dvořák (1893), dans une version très ralentie de répétition d’école de musique. En réécoutant mon enregistrement, je me rappelle d’une reprise vocale de ce thème que j’avais faite en 2018, ou plus précisément une reprise de la version citée, modulée, recomposée par Giovanni Fusco (tiens, un Italien) dans [la bande sonore du film Hiroshima mon amour](#) d’Alain Resnais (1959). Je ne trouve que très peu d’informations sur cette bande sonore, sinon [un article de Claire Nina Norelli](#) sur le blog de Mubi. L’article mentionne les thèmes de la mémoire et de l’oubli dans le film et dans la musique de Fusco, la sobriété de l’orchestration et les transpositions tonales... mais rien sur le lien, évident à mes oreilles, avec la *Symphonie du Nouveau Monde*. Je lis que Dvořák aurait été inspiré par ce qu’il a vu et entendu sur le territoire américain : une transposition musicale de sa relation avec ce territoire, elle-même transposée par Fusco (selon moi) soixante ans plus tard, et encore soixante ans après, par moi ! La sobriété de l’orchestration de Fusco, les timbres particuliers qui se détachent sans vraiment s’unir, les modulations tonales, produisent un effet d’étrangeté spectrale, comme un souvenir qui se dérobe aux efforts de la mémoire et dont chaque évocation fait émerger un aspect sensiblement différent. Peut-être y a-t-il là un protocole de création sonore spectrale à pister...



Figure C.40 San Giovanni Bianco

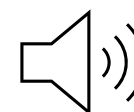


Figure C.41 Je te rencontre - reprise Hiroshima Mon Amour

3 juin 2024. Je retrouve cette sensation de semi-panique linguistique, à être souvent contraint de rester à la surface des choses et manquer des nuances. À la mairie, j'ai failli faire une commande de consultation de cartes d'archive alors que je voulais juste une carte des sentiers de randonnée. Une fois la confusion dissipée, on me reconduit à l'accueil. La personne qui me vend la carte se souvient de moi, de ma famille et de notre visite en 2018. Surprenant. C'est aussi une Belotti. La connexion par le nom. Je suis un peu ému en sortant, je me sens accueilli.

J'ai fait une razzia (très modérée) au supermarché local. Assortiment de mozzarella, burrata et raviolis spéciaux. Tout semble si bon. Après une sieste, je retourne à la bibliothèque consulter les ouvrages que j'ai repéré ce matin. Comme la fermeture était proche, la bibliothécaire Alice a eu la gentillesse de m'autoriser à emprunter une pile de livres. Comme ça, juste avec mon numéro de cellulaire. La confiance.

Je monte à San Pietro d'Orzio. L'air est plus frais. Le soleil est enfin ressorti. Je passe devant le bar Luiselli... c'est ouvert ! Je fais demi-tour, stationne l'auto sur le côté de la route et j'entre. Giacomina est derrière le bar. C'est une lointaine cousine, de la génération de mes tantes. Le bar a été ouvert en 1959 par son père. Elle me dit que j'ai des traits du frère de Mariangela, que je n'ai jamais vu. Les traits des Belotti, trois générations plus tard.

J'apprends que Cesare était à Bosco hier, peut-être pourrai-je le rencontrer. Je commande une cedrata que je vais boire dehors. Je sens que j'arrive petit à petit.

J'ai envie d'aller voir Bosco Fuori avant d'aller chez Sabrina. Je conduits sur la route sinueuse, passe devant la petite église San Rocco, puis je traverse Bosco Dentro, avant d'arriver à Bosco Fuori. Par curiosité, je dépasse le hameau et continue dans la forêt. Après quelques lacets, la route se transforme en chemin, et je dois faire demi-tour. Je reviendrai à pied. Je stationne l'auto à l'entrée du hameau, et je marche un peu entre les maisons. Il me semble reconnaître celle de Cesare, qu'on avait visité en 2018, mais je ne suis plus certain. Je suis arrêté par le calme. La lumière sur les toits. Un apaisement.

Je redescends à San Pietro d'Orzio pour souper chez Sabrina et ses parents. Comme me l'avait dit ma tante Nicole, toute la famille vit à flanc de montagne sous un même toit, dans une haute maison aux étages indépendants, comme un triplex Montréalais. Leur maison est en fait juste à côté de celle de Rosa Belotti, qui était le seul contact que ma mère avait quand nous sommes venus en 2018. Rosa était une cousine de mon grand-père, et je suis resté en contact avec sa petite-fille, Sabrina, qui m'accueille ce soir, avec son conjoint et

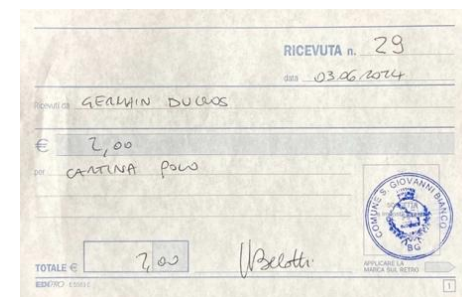


Figure C.42 Ricevuta (reçu) pour la carte. La signature indique le nom Belotti



Figure C.43 Le bar Luiselli

ses parents, Mariangela Angeloni et Yvan Mazzoleni. Sabrina parle assez bien français, et Yvan, qui a grandi entre la Suisse et l'Italie, parle un français suisse très enthousiaste. Il note immédiatement mes québécoismes, et passe la soirée à les relever en riant !

J'apprends que les ancêtres étaient non seulement agriculteurs (avec vaches, cochons, moutons, maïs et blé) mais qu'en plus les hommes étaient bûcherons, allaient à la mine, et étaient aussi [charbonniers](#). Cette dernière tâche, la plus ingrate selon Mariangela et Yvan, se faisait dans le bois, et il reste par endroits de petites clairières circulaires et plates, des espaces négatifs laissés par les « meules » où se consumait la charbonnette destinée à devenir du charbon. Peut-être trouverai-je une de ces clairières sur mon chemin. Je leur parle de mon envie de marcher sur les sentiers autour de Bosco, et ils me montrent sur ma carte la Via Mercatorum, une ancienne voie commerciale romaine. Elle passe par Bosco, et rejoint San Giovanni Bianco, soit par Camerata Cornello, soit par San Pietro. Je demande si les ancêtres auraient travaillé dans les mines indiquées au nord-est de Bosco. Tout à fait. Ils partaient à pied à 5h du matin, éclairés à la lanterne dans la forêt. Je suis le sentier du bout du doigt... « Tu vois ton histoire, là » me dit Yvan. Je vois aussi la possibilité d'une rencontre. Il ne semble pas y avoir de chemin balisé, mais j'imagine que c'est faisable. De retour à l'appartement, aidé par des sites internet de randonnée, j'étudie la carte et imagine un itinéraire qui me fera sortir du sentier balisé pour rejoindre les mines directement à pied :



Figure C. 45 Extrait de ma carte : la Via Mercatorum en rouge, mes errances pirates en gris



Figure C.44 Les toits de Bosco Fuori

4 juin 2024. Je pars de Camerata Cornello à 10h, et traverse le Brembo sur une passerelle étroite. Le chemin pavé grimpe dans la forêt. En montant vers Grumo, je rencontre un vieil homme qui revient de la cueillette des champignons. Quelques maigres cèpes gisent au fond de son panier, et il n'est même pas certain qu'ils soient comestibles, alors il veut les faire vérifier à la pharmacie, mais il est un peu perdu. En grand habitué des lieux, je lui indique le chemin pour redescendre à Camerata Cornello. Il me propose de l'accompagner, mais je vais dans la direction opposée, et nous parlons un moment. Il s'appelle Salvatore, vient de Sicile, s'est marié à Sanremo, et a travaillé comme cuisinier à Milan avec des Français. Il m'invite à sonner chez lui, la maison au-dessus du bureau de poste, si je repasse par là.

Juste avant de se quitter, après s'être dit au-revoir, il se retourne et me pose une question. Il me faut une répétition pour comprendre qu'il me demande des nouvelles de l'équipe de football Paris-Saint-Germain. Puis il enchaîne sur les déboires de l'équipe de Milan, tout en s'éloignant d'un pas entre chaque phrase. Je ne sais pas s'il faut que je le coupe, ou bien si ce *fade out* de la conversation, cette lente dissolution, est une pratique courante. Peu importe, j'ai le temps. J'habite le trouble.

25 novembre 2024. En écoutant l'enregistrement, j'entends le son de sa voix qui s'éloigne, et un bruit de pas qui m'indique que c'est moi qui m'éloigne peu à peu. Après trois cycles d'au-revoir, je reprends la marche.

4 juin 2024. Environ une heure après le départ, j'arrive à la petite église de San Rocco, juste avant Bosco Dentro. Les portes sont fermées, mais le parvis et ses arcades m'invite à revenir pour une exploration en mouvement. Assis sur le muret, je fais une pause en regardant le panorama. Je repars en prenant le sentier, et non la route, qui relie Bosco Dentro à Bosco Fuori. Les hameaux sont déserts, mais clairement habités. Je longe quelques carrés potagers bien entretenus. Je dépasse un cabanon et tombe sur un énorme serpent noir qui prenait le soleil. Aussi surpris que moi, il disparaît entre deux planches de bois. J'arrive rapidement à Bosco Fuori, et à partir de là, c'est l'improvisation. Je quitte le village et entre vraiment dans le bois, entre tronçons balisés et traces dont on ne sait si ce sont des pistes faites par les humains ou par d'autres habitants de la forêt. Alors que je suis assis pour manger une collation, j'entends un immense fracas de branches plus haut dans la pente. J'avais oublié à quel point les sons résonnent dans ces forêts de hauts feuillus. Je me retourne, mais rien. Probablement un cervidé qui aura disparu avant que je ne puisse l'apercevoir.



Figure C.46 La Via Mercatorum en montant vers Grumo



Figure C.47 L'église San Rocco

Je continue ma progression, et je finis par longer un terrain clôturé appartenant à une exploitation agricole, dont j'avais noté la présence sur ma carte. Un renard va à ses affaires, et fait le bond quand il me voit. Un bruit de clochettes semble venir du sentier. Je continue ma marche, et bientôt arrive en vue (et en ouïe) d'un troupeau de chèvres aux cornes immenses qui ont décidé de faire une pause au milieu du chemin. N'étant pas versé dans les bons comportements à adopter en cas de rencontre avec ces caprins, et relativement intimidé par la taille des cornes (immenses), je rebrousse chemin et laisse passer le troupeau à une distance acceptable.

Quelques temps plus tard, le sentier débouche sur un espace ouvert. La roche nue, les restes de rails et de structures métalliques m'indiquent que je suis arrivé à destination. L'endroit est désert, sommairement aménagé pour l'exploitation touristique, mais pas vraiment riant. Je m'approche d'un accès à la mine, barré par des grilles cadénassées, et je sens la température qui baisse à chacun de mes pas. Un air glacé s'échappe des profondeurs, je sens qu'il y a quelque chose, mais je sens aussi que c'est pas pour aujourd'hui. Et après tout, c'est l'heure du picnic.

Les clochettes des chèvres résonnent doucement, on dirait que le troupeau se rapproche. Elles font le tour de l'entrée des mines, passent en hauteur derrière le bâtiment d'accueil. Je baigne dans les tintements des clochettes. Je pose ma caméra et je vais danser ce tintement.

26 novembre 2024. Commentaire de la vidéo. J'enlève mes sandales, le béton est chaud sous les gouttes. L'espace sonore est rempli du tintement des clochettes, ça résonne dans le sol, dans mes os. De tout petit cahots dans le corps, un saccadé articulaire, mais dans la douceur, dans le micro-rebond, dans la légèreté, sans aucun effort. Plusieurs moteurs, qui vont du bassin à la ceinture scapulaire. Des petites impulsions dans les bras, sur le plan horizontal et vers le haut. Je vois que je suis tout à mon oreille gauche, que ce doit être par là que le son se transpose dans mon corps. Je fais tinter des clochettes imaginaires, et je me fais tinter à mon tour par le son.

4 juin 2024. Je m'installe sur le plateau d'une table et les regarde passer en contrebas. J'observe leurs déplacements, leur agilité, elles semblent emprunter un chemin déjà connu dans les pentes rocheuses et escarpées, comme si elles faisaient leur tournée habituelle, à l'affût des jeunes pousses qu'elles broutent avec empressement. Le soleil peine à traverser les nuages, la lumière est blanche et douce, quelques gouttes de pluie tombent par intermittence, je reste assis sur la table, le regard flottant. Le temps s'étire et ralentit. Je suis tiré de ma contemplation par un bruit de moteur. Un pick-up arrive et stationne près du bâtiment d'accueil. Deux



Figure C.48 Immenses, je vous dis



Figure C.49 Miniere del Paglio



Figure C.50 Danser le tintement (vidéo)

hommes descendent du véhicule et déchargent sur un petit chariot le contenu du coffre : de gros blocs carrés d'un fromage clair, qu'ils emmènent trois par trois à l'intérieur des mines. Au retour, l'un d'eux me salue, et s'approche de moi : « Sono le tue ? Le capre, sono le tue¹⁶³ ? ». Confus et amusé, je bredouille que non, que je les regarde simplement vivre leur vie. Il rit, et me dit que j'ai l'allure d'un chevrier. J'apprends que lui et son collègue emmènent les fromages, de chèvre donc, dans les mines car la température et l'humidité constantes sont parfaites pour l'affinage. Je lui demande si je peux venir avec eux pour jeter un œil à l'intérieur, mais à ce moment-là un groupe de touristes sort de la mine, avec accompagnateurs, casques de spéléologie et baudriers colorés, et mon potentiel guide me fait signe que non. Tant pis. Pas de visite de la mine, mais un fromager local m'a pris pour un chevrier, ce qui me remplit d'une joie que je ne m'explique pas tout à fait.

26 novembre 2024. Je pense à deux figures de chevriers. La première m'accompagne depuis l'école : il s'agit du petit Paul, qui apparaît dans *La Gloire de mon père* et *le Château de ma mère*, les deux premiers tomes des *Souvenirs d'enfance* de Marcel Pagnol. J'ai emprunté ces livres de nombreuses fois à la bibliothèque de mon école primaire, d'ailleurs baptisée Marcel Pagnol. Je comprends aujourd'hui mon affinité avec ces textes par la relation très forte qu'on peut lire entre l'auteur et le territoire où il a vécu. La fin magnifique du *Château de ma mère* me laissait en larmes à chaque lecture (#divan). Avant le coup de grâce de la dernière page, Pagnol écrit :

Puis, le petit Paul est devenu très grand. Il me dépassait de toute la tête, et il portait une barbe en collier, une barbe de soie dorée. Dans les collines de l'Étoile, qu'il n'a jamais voulu quitter, il menait son troupeau de chèvres ; le soir, il faisait des fromages dans des tamis de joncs tressés, puis sur le gravier des garrigues, il dormait, roulé dans son grand manteau : il fut le dernier chevrier de Virgile. (Pagnol, 1958/1994, p. 213)

Plus récemment, cet été, alors que je discutais avec mon père, il m'a appris que ses arrière-grands-parents, Albert et Louisa, étaient chevriers sur le territoire de La Capelle-et-Masmolène. La figure du chevrier, souterraine pendant des générations, refait surface.

¹⁶³ Elles sont à toi ? Les chèvres, elles sont à toi ?

Qu'est-ce qui a pu amener le fromager à penser que j'étais chevrier ? Peut-être ma tenue (sandales tout terrain, short noir qui a vu de meilleurs jours, t-shirt vert, coupe-vent et casquette également verts), simple et dans des tons qui s'accordent avec la forêt ? Ou bien ma physionomie, ce qu'il y a d'italien dans mes traits, le fait que j'aie l'air d'avoir passé la journée dehors ? Ou encore mon attitude, le fait que je ne sois pas dans une dynamique de randonneur, souvent très directionnelle, frontale, mais dans quelque chose de beaucoup plus holistique, calme, plus lent, mon regard sur le troupeau, dans une observation bienveillante ? Peut-être tout ça à la fois. Peut-être qu'à ce moment-là, le fromager a reconnu en moi quelque chose d'une relation avec le territoire qu'il a interprétée en spéculant que j'étais chevrier.

28 novembre 2024. Ça m'amènerait à penser que je ne suis pas devenu corps-territoire seulement dans les moments de danse. Parfois, ça a été par le biais du dialecte (strate du *24 octobre 2024*, p. 42), et ici, simplement dans un état, une présence silencieuse et immobile.

4 juin 2024. Je prends le chemin du retour sous une pluie de moins en moins intermittente, je n'ai que mes sandales aux pieds, et le sentier devient plus dangereux. Les portions pavées sont glissantes, et pour celles qui ne le sont pas, je m'enfonce dans l'humus boueux. Mon attention est focalisée sur mes pas, le crépitement de la pluie sur les feuilles, l'odeur étourdissante de l'humus, je commence à enregistrer une ambiance sonore, et je me surprends à penser tout haut en italien.

26 novembre 2024. Il n'y a rien de nouveau dans ce que je dis, simplement une réitération de ce qui a été mentionné la veille au soir, les expressions et les mots que j'ai appris. Comme si le chemin m'invitait à lui raconter ce fragment de notre histoire commune, celui qui concerne mes ancêtres. Je ne me souviens plus exactement à quel endroit j'étais à ce moment-là, mais ça se peut que ce soit juste avant d'arriver à Bosco Fuori, autrement dit, à l'endroit où nous avons tourné une séquence centrale quelques jours plus tard.

4 juin 2024. En arrivant à l'appartement, j'allume la télévision, et tombe sur la chaîne régionale. Un homme est en train d'expliquer le processus d'affinage... des fromages de chèvres dans les mines de Dossena ! C'est un reportage sur la Via Mercatorum et ses étapes remarquables. La coïncidence m'amuse.

5 juin 2024. Je passe la matinée à consulter les ouvrages empruntés à la bibliothèque. Je trouve des photos qui me laissent imaginer à quoi pouvait ressembler la vie de mes ancêtres sur ce territoire. Peut-être que l'un d'eux se trouve sur ces clichés...

Parmi les livres empruntés, il y a aussi des recueils de chansons traditionnelles : *Musica e musicisti in Valle Brembana* (Traini, 2009), *Il libro dei canti* (Marchesi et Molino, 1976), et *82 Canti della montagna, Volume III* (Cornoldi, 1962), qui me mettent en face d'une double difficulté de lecture : je lis à peine la musique, et les paroles sont en dialecte Lombard. Mais tant pis, je reconnais certains mots, ça me suffit, j'erre entre les pages... C'est dans le premier volume de *Canti della montagna* (Cornoldi, 1948), que je m'arrête à la page 55, sur le chant *La pastora*. Il y a quelque chose de bucolique, d'intemporel, un lien avec les activités pastorales de mes ancêtres, et la simplicité cruelle d'un récit édifiant sans morale : la bergère voit son plus bel agneau dévoré par un loup juste après qu'un inconnu l'a mise en garde. Un détour sur Youtube me propose [une version chorale](#), dont les harmonies ne me parlent pas, [une autre version chorale improvisée](#), probablement dans un refuge de montagne, qui me donne la chair de poule et me laisse imaginer la montagne vibrant au son de ces voix, et finalement [une version plus retenue](#), voix, guitare et accordéon, de Gigliola Cinquetti, où j'entends quelque chose qui éveille une envie de reprise à mon échelle.

1^{er} juillet 2024. Ce soir, je me mets au piano, et je joue *La Pastora*. Je glisse une introduction simple, et imagine une coda tout aussi simple, qui reprend le dernier vers et se termine par une cadence inspirée d'un fragment (que je ne retrouve plus) de la musique du film 崖の上のポニョ (Ponyo sur la falaise) composée par Joe Hisaichi (2008). Il est très tard, le village dort, le piano est en sourdine, et je murmure presque les paroles. On est loin du chœur qui résonne dans les alpages...

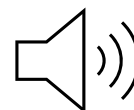


Figure C.52 La pastora

5 juin 2024. L'après-midi, je prends l'auto pour aller à San Pietro, sur le parvis de la grande église, prendre le soleil, écrire, dessiner peut-être. J'arrive, et là, rien. Rien qui résonne, pas envie d'être là, alors je repars en direction de Bosco, et je sens que c'est mieux, que je me rapproche de quelque chose. Un point chaud, un nœud, une confluence de « vibes », d'invites. Mon errance n'est pas une déambulation au hasard. Elle est dirigée par mes envies, mes désirs, et mes réponses somatiques, quand j'arrive à les écouter. Mon envie de

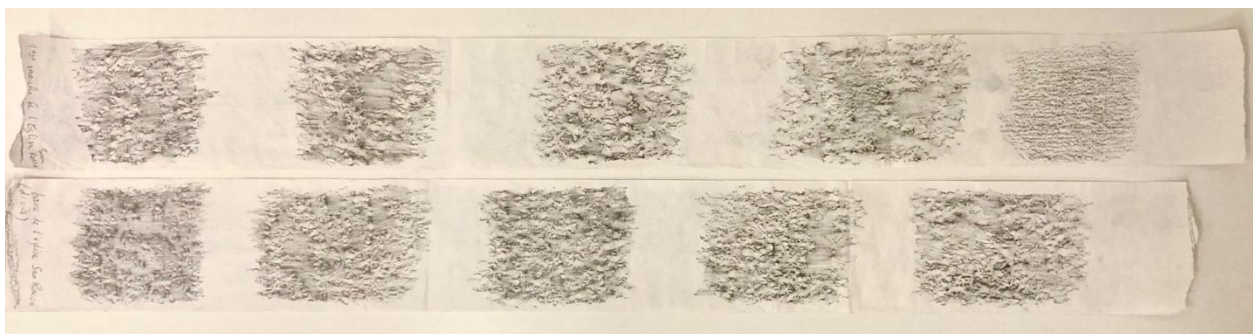


Figure C.51 Extraits de *Una valle et il suo popolo* (Goglio, 1979)

marcher dans la montagne m'a conduit sur la Via Mercatorum, et finalement sur le tronçon que mes ancêtres empruntaient pour aller travailler.

J'arrive à l'église San Rocco, je me sens bien, alors je décide de rester là, et je fais connaissance¹⁶⁴ avec le parvis. Je prends le temps. Je suis attiré par les textures des pierres, alors je fais des empreintes en frottant mon crayon sur un papier fin plaqué sur la première marche de l'église et le banc de pierre à côté. L'action révèle des reliefs, une microtopographie insoupçonnée. La transmédialité permet un changement d'échelle, on passe du 1:1 au 1:25000. Penché sur la pierre, je tourne le dos au panorama.

28 novembre 2024. Je reproduis ici deux bandes d'empreintes :



La bande du haut a été faite sur la première marche de l'église, celle du bas (page suivante) provient du banc de pierre. Le matériau était similaire, une roche anthracite, mais la diversité des textures me fascine. Je me perds dans le tracé des montagnes et des vallées minuscules. Mes doigts se souviennent des petites rugosités adoucies par le temps. J'ai envie de voir ce qu'une numérisation à haute résolution et un traitement numérique de l'image pourraient révéler. Peut-être pourrai-je transformer les images en texture sonore comme je l'ai fait avec l'écorce de bouleau.

¹⁶⁴ Selon Stéphane Aubinet (2017), « faire connaissance, au sens de s'engager dans une rencontre et co-crée de la connaissance ».



Figure C. 53 Empreinte de la première marche de l'église de San Rocco (détail)

5 juin 2024. Les lézards se coursent ou se reposent au soleil. Je dessine la vue sur le grand rouleau de papier, directement au feutre permanent, pour pas trop réfléchir avec une esquisse. Laisser faire le trait. J'aime bien le résultat, j'aime aussi le bruit du feutre sur la surface et le mouvement du papier remué par le vent pendant le dessin. Parfois difficile à maintenir en place, c'est devenu un jeu, une relation. Peut-être prévoir des poids si je refais ça ? des roches, plutôt que mes souliers...

28 novembre 2024. Ces empreintes et ce dessin sur grand format sont les seuls documents de ce type que j'ai produit sur les quatre terrains de recherche. J'avais annoncé vouloir réaliser ce type



Figure C.54 Panorama depuis le parvis

de relevé graphique plus fréquemment, mais les circonstances ont fait que ça ne s'est pas passé. Je retiens que c'est uniquement le parvis de cette petite église qui m'a invité à inscrire ma relation avec le territoire sous ces formes-là. Ou non, plutôt que c'est seulement à cette invitation-là que j'ai été suffisamment réceptif pour prendre action et me mettre à dessiner. Avec le feutre permanent, je m'autorise un trait épais, définitif, mon regard embrasse le panorama et je ne jette que des coups d'œil sur le papier, ma main transpose les contours frémissants des montagnes et de leur végétation par des tremblements semi-contrôlés, dont l'amplitude varie avec la distance de ce que j'aperçois. Je commence par les hauteurs puis je fais mon chemin vers le pré en contrebas de l'église et l'arbre qui cache le petit chalet. Le feutre glisse avec des petits crissements sur le papier brun, que le vent froisse par moments. Je suis tout absorbé à mon dessin, le monde extérieur se réduit et se concentre, se limite et donne toute la place, à la relation entre mon sujet, mon medium et mon action, dans un état d'hyperfocus que j'ai déjà vécu des centaines de fois pendant mon enfance et adolescence quand je dessinais (*#divan*). Je ressors de là un peu flou, je ne sais pas combien de temps s'est écoulé.

5 juin 2024. Je tente une danse. Clairement, le temps déjà passé sur place aide à me mettre en relation plus rapidement. Les roches, cassées, taillées, les arches, les criquets, le vent, les croix gravées, les mains qui se sont posées sur le rebord du banc. Peut-être celles de mes ancêtres. Encore une fois, ma tenue me fait passer relativement incognito. On s'imagine que je suis là pour le travail, ce qui finalement n'est pas faux.

29 novembre 2024. Commentaire de la vidéo. Je commence assis sur le banc. Un claquement de doigts pour tester l'acoustique. L'énorme bruit d'un véhicule qui passe dans le virage. Je me penche en avant, les mains vont chercher le contact du sol, des roches polies par les passages, puis je passe sur mes pieds.

13 juin 2024. *Entretien d'autoexplicitation n°2* : Je sens les roches sous mes pieds, qui sont semi taillées, semi cassées, polies, par des décennies de, de pas... qui ont frotté dessus. Et cette texture que je sens sous mes pieds... c'est comme si elle remontait le long de mes jambes. Et elle fait des... comme des pointes, des petites explosions, des angles... dans mes articulations... [...] C'est cette alternance [de taillé et de cassé] qui remonte par mes pieds, dans mes jambes, qui *pop*, qui amènent des angles [...]. Ça remonte à l'intérieur, au centre de ma jambe, dans l'os... non, pas dans l'os. Dans un muscle profond.

04 décembre 2024. En me replongeant dans le moment, dans le détail de la sensation, et avec l'aide d'un atlas d'anatomie, je cerne le muscle auquel je fais allusion : il s'agit très probablement du [muscle tibial postérieur](#), le plus profond, niché entre tibia et fibula, dont le rôle est de stabiliser le bas de jambe et de soutenir l'arche du pied. Je ne connaissais pas l'existence de ce muscle avant aujourd'hui, mais ce que je lis correspond à mon vécu, à la sensation que c'est par ce muscle-là que les irrégularités du sol remontent et se transposent en angles, en pétilllements, en petits mouvements explosifs dans ma danse.

29 novembre 2024. *Commentaire de la vidéo*. Je place les pieds dans les lignes tracées par les pavés, ça m'emmène au fond, puis quelque chose qui part de l'épaule droite, vers l'arrière, le bras qui sort de son articulation, je déchausse les pavés comme je déchausse mes os. Puis de grandes arches dans les bras, dans le dos, qui se transforment en un court rebond au son des insectes. Je vais jouer avec les colonnes sur le muret. Appuyé contre la colonne d'angle à l'enduit effrité, je laisse s'effriter mon épaule à son tour. (*extrait choisi*) Un équilibre qui fond jusqu'au sol, contact avec le muret, avant de revenir vers le banc. Puis soudain, un élan, quelque chose de léger, de vif, de bondissant, dans un phrasé lié qui contraste avec ce qui est venu avant. Les mains longues, en nageoires, qui fouettent l'air en dessinant des arcs de cercles, ceux des arches et de leurs ombres. Les mouvements vifs se fond tantôt en parallèle, tantôt en torsion, souvent en

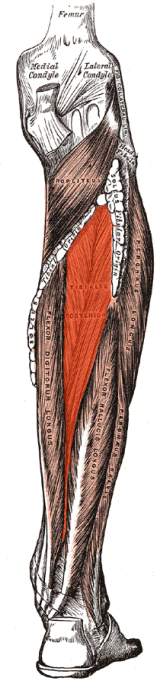


Figure C.55 Muscle tibial postérieur (Gray, 1918, figure 439)



Figure C.56 Impro San Rocco (extrait vidéo)

équilibre sur une jambe. Une pause, l'écho des arches, des dernières molécules à fouetter.

02 décembre 24. Je fouette l'air et l'espace, non pas dans un geste de claquement de fouet, mais plutôt comme on fouette de la crème pour y introduire des bulles d'air, et donner une nouvelle densité, de nouvelles propriétés physiques au mélange, et ici, au milieu. Ces nouvelles propriétés permettent de nouvelles relations culinaires, et dans mon cas, expérientielles. Ma crème fouettée est un espace-temps épais, l'espace-temps du corps-territoire.

29 novembre 2024. Commentaire de la vidéo. Je reviens sur le banc. J'en agrippe le rebord, ma main fitte¹⁶⁵ parfaitement. Je vois les mains qui s'y sont posées avant les miennes, en transparence, en surimpression. Une longue expiration...

13 juin 2024. Entretien d'autoexplicitation n°2 : Je sens que les bouts de mes doigts tombent dans des, se retrouvent dans des creux... comme si y'avait une prise [d'escalade], une prise dans la roche. Ergonomique, avec les emplacements pour les doigts. [...] Ma main est à la bonne place. Ma main est à la place où elle doit être quand on est assis sur ce banc. [...] Et donc ça veut dire que moi aussi je suis à la bonne place. [...] Comme si c'était en accord avec l'usage du lieu ? À cet endroit, c'est là qu'on s'assoit, c'est là qu'on met sa main. Je sens un alignement [qui me donne accès à plein de choses]. Je prends le temps pour *être* là... pour *être* à ce bon endroit ...

4 décembre 2024. J'entends une emphase sur les deux occurrences de « être ». Comme dans le premier entretien, où « aimer » était devenu action, ici, « être » est un processus, pas seulement un verbe d'état, et devient synonyme de *devenir*. Je prends le temps de *devenir* dans ce lieu, je prends le temps de *devenir* ce lieu.

¹⁶⁵ Anglicisme : *to fit*, être de la bonne taille, des bonnes dimensions (pour un vêtement), bien aller, convenir (pour une situation).

13 juin 2024. ...pour regarder autour de moi, sentir le, le soleil couchant [...], avoir accès à tous ces moments... où quelqu'un s'est assis sur ce banc à cet endroit, et a mis sa main à droite. C'est ça, [...] je sens que je fais partie du territoire à ce moment-là.

4 décembre 2024. Devenir corps-territoire, c'est avoir accès à tous les moments, à tous les présents, toutes les strates, sans effort ni intention.

5 juin 2024. Je monte à Bosco Fuori. Rien ne me vient dans le hameau, je suis plutôt attiré par la partie du chemin qui arrive en descendant du bois. Le chemin. J'ai l'évidence alors que je rentre à Piazza Brembana : ça va être ça. Le chemin entre Bosco et les mines. Un aller-retour peut-être... Je verrai avec Scott. Ma relation au lieu n'est pas celle de mes ancêtres, mais elle est informée par leurs histoires, leurs trajets, leurs actions, leurs usages de ce lieu.

6 juin 2024. Une deuxième randonnée. On m'a parlé d'un promontoire aménagé, *il Becco*, le bec, qui propose une vue vertigineuse. Pendant la marche, je me rends compte que mon monologue intérieur utilise des expressions en italien. Après 3-4 jours d'immersion, la contagion linguistique est avérée. En chemin, je trouve comme une rampe de lancement qui surplombe la vallée vers le sud. Je vais rencontrer cet espace-là. Je me souviens d'une danse de relation avec la vallée, là-bas en face, avec le soleil qui brille jusqu'au fond. Le relief qui laisse deviner le lit des anciennes rivières. Les lézards me rappellent qu'il y a quelque chose à explorer dans l'immobilité et le changement soudain. La vitesse surprenante. Déguerpir au soleil.

29 novembre 2024. Commentaire de la vidéo. Une mise en corps sémaphore, à 360°, puis quelques phrases dansées, quelque chose de très narratif. Sentir le creux de la vallée en face. La rivière qui a creusé la roche. La gorge est ouverte, le sternum en creux, les jambes un peu fléchies, un peu en dedans, les pouces joints dirigés dans une diagonale basse. Quelque chose qui continue d'aller vers le bas et vers l'intérieur.

6 juin 2024. Puis après une longue ascension, j'arrive en vue du *Becco*, qui surplombe l'autre vallée vers le nord. Le vent est vif, un énorme corbeau survole les arêtes rocheuses, et une fois le premier vertige rencontré, je m'aperçois que le sol de la structure, fait de grilles de métal au travers desquelles l'air et le regard passent



Figure C.57 Comme une rampe de lancement



Figure C.58 Danser le creux de la vallée (vidéo)

librement pour me relier bien trop directement au fond de la vallée, ce sol-là, est juste assez instable pour garder tous les sens en alerte.

29 novembre 2024. Commentaire de la vidéo. Que ce soit pour garder mon équilibre, pour sentir le vent ou pour m'imaginer corbeau, les bras deviennent aviaires. Je garde une légère flexion des genoux au début, probablement pour conserver une stabilité que l'environnement ne rend pas facile. Puis de grandes lignes qui se dessinent, des pieds jusqu'au bout des doigts. Des impulsions, suivi d'un écho dans le corps, une transposition du son métallique de la grille qui se réajuste quand je mets mon poids dessus. Je fais chanter le *Becco*, et le chant du *Becco* me fait danser. À cause du vide sous mes pieds, que mon oreille interne me rappelle à chaque seconde, l'ancrage gravitaire est assuré, tant bien que mal, par le regard.



Figure C.59 Sur le Becco di Dossena (vidéo)

6 juin 2024. Sur le chemin du retour, je m'aperçois que j'ai perdu ma casquette, que je retrouvais chaque été depuis plus de quinze ans. Je refais un bout du chemin en sens inverse, mais sans succès. Petit deuil. J'espère que quelqu'un l'aura récupérée. En redescendant dans la vallée, je me souviens que Mariangela m'a conseillé de visiter l'église Corpus Christi de Cornalita, qui fait face à San Pietro. J'y fait un arrêt : les portes ne sont pas barrées, l'intérieur est vaste, très vieux, et plutôt accueillant. Je laisse ma voix jouer avec la résonance du lieu.

29 novembre 2024. À l'écoute, d'une part je suis surpris par ma voix, d'autre part il me semble reconnaître, au milieu de l'extrait (à 1:23), un fragment de [Grace](#), composé par Bobby McFerrin et Yo-Yo Ma (1991). Musique d'enfance, de temps long, de grand espace lumineux chauffé par le foyer (*#divan*), qui refait surface de temps à autres.

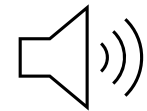


Figure C.60 Dans l'église de Cornalita

6 juin 2024. Je passe rendre les livres à la bibliothèque, puis je vais chercher Scott à la gare de Bergamo. Nous établissons un plan de tournage pendant le trajet du retour. Ce sera une suite de vignettes le long du chemin, depuis la rivière jusqu'aux mines dans la montagne.



Figure C.61 Au bord du Brembo

7 juin 2024. On commence la journée au bord de la rivière Brembo, assez tôt pour profiter de la lumière du matin. L'air est vif, l'eau bondissante, le sable très froid sous mes pieds. Ma tenue de travail est de la même couleur que les roches.

L'après-midi se passe autour de Bosco. On tourne une première séquence sur la portion de la Via Mercatorum juste au-dessus du hameau, que j'ai repérée les jours précédents.

13 juin 2024. *Entretien d'autoexplicitation n°2* : 00:05:55 On tourne plusieurs séquences où je marche et je reviens. Et puis [Scott] me demande, Ok, est-ce que là tu veux faire quelque chose d'autre ? [...] je dis oui, là [...] j'ai *besoin*... j'ai besoin de ralentir. J'ai besoin de marcher lentement sur ce chemin [...] y'a les irrégularités du sol, des pierres, je vois qu'il y a des bogues de châtaigne, donc je fais attention [...] parce que je suis pieds nus. J'ai besoin de ralentir. Je sens que j'ai besoin de ralentir... [Scott va faire] la mise au point de façon manuelle, il me dit : *You cannot go too slow*¹⁶⁶.

4 décembre 2024. J'entends l'accent australien de Scott quand je dis moi-même la phrase en anglais.

13 juin 2024. 00:08:23 Je prends le temps, je déroule le pied, [...] je sens que ça laisse le temps à des, à comme des racines [...] des filaments... des toutes petites racines [de se développer et d'aller dans le sol], je sais pas comment ça s'appelle, c'est pas les racines, c'est ce qu'il y a autour... comme du mycélium...

4 décembre 2024. Ça me semble pas mal correspondre aux « poils absorbants des radicelles », ou encore aux hyphes (voir note p. 25), ces filaments végétatifs qui composent d'une part le mycélium, et d'autre part le *présent épais*. J'allais écrire que je deviens un être mi-humain, mi-végétal, mais je rectifie ce réflexe de formulation : je deviens un être *à la fois* humain et végétal, sans partition entre les deux, mais dans une superposition des modes d'existence, des propriétés et capacités relatives à chacun. Ce sont *mes* hyphes, *mes* radicelles, qui captent l'humidité du sol, dans ce nouveau niveau de relation avec le lieu.

13 juin 2024. ...je sens les contours de la pierre et le, l'humidité du sol, et le froid. [...] Puis à un moment, je sens quelque chose, je sens une présence sur ma droite... non, pas une présence, je

¹⁶⁶ Tu ne peux pas aller trop lentement. (une invitation au ralenti extrême, qui sera plus facile pour lui de suivre en focus manuel)

sens une **densité d'air** différente sur ma droite. Et je lui laisse la place, je m'écarte [...] je contourne cette, cette masse d'air. Et ça me fait me retourner [...] vers la droite... Et là... et là je sens... qu'il y a autre chose. C'est comme si j'étais pris dans, dans un flux [...] comme on sentirait un courant d'air... sur la peau. Mais y'a pas de courant d'air... alors c'est comme si je le sentais... plus profondément. Je sens qu'il y a du mouvement qui monte et du mouvement qui descend. [...] Je m'écarte un peu sur le côté. D'un côté ou de l'autre, je veux pas être dans le chemin. [...] Je fais ça très lentement. Je m'écarte du chemin, je laisse passer. Je vois pas, je vois rien... Y'a pas de ... c'est vraiment pas avec la vue. C'est même pas du toucher... **C'est un autre sens**, presque [...].

Comme si l'extrême lenteur permettait [...] d'avoir accès à d'autres choses. Ralentissement extrême. L'ancrage... Le corps tout ouvert. La peau tout ouverte. Comme si tous les pores de ma peau étaient ouverts.... surtout... derrière les oreilles. Au niveau de la nuque, ici... là, c'est tout ouvert. L'angle mort... qui capte. Capter dans l'angle mort.

4 décembre 2024. Toute cette partie est énoncée doucement, presque murmurée, très lentement. Je vois sur la vidéo mes mains qui devancent la parole, qui vont chercher un espace derrière mes oreilles. Ce n'est pas vraiment la nuque : refaire le geste me permet de préciser la zone. Il s'agit de la portion mastoïdienne de l'os temporal. Je lis que cette protubérance est creuse, pneumatisée par les cellules mastoïdiennes, des cavités pour la plupart remplies d'air, dont la fonction serait de protéger l'oreille interne et de réguler la pression de l'air dans cette zone. La mention de la *pression de l'air* tombe sous le sens. Il ne s'agissait ni de la vue, ni du toucher : c'est bien la densité de l'air que j'ai sentie changer dans mon mastoïde. Et l'attention à ce changement de densité m'a permis de m'engager dans une relation avec « quelque chose qui monte, et quelque chose qui descend ». J'ai perçu un changement de pression de l'air à cet endroit du chemin, mais aussi, peut-être, ai-je perçu mes ancêtres qui faisaient leur aller-retour quotidien pour aller travailler à la mine. Je n'ai pas à choisir : je suis ici dans un autre exemple de *contestation ouverte*, dans « l'affirmation de la possibilité de coexistence de

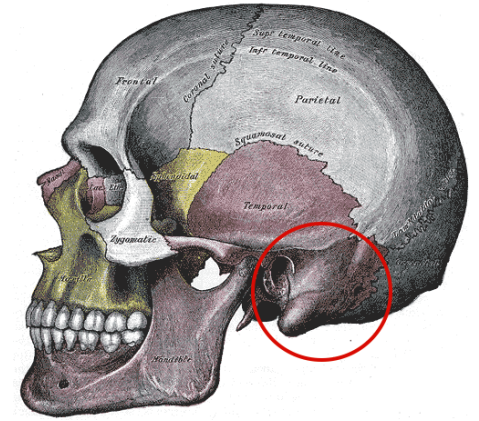


Figure C.62 L'os temporal et le processus mastoïdien encerclé (Gray, 1918, figure 188)

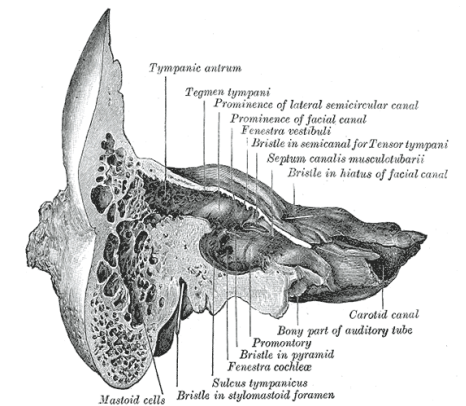


Figure C.63 Les cellules mastoïdiennes creuses (à gauche) (Gray, 1918, figure 139)

versions multiples et contradictoires » (Despret, 2015, p. 141). Devenir corps-territoire me donne accès à toutes ces strates de présence.

7 juin 2024. Puis quelques séquences dans le village : une où j'arrive par le chemin de Bosco Dentro, et une sur la petite place. À la fin de cette dernière séquence, je vois un vieil homme qui s'approche. Il me faut un moment pour sortir de mon état de danse, mais je reconnais Cesare ! On se salue, il est curieux de nous voir avec du matériel photographique, alors je lui explique ce qu'on fait là, et je me présente. Quand je mentionne mon grand-père et le nom des Belotti, qui est aussi le sien, son visage s'éclaire, le lien se fait, et nous parlons longuement du projet, du village, et surtout de sa relation avec Bosco Fuori. Je n'ai malheureusement pas de notes, ni d'enregistrements de cette conversation qui m'a pris par surprise, mais je me souviens que Cesare a parlé de Bosco en soulignant le calme, la tranquillité, le ressourcement que ce lieu lui procure.

25 novembre 2024. Un cadeau. Ce matin, je reçois un message de la part de Sabrina. À ma demande, formulée un mois plus tôt, elle a enregistré une conversation avec son grand-oncle Cesare à propos de sa relation avec Bosco.

4 décembre 2024. D'une voix animée, qui résonne dans un intérieur qu'on devine carrelé à l'italienne, il annonce que c'est son lieu de naissance, mais surtout « mi sono proprio innamorato dal posto », que c'est un lieu dont il est tombé amoureux. « Andare al Bosco si aprì il cuore », quand il se rend dans le village, il sent son cœur qui s'ouvre : je suis surpris de l'image qu'il emploie, de la précision de sa sensation et de la poésie de l'expression. Surtout, je note la correspondance avec la sensation de légèreté dans le cœur que je décris en lien avec mon arrivée dans le village de mes parents (strate du *21 mai 2024* p. 9). J'entends, dans ses paroles, une relation profonde, très sensorielle, et toujours renouvelée.

Si, pour les voisins, une pluie matinale est une occasion de se lamenter, pour lui, c'est une invitation à prendre une marche et à s'immerger dans le parfum de la forêt, « mi sembra sentire il profumo del bosco ». Je suis touché par ce multiple partage : le partage de cet enregistrement entre Sabrina et moi, le partage de la conversation entre un grand-oncle et sa petite-nièce, et les signes d'un partage, entre Cesare et moi, d'un mode particulier de mise en relation avec le lieu.

8 juin 2024. Deuxième et dernier jour de tournage : les mines de Dossena. Comme il est hors de question de charrier tout le matériel vidéo sur la Via Mercatorum, surtout sur le dernier tronçon que j'ai improvisé l'autre jour, on s'y rend en auto. L'accès se fait par une autre vallée, alors il faut faire un long détour, et monter une route étroite et sinueuse qui n'en finit pas. Des années plus tard, on arrive en vue du stationnement. Il y a un peu plus de monde que la dernière fois, notre activité attire l'attention, mais nous ne sommes pas dérangés. On tourne une séquence en bas d'un éboulis, où je joue avec des roches sur fond de nuages gris, une où j'arrive en marchant par le sentier, et une autre devant l'entrée glaciale de la mine. Les chèvres ne sont pas là, j'aurais aimé qu'elles apparaissent dans la vidéo. Le tournage se termine en milieu d'après-midi. Nous sommes invités à un souper convivial chez Sabrina. Sa mère Mariangela m'offre deux flacons de propolis de leur ruche. Le soir est doux, et le chant des criquets se mêle aux tintements des verres et aux conversations croisées en trois langues, un paysage sonore qui résonne longtemps dans mes oreilles.

9 juin 2024. Nous partons tôt le matin, le coffre de l'auto est plein de provisions délicieuses. La route s'étire en sens inverse, et le trajet se passe quasi totalement en silence, en raison de la fatigue partagée, et pour prendre le temps de digérer tout ce qui s'est passé pendant ce deuxième terrain.

Inter-terrain

10 juin 2024. À peine rentré à Saoû, j'appelle mon père, qui a suivi ma mère en Charente-Maritime pour changer de l'air de la Drôme. Il me parle du territoire qui a vu naître ma grand-mère et de sa branche de la famille. Mon arrière-grand-père, Raymond Feillé, avait entre autres des plantations de peupliers, dont le bois était transformé en cagettes d'emballage.

09 janvier 2025. Probablement que le souvenir du bruit du vent dans les peupliers, que ma grand-mère m'a confié un jour comme étant un de ses préférés, vient de ces plantations.

10 juin 2024. Du reste, Raymond et sa femme Rachel étaient métayers, et « n'ont jamais roulé sur l'or ». Mon père me partage un détail inattendu : Rachel était petite, mais marchait si vite « qu'on n'aurait pas pu la suivre », alors que Raymond, avec ses grandes jambes, avançait d'un pas tranquille.

Mon père garde des souvenirs inoubliables du temps passé « dans le sud-ouest », où il allait avec ses parents plusieurs fois par an, dans les années 60, pour les fêtes, les communions, les vacances d'été... Il me parle des petits chemins qui serpentaient entre les plantations de tabac, de blé, les vaches... des chemins qu'il prenait en vélo puis en solex, des cabanes qu'il faisait avec sa cousine Josiane dans les balles de paille pendant les battages, de la pêche à l'anguille dans les caissons, des picnics à Belleperche, des rodéos en voiture au milieu des champs avec son cousin Francis, de la fois où en rentrant d'un réveillon bien arrosé, à 6 heures du matin, lui et Francis étaient passés par l'étable pour ne réveiller personne, quand une vache s'était soudain mise à vêler et qu'ils s'étaient retrouvés à chausser les bottes et prêter main forte, des événements de la ferme, du travail à la ferme.

Il fait aussi référence à un manuscrit, que ma grand-mère aurait écrit, et dans lequel elle raconte des passages de sa vie. Je me fais une note pour aller le consulter.

Dans la foulée, j'appelle son frère aîné de 9 ans, mon oncle Jean-Pierre. Lui aussi se souvient de « la grande épopée » pour aller passer du temps chaque été dans le sud-ouest, où était située la ferme que les grands-parents avaient en métayage. Il se souvient d'un coin « magnifique », où Raymond et Marie-Jeanne (la sœur cadette de

ma grand-mère) venaient les chercher en vélo quand Jean-Pierre et sa mère arrivaient du train, des nuits pleines d'étoiles sans pollution lumineuse, des courses en vélo au bord du Tarn avec sa tante Renée, ...

9 janvier 2024. Relire toutes ces mentions de trajets en vélo me donne une clef de compréhension pour ce qui a été probablement un déclencheur du moment que je développe dans le troisième entretien d'autoexplicitation.

10 juin 2024. ... du temps des moissons, des énormes machines à vapeur, puis au gasoil, pour le grand rituel des battages, de la grande solidarité paysanne. Il me partage des souvenirs très sensoriels, un peu idylliques pour l'enfant urbain qu'il était, des souvenirs qu'il qualifie lui-même de « carte postale du XIX^e siècle », jusqu'au moment où sont arrivées les moissonneuses batteuses qui ont tout changé. Il confirme que ma grand-mère et ses sœurs sont toutes nées à Saint-Porquier, dans une ferme qui s'appelait La Mouline.

29 septembre 2024. Josy m'écrit que ce sont les parents de Raymond, Jean Feillé et Claire Constans, qui sont venus en métayage à La Mouline en 1900, quand Raymond avait 4 ans.

10 juin 2024. Après La Mouline, la famille a vécu à Saint-Benoit, dans une ferme au bord du Tarn à quelques kilomètres de la confluence avec la Garonne. J'ouvre Google Maps pour repérer les lieux en suivant ses indications. Il mentionne deux fermes, proches, la première celle de Raymond, et la seconde, celle d'un nommé Rey, « mon copain ». Je suis la route des yeux, et lui demande s'il se souvient d'un château dans les environs. Il s'exclame : « oui ! je le connais, il était juste avant ! ». Bingo, je sais donc où me rendre. Sur la photo satellite, la zone semble principalement plantée d'arbres fruitiers, avec leurs rangées reconnaissables. Jean-Pierre confirme, et me raconte sa déception quand il est retourné sur les lieux et constaté la disparition des champs de blé, de luzerne, de maïs, et avec eux une partie de la biodiversité que ces cultures encourageaient.

05 janvier 2025. Pendant ces conversations, mon père et mon oncle me partagent des éléments à propos de leur père et de leurs grands-parents paternels. Même si le territoire où est née ma grand-mère comprend le village de Fajolles, où mon grand-père a vécu avec ses parents et sa sœur à leur retour d'Algérie, et où je me suis rendu pendant la semaine dans le sud-ouest, je rapporterai ces éléments géo-affectifs dans une section ultérieure par souci de clarté.

10 juin 2024. J'ai retrouvé le manuscrit ! J'y lis un beau témoignage de ma grand-mère, où je retrouve sa sensibilité et sa retenue. Je trouve aussi une photo du pigeonnier monumental de la ferme de Saint-Benoit. Même si les champs ont été remplacés par des fruitiers, l'édifice devrait être visible par-dessus les arbres, et je pourrai le retrouver facilement. S'il est encore debout...

Je retrouve aussi deux photos, datées du 20 mai 1944 : un groupe de jeunes filles vêtues de robes blanches dansent en cercle dans un champ. Parmi elles, il y a ma grand-mère ; je pense qu'elle se trouve à droite sur la deuxième photo, de profil, mais je ne suis pas certain. Ce qui importe, c'est de savoir que ma grand-mère, à 14 ans, a dansé dans un champ.

11 juin 2024. Départ de Saoû. Je refais ce trajet peu aimé qui me ramène dans la vallée du Rhône, repasse devant Pont-Saint-Esprit, puis continue vers le sud, en direction de Bagnols-sur-Cèze, où habite Renée, la plus jeune des trois sœurs de ma grand-mère Sylvette.

Je glane dans son témoignage des bribes de sa relation au territoire. Jusqu'à ses 7-8 ans (soit 1951-52), elle a vécu à la Mouline, construite près d'un ruisseau. C'est là qu'est née ma grand-mère, son aînée de 14 ans. Elle se souvient des rats qu'il y avait à l'intérieur, et du chemin qu'elle prenait pour aller à pied, toute seule, à l'école à Saint-Porquier. Un chemin qui lui faisait peur, à cause des ronces, des sangliers, des renards. Elle se souvient d'avoir gardé les vaches avec ses grandes sœurs, elles les menaient sur un chemin qui allait jusqu'au bord de la Garonne, environ 1km au sud-ouest. Entre la Mouline et la Garonne, il y avait des peupliers.

Le déménagement à Saint-Benoit, 20km plus au nord, a rapproché la famille de la ville de Moissac, un changement qu'elle a accueilli avec joie : il y avait la messe où elle allait avec sa grande sœur, le cinéma, les bals du dimanche soir, mais il y avait aussi le sentiment de ne pas appartenir à la même classe sociale que les gens de la ville. Elle était de la campagne, et ses habits, ses souliers, la rendaient reconnaissable comme telle. Elle se souvient de vacances passées à Fajolles, mais elle n'a pas de bons souvenirs de « cette grande maison au couloir central immense ».

Ces nouveaux récits dans ma besace, je continue plein ouest sur la route des Cévennes, et je fais une halte chez ma sœur. Accompagné par le chant du ruisseau qui passe en contrebas de sa terrasse, je lui partage ce que j'ai appris. On rit, on pleure. On prend une longue marche dans les collines.



Figure C.64 Le pigeonnier, ma grand-mère et mon père. Début des années 60



Figure C.65 Une danse dans le champ. 1944

Terrain n°3 – Saint-Porquier, Saint-Benoit, confluence Tarn et Garonne

8 janvier 2025. Situation géoaffective : ma grand-mère paternelle, Sylvette Feillé, est née en 1930 sur la commune de Saint-Porquier, dans le Tarn-et-Garonne. Si elle a quitté ce territoire autour de 1950, peu après la naissance de mon oncle, ses parents et deux de ses trois sœurs, Henriette et Marie-Jeanne, y sont resté toute leur vie. Depuis la petite ville de Montech au sud-est, jusqu'au confluent avec le Tarn, au nord-ouest, c'est sur [ce territoire qui longe la Garonne sur environ vingt kilomètres](#) que se trouvent les racines, encore une fois paysannes, de ce côté de la famille. C'est là qu'on allait quand on rendait visite à la famille « dans le sud-ouest », des visites dont je garde quelques souvenirs d'enfance un peu flous, car la dernière doit remonter au début des années 2000 : courir après les canards, l'odeur de la basse-cour, les plumes des coqs, d'un vert foncé brillant, presque noir, l'accent différent du mien, Henriette qui roule ses « r » ...

12 juin 2024. Je trace plein ouest, et la route me fait traverser le sud des Cévennes et le parc régional des Grands Causses. Les paysages sont spectaculaires, et les variations du relief, la végétation, les odeurs, la couleur de la terre (à un endroit complètement rouge !), tout ça me ravit. J'arrive en fin d'après-midi chez Josiane, Josy, fille d'Henriette et cousine de mon père. Avec son mari Jean-Claude, elle vit dans la ferme des Bonnal, ses grands-parents paternels. La bâtisse est imposante, je sens qu'elle a vu passer les siècles. Je suis surpris par les briques plates qui la composent. Josy me dit que ces briques viennent très probablement d'une ancienne église, ou d'une abbaye, qui aurait été démontée pour récupérer les matériaux de construction. Rien ne se perd, rien ne se crée.

13 juin 2024. La journée a été curieusement occupée par une recherche généalogique, d'abord à Saint Porquier, minuscule village un peu trop calme qui affiche sur la porte de la mairie des résultats d'élections européennes un peu trop bleu marine, ce qui n'aide pas à se sentir bienvenu, puis à Montech. Je passe la matinée à feuilleter les gros registres, à déchiffrer une écriture de plus en plus cursive à mesure que je remonte le temps, à noter des dates, des noms, des lieux de naissance, tous situés dans le coin. Chose étrange, le nom de Jacques Feillé, qui apparaît sur le monument aux morts devant la mairie, est absent de la plaque commémorative située dans l'église juste à côté. Signe d'une relation compliquée avec l'Église ? Je n'aurai pas la réponse aujourd'hui.

23 septembre 2024. J'écris « curieusement » au début de cette strate du *13 juin*, parce que je ne comptais pas faire de la généalogie un point focal du terrain de recherche. Mais par curiosité, et peut-être pour voir jusqu'où je pouvais aller, je me suis laissé happer par les dates, les registres, les surprises, le vieux papier, et plus tard par les documents mal scannés sur les sites difficilement navigables des archives départementales en ligne. L'impression d'être au casino : le temps disparaît, parfois on gagne, souvent on termine bredouille. Encore une fois (voir strate du *22 septembre 2024*, p.6), il s'agirait de voir comment les informations que j'ai trouvées peuvent me raconter la relation de ma famille à ce territoire.

13 juin 2024. Dans l'après-midi, je me mets en quête de la Mouline, où est née Sylvette. Je file sur les chemins entre les champs, sous un soleil de plomb. Quelques habitations çà et là, mais aucun signe d'activité. Je demande mon chemin à la première personne que j'aperçois. On m'invite à parler à un certain « Labasse », qui vit dans le coin depuis longtemps, il saura me renseigner, il habite dans le virage, « la ruine avec les caravanes, tu peux pas le manquer ». Bon. Je trouve la ruine avec les caravanes, je suis accueilli par trois minuscules chiens en ruine eux aussi, et je rencontre Labasse, personnage improbable, qui me renseigne avec précision.

09 janvier 2025. Je réécoute ma conversation avec Labasse, sa façon de parler comme s'il avait la langue collée au palais, ma façon de parler comme si je voulais lui faire croire que j'étais du coin. Il y aurait matière à réaliser toute une série documentaire avec les rencontres humaines que j'ai faites cet été. Une prochaine fois peut-être.

13 juin 2024. Sur les conseils de Labasse, et après quelques erreurs de navigation, j'arrive en vue de La Mouline. Le bâtiment est habité, entièrement refait, je rencontre le locataire qui me laisse faire le tour de la maison. Il y a quelque chose de dissonant dans le jardin planté de palmiers au milieu des plantations de kiwi. Presque cent ans ont passé depuis la naissance de ma grand-mère dans ce lieu, et je sens qu'il n'y rien pour moi ici. Je reprends les chemins cahoteux. Prochaine étape : Saint-Benoît, à la recherche du pigeonnier. Je suis les indices donnés par Jean-Pierre au téléphone : tourner à gauche avant le pont qui mène à Moissac, longer la petite route le long du Tarn... et... et j'arrive au bout du chemin, j'ai dû manquer quelque chose. Je fais marche arrière, et m'arrête devant un édifice imposant, peut-être le château dont parlait mon oncle ? Dans la cour, un homme en train de nettoyer les éclats de verre de la fenêtre de son auto, qui a visiblement explosé. J'attends que



Figure C.66 La Mouline, 2024

l'aspirateur prenne une pause pour m'annoncer, et je demande à l'homme s'il connaît le pigeonnier de la photo. « Si je le connais ? Plutôt, oui, c'est sur mes terres ! ». C'est ainsi que je rencontre Bernard Menotti, actuel propriétaire. Il me parle de [l'histoire du lieu](#), des changements de locataires... Le domaine était connu sous le nom de la « Ferme de l'Hôpital », et a été divisé en deux exploitations : Milhole, la ferme où ont travaillé mes arrière-grands-parents, et Castanet, où a vécu à la même époque la famille Rey. Il raconte qu'il a acquis le domaine quand il est revenu d'Algérie. Je lui dis que mon grand-père était pied-noir lui aussi, et alors je sens qu'une barrière tombe. Il monte sur son vélo et m'invite à le suivre.

Le pigeonnier est beau, restauré mais pas défiguré, et ressemble encore beaucoup à la photo que je tiens en main (voir p. 69). Au lieu des champs de blé, il est à présent entouré de pommiers, sous leurs filets anti-grêle. Il y a quelque chose d'ancien, de stable, une chaleur dans la brique. J'ai envie de revenir ici pour le tournage. Par curiosité, je vais voir le voisin, Maurice Rey, qui d'après Menotti a toujours vécu là. Il est effectivement chez lui, avec sa femme. Son visage s'illumine quand je mentionne ma tante Renée : ils sont allés à l'école ensemble, voilà plus de 70 ans ! On discute un peu, il m'apprend que Raymond parlait Occitan, mais il ne sait pas pour Rachel. Je demanderai à Henriette.

J'ai envie de me balader en vélo sur les chemins, d'aller voir sur les bords de la Garonne.



Figure C.67 Le pigeonnier

14 juin 2024. Montech, bar de la place. Des souvenirs me reviennent du voyage en vélo que j'ai fait avec Aurore et Nico, 600 km de Bordeaux à Sète le long du canal, en 2013, alors je leur écris un message. Ici on dit le « s » de « moins », et les chemins qui coupent à travers champ sont les meilleurs à prendre. La vallée est plate, au sens topographique et québécois. Si plate. Énorme différence avec l'Italie.

23 septembre 2024. Comment la topographie joue-t-elle dans le développement d'une relation avec un territoire ? Elle conditionne notre relation à l'espace et au temps, elle dicte ce qui est facilement accessible ou non, si la personne qui habite à 2km est un « voisin » ou bien quelqu'un « de l'autre vallée » (comme en Val Brembana). L'identité régionale est-elle fragmentée, concentrée, ou unifiée, diluée, en corrélation avec la topographie du territoire sur lequel elle s'exprime ?

14 juin 2024. Je passe saluer Maryse, une autre cousine de mon père, fille de Marie-Jeanne, qui travaille à la médiathèque de Montech, une ancienne usine à papier immense reconvertie en pôle culturel.

09 janvier 2025. Que reste-t-il de l'usine, de ses bruits, de ses odeurs, des gestes qu'on y faisait ? Si je retourne là-bas un jour, je prendrai un temps pour danser les strates du vécu de ce lieu.

14 juin 2024. Je lui montre la photo du pigeonier : elle trouve l'architecture tout à fait étonnante, mais elle n'arrive pas à me confirmer sa localisation exacte. Dans un rayonage, le dernier numéro de *La revue e de Généalogie* me saute aux yeux : « et si vous aviez un ancêtre noble ? » titre la couverture aguicheuse sur fond de figures à perruque grises et faces poudrées. Je souris, car d'après ce que j'ai lu aujourd'hui, les Feillé et leurs ancêtres étaient plutôt cultivateur·rices, tisserand·es, journalier·es, domestiques, et ménagères. Des professions et des vies d'une noblesse moins tapageuse.

Je prends la route jusqu'à Castelsarrasin, où mes grands-parents se sont rencontrés lors d'un bal, entre 1946 et 1948. J'y ai rendez-vous avec Sara Ducat, qui dirige une compagnie de danse implantée dans un lieu atypique au cœur de la ville. On jase de nos démarches respectives, et elle m'invite à revenir pour partager mon approche. Je rentre à Bénis. Très beau coucher de soleil. Josy me dit qu'elle aime beaucoup les couchers de soleil ici. Peut-être est-ce une piste pour le tournage.

15 juin 2024. *Pas de notes dans mon journal*¹⁶⁷.

Éric (le plus jeune frère de Josy) peut me prêter un vélo, je vais chez lui le chercher. Henriette est là, et me partage quelques souvenirs. Elle dit que les choses ne lui reviennent pas facilement aujourd'hui, mais au milieu de multiples anecdotes, elle me dit que Sylvette, contrairement à elle, n'avait pas peur de mener le cheval, « elle était costaud, elle ». Ça me touche d'entendre un témoignage qui mentionne la force et le courage de ma grand-mère. Éric va chercher le vélo, et me donne une carte IGN. Il n'y a plus de peupliers autour de la Mouline, mais il m'indique une plantation à Castelferrus, à quelques kilomètres de là.

J'erre à vélo tout l'après-midi. Ce territoire à la confluence du Tarn et de la Garonne est plat, ou presque, le regard et l'oreille portent loin, le vent est chaud, le ciel s'étire et les respirations sont profondes.

1 juillet 2024. *Entretien d'autoexplicitation n°3* : C'est le milieu d'après-midi. Et je suis sur le vélo qu'Éric, le cousin de mon père, m'a prêté. Le vélo un peu trop grand. Et je pédale sur une route, sur un tout petit chemin, goudronné, mais le goudron est en très mauvais état, y'a des



Figure C.68 Je ne crois pas, non.



Figure C 69 Faire du vélo au milieu des champs

¹⁶⁷ Pas de notes écrites, mais il reste les photos, les vidéos, les enregistrements, les événements notés sur mon agenda, et ma mémoire.

herbes qui poussent dans les craques¹⁶⁸. J'ai l'impression que c'est une route où y'a pas de voitures qui roulent [...] je suis sur ce chemin, et je sens que je suis arrivé. Je sens que... je sens que je fais partie... Y'a une partie de moi qui sent que je fais partie du... du territoire [...] J'ai les deux mains sur le guidon. J'ai ma casquette sur la tête... Non., je sais que j'ai pas de casquette parce que je l'ai perdue en Italie. Y'a [...] une belle lumière, un peu de vent (pause). Ça sent la campagne. Ça sent cette campagne en particulier (pause). Le fait d'aller en vélo, de ralentir... C'est quand je passe sur ce petit chemin, ça change.

B¹⁶⁹ : OK, qu'est-ce qui change quand tu passes sur ce petit chemin ?

A : La texture du goudron change, la largeur de la route change, en fait j'ai l'impression... ouais, la route change [...] J'ai l'impression d'avoir remonté le temps. D'être dans un endroit hors du temps, d'être à la fois dans le passé, parce que c'est une toute petite route, je suis au milieu de champs qui ont pu ressembler à ça il y a très longtemps... Et en même temps, la route est... La route porte les marques du temps. Alors c'est comme si j'étais dans le futur... [un futur où] on s'est pas occupé de cette route depuis très, très longtemps.

[...] J'ai l'impression de comprendre quelque chose de ce territoire [...] comprendre [au sens de] contenir, comprendre [au sens de] *understand*. J'ai l'impression que je comprends[/contiens] quelque chose de ce territoire...

23 janvier 2025. L'exploration de la polysémie de « comprendre » ouvre les possibilités et me permet une meilleure compréhension, tiens donc, me permet d'accueillir plus facilement la coexistence des strates de sens. Je comprends quelque chose de ce territoire, à la fois comme processus mental et constat de présence intérieure.

Mais qu'est-ce que je *contiens* de ce territoire, pour déplier le second sens ? À ce moment, j'éprouve de la joie à être à vélo sur ce chemin, une joie, une légère euphorie qui n'étaient pas présentes quand j'étais sur la départementale dix secondes plus tôt. Je me rappelle les histoires de mon oncle et de mon père à

¹⁶⁸ les fissures

¹⁶⁹ Pour rappel : **A** décrit le vécu de l'action, et **B** guide l'entretien.

propos des courses à vélo, de mon arrière-grand-père qui allait chercher ma grand-mère et mon oncle à la gare, en vélo aussi. Des souvenirs heureux liés à ce mode de déplacement. Peut-être qu'à ce moment, cette joie et cette euphorie émergent à cause de ma connexion avec cette façon de parcourir le territoire. Peut-être que ce petit chemin n'avait pas été emprunté à vélo depuis longtemps, et qu'à ce moment-là, il m'a partagé un peu de cette joie qu'il contenait.

1 juillet 2024. A : [...] Je comprends quelque chose, je le sens sous mes pieds, je le sens sous les roues du vélo. Je sens cette topographie. Je perçois cette topographie. (pause) [...] C'était quoi la question ? Qu'est ce qui se passe ?

B : Qu'est-ce qui se passe quand tu comprends ce que tu as compris à propos de ce territoire ?

23 janvier 2025. Deux choses m'amuse dans cet échange avec moi-même. La première est le caractère toujours incongru de cette relance de B, qu'on appelle « relance vide de sens », qui n'a l'air de rien mais qui reprend les termes de A pour le remettre sur la piste de l'évocation, avec douceur et fermeté.

La seconde est la demande de clarification de A juste avant, un A qui était en train de se perdre dans l'évocation du ressenti et le monologue intérieur. Un des enjeux de l'autoexplicitation à l'oral, dont j'ai fait l'expérience pour ce troisième entretien, est le risque pour A de laisser filer la pensée sans cadrage de B, et ainsi de transformer l'autoexplicitation en flux introspectif qui sort du chemin balisé de l'EdE et qui échappe à l'enregistrement. La plupart des longues pauses de A dans ce troisième entretien d'autoexplicitation sont dues à un monologue intérieur qui part comme un cheval au galop, et à un B souvent trop fatigué pour tenir les rênes plus fermement. Je me suis surpris à lutter contre la tentation de la facilité : la pensée va plus vite, je suis tout seul, à quoi bon formuler les choses à l'oral, sauf que l'introspection n'est pas l'évocation... C'est amusant de voir ces fluctuations de A, et que même dans un état de fatigue, B veille au grain.

1 juillet 2024. A : Qu'est-ce qui se passe ? ... Eh ben je me sens arrivé. Je suis là. Au sens de, d'identité, pas simplement de localisation. Je suis... je suis là, je fais partie du territoire, je suis arrivé (pause).

23 janvier 2025. Une partie de A, déjà dans l'analyse, évoque la polysémie de ce verbe « être », localisation et identité : deux strates qui se superposent et se confondent. Je suis situé dans ce territoire, et je suis ce territoire. Je savais déjà que le corps-territoire s'accompagnait d'une ouverture des sens (de la sensorialité), mais je constate aussi une ouverture du sens (de la sémantique), dans la récurrence d'emploi polysémique des verbes « être » (voir p. 34), « aimer » (p. 36) ou « fouetter » (p. 53). Je reviendrai là-dessus dans un chapitre suivant.

1 juillet 2024. ... C'est confus, c'est difficile [...] La sensation d'être... adopté par le territoire. [...] Je ressens ça dans tout le devant de mon corps. Je pédale sur le vélo, il fait chaud. La route a changé de texture. Et là, je me sens accepté par le territoire. Je me sens bienvenu. Quelque chose devant, en haut du thorax, qui se détend...

23 janvier 2025. Dans l'enregistrement du premier juillet, l'évocation s'arrête là, et je passe à autre chose. Frustration six mois plus tard. J'ai envie d'en savoir plus sur cet endroit « en haut du thorax », alors je fais un test : nous sommes jeudi, et comme chaque semaine j'ai loué le studio K-1150 avec Phil pour un temps de pratique libre sur l'heure du dîner. Alors je vais en studio, je réécoute un enregistrement fait en juin dernier au milieu des champs de blé, j'entends le vent chaud, les oiseaux de passage, je me remets dans cette ambiance, et je vais revisiter ce moment du 15 juin 2024, où je quitte la départementale pour rouler sur ce petit chemin. Je retrouve facilement la posture d'évocation, et j'arrive, par étapes, à ce moment de détente devant le thorax.

Entretien d'autoexplicitation 3, reprise :

A : c'est vraiment, [...] devant, c'est pas le cœur, c'est dans le creux, là, l'endroit où les clavicules se retrouvent, donc vraiment le haut du sternum [...]

24 janvier 2025. Je vérifie : ça correspond au manubrium sternal, la partie haute du sternum qui constitue un point d'attache pour les clavicules et pour les premières côtes, dans sa partie supérieure, et qui est relié au corps du sternum et aux deuxièmes côtes dans sa partie inférieure. Une zone assez centrale, donc, derrière laquelle se trouve le thymus, l'aorte, la veine cave, la trachée et l'œsophage, comme on peut le voir sur une coupe transversale du médiastin. Devant le manubrium et autour, les coupes transversales ne montrent pas grand-chose, mais il y a tout un système de fascia, de tendons, de ligaments, principalement en lien avec les pectoraux et les clavicules. Je pense que c'est à ce niveau-là, sous-cutané, mais pas dans l'osseux ou le musculaire, qu'à lieu la « détente ».

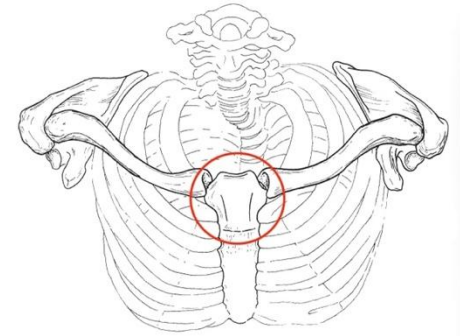


Figure C.70 La ceinture scapulaire vue de haut, avec le manubrium sternal encerclé. Calais-Germain (1985/2013 p. 110)

23 janvier 2025. *Entretien d'autoexplicitation 3, reprise* : Y'a [...] une détente qui irradie en étoile [...] à partir de cet endroit-là, c'est vraiment le devant, ça suit un peu la ligne des clavicules, [...] c'est sous la peau.

24 janvier 2025. Alors que je partage mes impressions avec Phil, il me suggère une relance, que je tente directement à l'écrit :

B : À quoi tu sens que ça se détend ?

A : Je sens que ça se détend parce que ça bouge, ça prend plus d'espace latéral, ça donne une légère sensation de frais, ça prend pas d'effort, c'est comme une toute petite expiration pour le devant de ma cage.

23 janvier 2025. *Entretien d'autoexplicitation 3, reprise* : Après ça je continue de pédaler sur le chemin, j'ai l'impression que c'est plus facile, je sais que je vais au bon endroit, je sais que je suis au bon endroit, je suis arrivé.

B : Qu'est-ce qui se passe avec cette sensation-là ?

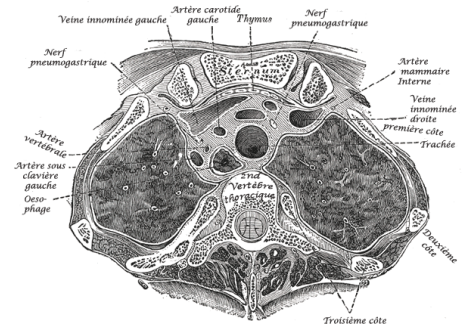


Figure C.71 Coupe transversale du médiastin à hauteur de la 2e vertèbre thoracique. Gray (1918, planche 967)

A : Je pense que ça reste. Non... oui, ça reste ! Je sens que ça reste.

B : À quoi tu sens que ça reste ?

A : ... quelque chose qui vient de l'extérieur, ça me touche là, je pense aux chakras, est-ce que ça serait un endroit de chakra ? je sais pas¹⁷⁰... puis ça irradie, [...] un peu vers le haut et le bas, mais plutôt sur les côtés, vers les bras, peut-être, ça dure toute ma balade, c'est une belle sensation, c'est agréable... C'est comme recevoir une embrassade... de la part d'un être cher qu'on a pas vu depuis longtemps.

15 juin 2024. Je trouve la plantation de Castelferrus. Les arbres sont hauts, les troncs pâles, et surtout, abritent le son si particulier du vent dans ces feuilles : je sens qu'il y a quelque chose.

Avant de retraverser la Garonne, je décide d'aller voir l'Abbaye de Belleperche, haut lieu de patrimoine local. Il se trouve qu'aujourd'hui, c'est la Journée Européenne de l'Archéologie : je rencontre des personnes de l'INRAP (Institut National de Recherches Archéologiques Préventives), qui témoignent un vif intérêt quand je mentionne l'autoarchéologie et la tracéologie performative que je mobilise dans ma recherche-crédation. Je sors visiter le cloître. Dans le coin sud-est, une fouille archéologique est en cours. Deux archéologues manipulent des matériaux sortis d'un profond trou rectangulaire creusé dans le sol. Alors que je m'approche, l'un d'eux exhume ce qui ressemble fortement à un fémur humain, et c'est grâce à ce fémur que je fais la connaissance de Patrice George et Sidonie Bochaton. Patrice m'apprend que le trou en question est une tombe de type « pourrissoir », où les corps des ecclésiastiques étaient enterrés temporairement, le temps que la nature fasse son œuvre de nettoyage, pour que les squelettes désencombrés de chair puissent aller trouver leur place définitive dans un ossuaire. À propos de l'emplacement ouvert aux quatre vents, Sidonie précise que l'espace était jadis couvert, mais que l'abbaye a été délaissée pendant des décennies, et que les briques qui la composent



Figure C.72 L'abbaye de Belleperche (photo du site officiel)

¹⁷⁰ Ça correspondrait au chakra विशुद्ध (Vishuddha), le chakra de la gorge en lien avec la communication et l'énergie qu'on perçoit des personnes qui nous entourent. Je ne pense pas que cette piste résonne beaucoup avec mon expérience, mais je la note quand même.

ont été pillées pour servir de matériau de construction sur de nombreux bâtiments des environs... Un doute me saisit : les briques sont plates et rouges... les mêmes que celles de la ferme de Josy ! Oups.

Patrice semble intéressé par mon approche, et on promet de se recontacter pour une collaboration future.

Je déambule dans les couloirs de l'abbaye, et mes pas me mènent à l'étage, dans une salle immense ornée de graffitis gravés directement dans les murs. Certains de ces messages ont plus de 150 ans : noms et dates, slogans politiques, mots d'amour, tous font l'objet d'une vaste étude pour en déchiffrer le sens et reconstruire l'histoire du lieu et de ses occupants. Je pense aux inscriptions sur les murs du prieuré de Pont-Saint-Esprit ; ces témoignages gravés comme autant d'instantanés d'une relation avec un lieu devenu à la fois affichage public et confident.

15 janvier 2025. J'aime l'idée que ce lieu patrimonial et site de mémoire familiale, soit collaborateur de nos activités sur plusieurs générations. Les parties de pêche et les picnics du temps de mon père, et l'été prochain, une Visite Sensible que je guiderai.

16 juin 2024. Pas de notes dans mon journal.

Goûter en famille chez Josy. Tout le monde est là, des personnes que je n'ai pas vues depuis très longtemps. Je tiens pas sur ma chaise, il me vient une envie de m'échapper, j'ai l'impression de revenir en enfance.

17 juin 2024. Pas de notes dans mon journal.

Je vais faire du repérage au pied de l'abbaye de Belleperche, sur les rives de la Garonne. Les oiseaux qui nichent dans les murs, encore des choucas, signalent mon arrivée à grands cris.

Non loin, je vais espionner les alentours d'un ancien moulin, où ma grand-mère menait le cheval. Pittoresque, mais privé. Je ne m'attarde pas.



Figure C.73 « Vive la Liberté »



Figure C.74 L'ancien moulin

Sur les conseils de mon oncle, je vais visiter l'abbaye de Moissac. Au contraire de Belleperche, elle se trouve en plein milieu de la ville, c'est une tout autre ambiance. Au sommet d'un escalier étroit, après être passé sous un énorme linteau assez bas, je trouve du calme dans une pièce qui devait abriter des cloches. Je chante un peu avec la résonance du lieu, puis reste assis en silence sur le sol frais. Je suis sorti de ma méditation par un bruit sourd, causé par la rencontre entre le front d'un touriste et le linteau qui n'en est pas à sa première victime. Sur le chemin du retour, je décide de passer par l'ouest, et trouve la route de Fajolles. Le petit hameau est perdu dans les collines. L'air est immobile, je marche un peu dans les rues désertes, et avant même d'avoir formulé l'envie de retrouver la maison où mon grand-père a vécu, j'embarque dans un nouvel épisode de chasse au trésor. Pour faire court, celui-ci inclue un couple pas assez âgé pour avoir connu mon grand-père ou sa sœur, qui m'envoie sur la piste de « la vachère », à deux kilomètres à la sortie du village, la vachère de 95ans occupée à biner son jardin sous un soleil de plomb et qui n'a pas mis de colle à son dentier depuis trop longtemps, la vachère qui me dit que oui, c'est Arlette, qui a le même âge qu'elle, qui habite la maison maintenant, la maison qui fait l'angle, sur la rue principale, celle que j'avais repérée, alors j'y vais, mais sur le chemin je rencontre Elizabeth, vieille réfugiée Hongroise qui connaît tout le village et ses potins, qui me prend le bras d'une poigne de fer et m'accompagne un peu contre mon gré jusqu'à la maison d'Arlette, qui entrouvre la porte prudemment et ne me laisse entrer qu'après qu'Elizabeth est partie, car « c'est une commère, on l'aime pas trop dans le village », et alors me voilà dans la cuisine de la maison de Fajolles. Je ne sais pas trop quoi faire de cette rencontre. Arlette dit avoir connu Marcel (le prénom d'usage de mon grand-père), et Henriette aussi, car tous trois sont de la même année. Je suis saisi d'un malaise quand elle me montre le couloir central qui traverse la maison, gigantesque, sombre, beaucoup trop large, aménagé en salon / bureau / salle à manger, le couloir que mentionnait Renée. Je la vois, enfant, en vacances dans cette maison. Un frisson me saisit. En sortant, je reste un peu au coin de la rue, avant de repartir. J'écoute les nuages qui flottent tranquillement. Je regarde les façades se couvrir de lierre, je laisse le temps passer. Finalement, je suis heureux d'avoir rencontré ce lieu, d'avoir ajouté un nouveau point sur ma carte mentale, d'avoir retrouvé le chemin de ce lieu où a vécu mon grand-père.

18 juin 2024. Près des peupliers de Castelferrus. J'ai un mal fou à me concentrer cette semaine. D'une part, je n'arrive pas à faire abstraction du climat politique hyper tendu, et d'autre part, j'avoue que les moments en famille me demandent beaucoup d'énergie sociale. Je me suis lancé dans une mission généalogie qui n'était pas



Figure C.75 Le cloître de l'abbaye de Moissac



Figure C.76 Le couloir de l'angoisse

prévue, je n'ai quasiment pas dansé de toute la semaine, et ce troisième terrain ressemble finalement à ce que je voulais éviter.

Et en même temps.

Cette plaine, ces champs, avec rien d'autre à faire que travailler ou voir la famille qui habite à côté. Ça ressemble pas mal à une relation avec le territoire. L'arrivée de Scott ce soir me motive un peu. J'essaie de pas culpabiliser. Chaque terrain est différent. Je suis fatigué et préoccupé, je sais que ma pratique me ferait du bien, mais je ne suis pas arrivé à m'y mettre jusqu'ici.

Je vais chercher Scott à la gare. Il pleut des cordes, on oublie le tournage au coucher du soleil...

19 juin 2024. Tournage à Belleperche : le ciel est couvert mais lumineux, je danse avec le sol inégal, les hautes herbes, les oiseaux qui tournoient, la Garonne sereine.

20 janvier 2025. Commentaire de la vidéo. Mon regard embrasse la Garonne, mes bras se déploient à partir du cœur, la fluidité articulaire répond aux petites vagues. L'abbaye appuie sur mon dos, je me retourne, l'espace entre mes métacarpes s'agrandit, et j'encadre l'architecture entre mes mains ouvertes, larges. Je me perds dans une exploration un peu floue, en phase avec l'air épais et humide, le vêtement et les cheveux qui collent à la peau. Quelque chose de l'ancrage, de l'équilibre, de l'élévation, je disparais puis surgis entre les herbes hautes. Les cris des choucas et des hirondelles appellent un autre phrasé, je sors du continu fluide pour amener des impulsions, des accents, des isolations, des courbes, de grands arcs de cercle qui brassent l'air.

1 juillet 2024. Entretien d'autoexplicitation n°3 : Et c'est au moment où [...] y'a les hirondelles qui tournent avec leurs cris stridents... Elles font des figures dans les airs et j'ai envie de faire ces figures là aussi... Et j'ouvre délibérément mes épaules, beaucoup plus qu'une ligne horizontale, ça devient un angle [à plus de 180°], et je plonge [vers le bas], avec la tête, et je reviens et je replonge, c'est comme ça que je l'ai vécu. Cette ouverture dans le devant des épaules.



Figure C.77 Au pied de l'abbaye

24 janvier 2025. Je reconnais une gestuelle qui me rappelle ce que je faisais sur le parvis de l'église San Rocco. Le paysage sensoriel était très différent, puisqu'à ce moment-là il me semble que je me reliais aux arches et aux lignes du bâtiment, mais ce qui en ressort est cette gestuelle qu'à première vue je qualifie de « mouvement vide », « trop formel », car loin de la délicatesse associée au mouvement somatique. En Italie, je fouettais l'air pour en changer la consistance, créer peu à peu les conditions d'émergence d'une expérience d'un présent épais. Ici, au pied de Belleperche, ce sont les hirondelles qui m'inspirent ces mouvements vifs similaires, comme une **gestuelle rituelle d'activation de l'espace**.



Figure C.78 Tournage à Belleperche (extrait vidéo)

19 juin 2024. Tournage à Castelferrus : une danse avec les peupliers, les longues lignes, les perspectives, le son du vent dans les feuilles, l'odeur de la sève.

21 janvier 2025. *Commentaire de la vidéo*. Je lance les bras dans les lignes de fuite, tout autour de moi, je lance mes extrémités par impulsions, les mains et pieds qui fouettent l'espace. Je vais me plaquer contre un arbre, visage face au tronc, je lève les yeux vers la cime, quelque chose m'attire, le mouvement de l'arbre dans le vent. Je *suis-avec* Peuplier, dans une double verticalité dynamique. Les frémissements des feuilles, les petits va-et-vient des brindilles puis des rameaux, les plus lentes oscillations des branches, puis un mouvement qui se devine à peine dans le tronc principal, mais qui est encore là. Je laisse mon corps répondre au vent. Je m'adosse au tronc, je sens la connexion de tout mon rachis, depuis mon sacrum, en passant par les thoraciques, jusqu'à l'arrière de mon crâne. Sentir que ça frémit, que ça circule derrière et en moi. Laisser monter et descendre la sève.

Sur une autre séquence vidéo, je siffle en duo avec un oiseau invisible. Je rencontre, du bout des yeux et des doigts, les microdétails de l'écorce de Peuplier. Son odeur aigrette, friable et grise. Je fais quelques pas en arrière, la lumière entre les feuilles m'attire. J'offre les mains, le cœur, la gorge, vers le ciel, dans une longue suspension.



Figure C.79 Tournage avec les peupliers, dans une double verticalité (extrait vidéo)

19 juin 2024. Tournage à Milhole : le soleil fait une apparition, les couleurs se réchauffent, je danse avec le pigeonnier, l'herbe coupée, les arches murées, le souvenir des champs de blé.

21 janvier 2025. *Commentaire de la vidéo.* J'entends le vent qui sature le micro de la caméra, le bruit du train porté par le vent. Je laisse le vent couler entre mes doigts, je fais connaissance avec sa vitesse, sa température, sa direction, son odeur. Je me laisse aller sur l'herbe, dont les brins récemment tondus griffent la toile de ma combinaison. Face au ciel enfin bleu. Puis un élan, une course en arc de cercle autour du pigeonnier, entrecoupée d'arrêts, de poses/pauses, puis un phrasé vif, des spirales, des oppositions entre le haut et le bas du corps, des petits sauts. À quatre pattes, je cherche les insectes, je suis une sauterelle, je trace des chemins invisibles.

24 janvier 2025. Je vois dans ces mouvements quelque chose de très joueur. On a joué devant ce pigeonnier. Peut-être que comme sur le petit chemin en ruines qui m'a partagé sa joie, le pigeonnier m'a donné accès à des strates d'activités anciennes, de jeux d'enfants, qui habitaient l'espace en devenir.

En observant le mouvement, je vois que les pauses/poses sont très sagittales, l'architecture anguleuse semble fléchir mes bras et mes jambes, les mains à plat contre l'air, tout ça me rappelle un peu le faune de Nijinski, version Tarn-et-Garonne...

21 janvier 2025. Je me tiens dos à un des murs, je me connecte à sa texture, ses aspérités, la chaleur emmagasinée par les briques, la sphère sonore qui devient hémisphère devant moi. Le dessin des arcades dans mes bras et mon dos, dans mon plié, encore ces poses un peu animales. Un nouvel élan, une course qui se termine à genoux dans l'herbe, puis un retour vers Pigeonnier, je prends l'empreinte de l'angle formé par la rencontre de ses faces, et je danse cet angle¹⁷¹ dans mes avant-bras, dans mes jambes. Sur une autre séquence, plus courte, et où je suis hors-cadre pendant la première minute et demie, ce qui attire mon attention est cette énergie vive, dans le jeu, où reviennent des sortes de ronds de jambe, des fouettés, qui soulèvent le foin coupé et sec.



Figure C.80 Tournage avec le pigeonnier (extrait vidéo)



Figure C.81 Vaslav Nijinski dans L'après-midi d'un faune (Walery photographie, 1912)

¹⁷¹ Un angle de 135° puisque le bâtiment est un octogone. Alors que j'ouvre mes bras à 135° avant d'écrire cette phrase, j'ai l'impression que la posture correspond (dans sa version frontale) à l'ouverture d'épaule que je décris au pied de Belleperche (p.81).

24 janvier 2025. Un autre exemple de la gestuelle d'activation d'espace ? Pourtant elle arrive en fin de séquence, ce qui me laisse penser que cette qualité, ce brassage d'air, cette émulsion d'espace, possède plus d'une fonction.

20 juin 2024. Petit-déjeuner avec Josy avant de partir. Ce troisième terrain me laisse une impression en demi-teinte, avec beaucoup de gratitude pour le super accueil de Josy, et en même temps, comme un peu de tristesse de ne pas avoir pris assez de temps pour danser, l'éternelle sensation de ne pas avoir fait assez.



Figure C.82 Dernier soir chez Josy

23 janvier 2025. Ça fait quelques jours à peine que j'ai réussi à reprendre le travail d'écriture, après une pause de plusieurs semaines, que j'ai vécu comme un blocage très inconfortable. Entre fin décembre et mi-janvier, j'étais comme paralysé. Je m'étais rendu compte que la moitié des enregistrements audio étaient inutilisables à cause d'un mauvais réglage du micro de ma part,

que l'entretien d'autoexplicitation durait à peine 25mn, et n'allait pas beaucoup en profondeur¹⁷². Replonger dans cette semaine exigeante, où j'ai constaté plusieurs fois ma fatigue et mes difficultés de concentration, et retrouver ces informations, ou plutôt, ces manques d'information, a entretenu une sensation de culpabilité envers mon expérience (*j'aurais dû être plus rigoureux dans ma méthode*), envers mon terrain (*je n'ai pas accordé autant d'attention et d'énergie à ce terrain qu'aux deux premiers*) et finalement, dans un transfert peu constructif, envers le souvenir de ma grand-mère (*qui méritait mieux que ça, #divan*). Or, comme je l'ai constaté après l'analyse de la séquence de danse avec les poiriers à Pont-Saint-Esprit, *l'impression de ne pas en avoir fait assez* faisait partie intégrante de ma relation avec ce territoire, une impression partagée par ma mère, comme elle me l'a confié récemment. Peut-être que l'impression que j'avais de *ne pas être suffisamment allé à l'essentiel* fait partie de ma relation avec ce territoire. Ce que je constate aujourd'hui après avoir repris mes notes et revu les quelques vidéos, c'est que oui, il y a eu des moments de profonde relation avec le territoire. Ces moments étaient peut-être plus ponctuels, plus discrets, moins sur le mode de la révélation, mais ils ont eu lieu. Peut-être qu'arrivé à la troisième résidence de recherche-crédation, la sensation de nouveauté de l'expérience du corps-territoire s'était un peu affaiblie, alors ce qui a eu lieu dans le Tarn-et-Garonne m'a paru moins significatif sur le moment. Aujourd'hui je vois la validité de ce terrain, la richesse de cette documentation, et je reconnais l'importance de garder à l'esprit une posture qui ne mette pas en concurrence les expériences vécues.

20 juin 2024. Je ramène Scott à Montauban, il pleut à torrents, la visibilité est nulle, je prends une rue en sens inverse, j'arrive à m'échapper de la ville, et je file vers l'ouest.

¹⁷² Et qu'en plus il s'ouvre sur l'aveu suivant : « c'est dur parce que... (pause) je sais pas si je l'ai senti... Je sais pas si y'a eu un moment corps-territoire dans le sud-ouest » (Entretien d'autoexplicitation n°3, 2'38). Cette impression est réfutée par la suite de l'entretien, mais elle est révélatrice de mon sentiment global après ce troisième terrain.

Inter-terrain

21 juin 2024. Je marche au bord de l’océan, je laisse le vacarme des vagues me remplir la tête. Je passe du temps avec ma cousine Céline. L’immensité du ciel et les mille nuances de l’eau.

22 juin 2024. Je conduits à travers la forêt landaise, sur les plus petites routes que j’ai pu repérer sur la carte. Sous la pluie, le paysage qui défile est fantomatique.
Je fais un arrêt à Bénis, chez Josy, Scott et moi y avions oublié quelques affaires, mais j’avais surtout gardé les clefs de la ferme sur mon trousseau...

23 juin 2024. Je retransverse le sud de la France pour rentrer à Saoû, faire une pause, avant le quatrième terrain.

Complément de la strate du 10 juin 2024 à propos de mes conversations avec mon père et mon oncle.

Ils m’ont parlé de leur père Robert, et de leurs grands-parents paternels, à savoir Germain Ducros et Germaine Miquel, qui travaillaient aux postes et télécommunications en Algérie et se sont rencontrés au téléphone, avant de s’installer à Sétif, où mon grand-père Robert est né et a grandi.

J’ai déjà écrit que les parents de Germain étaient chevriers ; mon père me raconte qu’à chaque fois qu’il allait avec son grand-père à Masmolène rendre visite à Léonce, la sœur de Germain, qui habitait dans une ferme au-dessus de ses chèvres, il était témoin d’une relation avec la nature différente de ce qu’il percevait dans le sud-ouest, plus directe, plus brute, encore plus hors du temps.

Mon père me parle des relations qu’il a eu avec son père à lui. De façon inattendue, cette partie du témoignage apporte un éclairage sur mon rapport complexe à la pratique musicale (#divan).

Mon oncle me raconte qu’à 14 ans, mon arrière-grand-père Germain allait travailler en saison à Aigues-Mortes, à une centaine de kilomètres de Masmolène donc. Lui qui n’avait jamais vu la mer de sa vie, il a profité d’une pause déjeuner pour partir en courant jusqu’au Grau du Roi à quelques kilomètres de là. Ce jour-là, il n’y avait pas une vague, mais il a vu la mer, et il est revenu à temps pour continuer le travail.

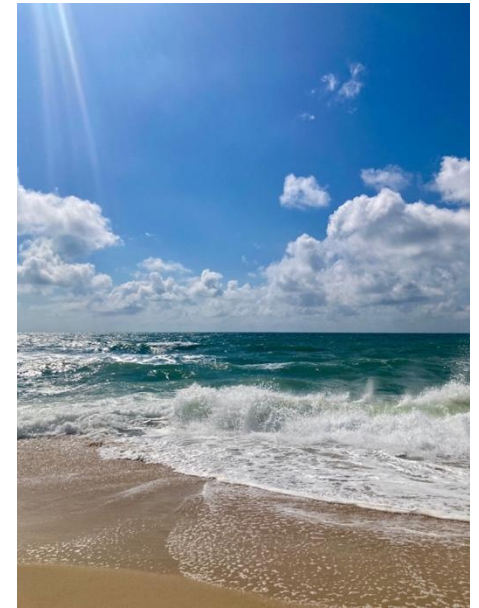


Figure C.83 La plage de Capbreton

J'apprends qu'à 16-17 ans, il a travaillé à Alès, dans les mines, mais qu'il n'a jamais voulu en parler à Jean-Pierre. C'est aussi lors de cette conversation que j'apprends qu'il a fait son service militaire à Pont-Saint-Esprit, dans la caserne où j'ai dormi pendant ma résidence.

Jean-Pierre me confirme que Robert et Paulette, sa sœur, allaient en vacances l'été à Bougie/Bedjaia, et étaient accueillis « comme des petits princes » dans « la maison gigantesque » de leur tante Suzanne, mariée à un M. Aubert, à l'époque directeur du port de Bougie. C'était, dit-il, « la seule branche riche de la famille ! ». Mon oncle n'est jamais allé à Sétif, mais il se souvient que son père lui parlait d'une ville très cosmopolite, où juifs, arabes et français « faisaient société ensemble ». J'apprends aussi l'existence d'une tante, ou d'une marraine de Germaine, d'origine polonaise et dénommée « Sokolovska », qui aurait donné à mon arrière-grand-mère le goût des arts et de la musique.

07 janvier 2025. Germaine était peintre et poétesse, et je sais que dans les années 90, mon père et mon oncle ont compilé ses poèmes dans un recueil. Je fais soudain un rapprochement : peut-être y trouverai-je des traces d'une relation avec les territoires où elle a vécu ?

10 juin 2024. À la fin de la conversation mon père me partage ses doutes par rapport au voyage en Algérie. Pas une peur, mais une appréhension. Je lui confie qu'entre les délais pour l'obtention du visa (pour lequel nous n'avons toujours pas de réponse) et l'absence de réponse des institutions culturelles que j'ai contactées plusieurs fois depuis janvier, je ne sais pas si je m'y sens bienvenu. Il m'invite à garder en tête qu'on sera tous les deux, et que si Scott ne peut pas venir, lui se propose de filmer. Je n'arrive pas à accueillir sa proposition, tant je suis épuisé par les démarches administratives insensées, les délais, le silence. Tout est en suspens.

Terrain n°4 – Sétif

28 janvier 2025. Situation géoaffective : [la ville de Sétif](#) est située sur les plateaux montagneux du nord-est de l'Algérie. Ancienne capitale numide, puis ville romaine, elle est passée sous le contrôle des différentes dynasties arabo-musulmanes qui ont régné dans la région, pour servir de base militaire française à partir de la moitié du XIX^e siècle et entrer dans la mémoire collective contemporaine à cause des massacres qui y ont eu lieu en mai 1945. Mon grand-père paternel Robert Ducros y est né en 1929 et s'y faisait appeler Marcel pour des raisons qu'il ignorait lui-même. Son père Germain Ducros était originaire de Masmolène dans le sud de la France, mais la famille de sa mère Germaine Miquel était en Algérie depuis trois générations. Robert/Marcel y a vécu jusqu'en juin 1945, date à laquelle ses parents, sa sœur et lui ont quitté Sétif pour s'installer à Fajolles dans le sud-ouest de la France. Je me souviens que mon grand-père me racontait des anecdotes de son enfance, des hivers enneigés, et je l'entendais parfois parler quelques mots d'arabe avec sa sœur ou sur le marché, mais je n'avais jamais envisagé de rencontrer ce territoire. Mon père n'y était jamais allé, ni n'en avait fait le projet, jusqu'à mon invitation en octobre 2023.

Plus que pour les trois autres, ma relation avec ce territoire est teintée par des éléments complexes : la question coloniale, les événements de la guerre d'indépendance, la situation des pieds-noirs et plus tard des immigrés algériens en France après 1962... Tout cela fait qu'il m'a toujours été difficile de ressentir une relation claire avec ce territoire, de le considérer au même titre que les trois autres comme lieu-racine, à cause de cette immense complexité. Je me souviens des réactions partagées quand je disais qu'un de mes grands-pères était né en Algérie : certaines personnes faisaient un lien avec mon teint mat et m'imaginaient des origines arabes, alors il me fallait préciser que mon grand-père était pied-noir, et dès l'enfance, je sentais, avant de la comprendre, la charge historique derrière cette appellation.

1^{er} juillet 2024. Je suis avec mon père dans le garage de la maison à Saoû. D'un côté, j'ai sous les yeux un document d'une quarantaine de pages, une copie du blog que mon grand-père a tenu de 2007 à 2012, où il raconte des souvenirs d'enfance en Algérie, des parties de pêche, et son combat plus récent contre les taupes de

son jardin. D'un autre, mon père exhume d'un carton un assortiment d'archives familiales, beaucoup de documents en lien avec mon arrière-grand-père homonyme, Germain Ducros. J'entends l'admiration qu'il a pour le parcours de cet homme, les affects sont proches et à vif.

Le blog me fournit une foule de petits indices sur le lieu où mon grand-père a passé son enfance : d'abord un appartement en centre-ville, « pas très loin du cimetière », puis à partir de 1934, une villa dans une cité nommée « Lévy ». Quelques billets plus tard, je trouve la précision suivante : la villa « avec terrasse et jardin » est « en limite de la commune de Sétif et comme horizon nous avons des centaines d'hectares de champs labourables ». Je vais fouiller l'internet à la recherche d'anciennes cartes de Sétif, mais je ne trouve que deux documents : une thèse en architecture de Saïd Madani (2014) et un chapitre d'Amina Haouche dans l'ouvrage collectif *Villages et quartiers à risque d'abandon* (2022), intitulé : « L'abandon progressif des héritiers des habitations des quartiers d'origine coloniale. Cas de la Cité Tlidiene (ex Cité Lévy), Sétif ». En croisant les informations dans ces documents et les cartes trouvées dans [une présentation Prezi](#) d'Assia Samaï Bouadjadja de 2015, je délimite un périmètre de recherche pour l'ancienne villa familiale, car la Cité Lévy/Tlidiene, construite au début des années 30, s'est rapidement agrandie.

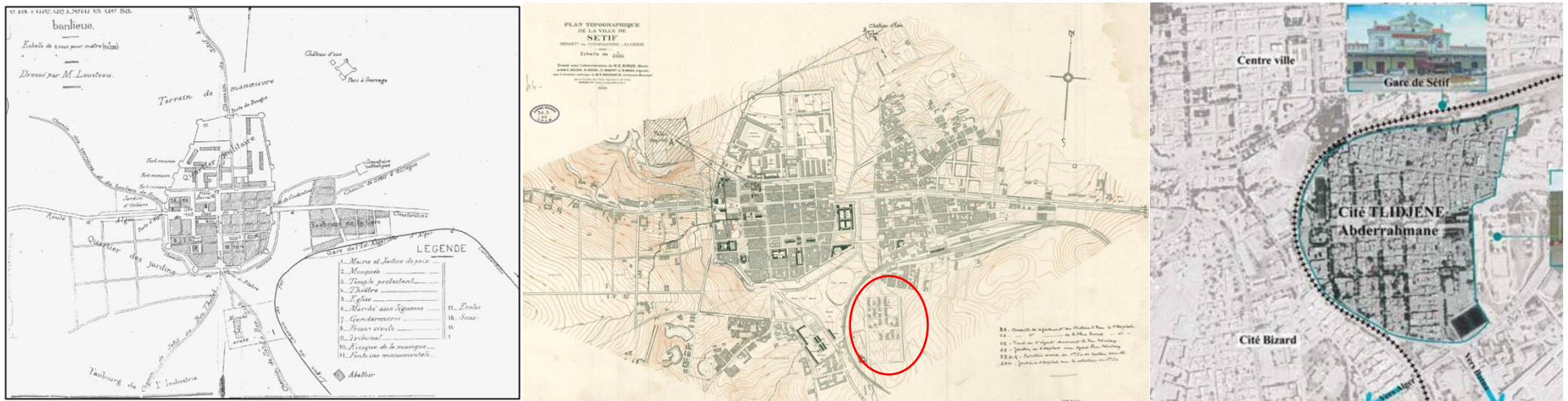


Figure C.84 De gauche à droite : Sétif en 1903 ; Sétif en 1930 avec au sud-est, cernée par la voie ferrée, la Cité Lévy ; Sétif en 2022, Cité Tlidiene Abderrahmane

Mon grand-père écrit dans son blog qu'il avait « comme horizon des centaines d'hectares de champs labourables », je fais donc l'hypothèse que la maison était en bordure du lotissement originel visible sur la carte de 1930, c'est à dire soit au sud, soit à l'est, le long de l'actuelle avenue Hamadou Torki. Voilà qui resserre le champ d'investigation.

28 janvier 2025. À l'avant-veille d'un départ encore incertain, j'étais déjà en train de parcourir la ville sur Google Maps. Encore plus que pour les autres territoires, la question des strates s'impose. Strates d'occupations, de développement urbain, succession des noms de rues¹⁷³...

1^{er} juillet 2024. Je trouve dans le blog des mentions de parties de chasse au perdreau « sur les flancs du Mégris¹⁷⁴, une montagne culminant à deux mille mètres » que je situe au nord de la ville. Robert et son père y allaient sur une moto « [Terrot 1920](#) » qui tournait avec « un mélange à l'huile de friture », le chien dans une caisse sur le porte-bagage et Robert à califourchon sur le réservoir. « Du Pagnol », dirait mon oncle Jean-Pierre. On cherche des adresses dans les livrets d'armée, les documents officiels, c'est un jeu de piste, agréable à faire à deux. On retrouve des photos qui vont constituer un passeport visuel : photos de la villa à Sétif, monuments de la ville, mais aussi des photos plus récentes de mes grands-parents, certainement lors de leur voyage de



Figure C.85 Carte postale de Sétif, « au fond, le Mégris »



Figure C.86 Djemila, 1950

¹⁷³ Que je lis dans l'article de Boubaker Bouzidi et Laid Slaim, *De l'odonymie de Sétif*, (2016).

¹⁷⁴ La carte postale et mon grand-père écrivent « Mégris », les cartes actuelles ajoutent un -s « Mégriss ». C'est cette dernière orthographe que j'ai choisi de suivre en raison de sa plus grande proximité phonétique avec l'arabe.

noces en 1950, à Alger et aussi au milieu des ruines d'une ancienne cité romaine située sur l'actuelle commune de « Djemila », non loin de Sétif.



Figure C.88 « Villa Sétif », photo datée de 1945



Figure C.87 Ma grand-mère Sylvette devant la villa, 1983

Une dernière photo, encore plus récente, montre ma grand-mère, accompagnée par un jeune homme, devant un portail qui semble être celui de la villa. Mes grands-parents avaient bien fait ce dernier voyage à Sétif en 1983. Le nombre « 1202 » est écrit à la peinture blanche sur ce qui a l'air d'être un compteur à gaz : voilà un dernier indice pour notre enquête. Pour l'heure, il s'agit de préparer nos bagages, en espérant que le consulat nous délivre les visas demain.

30 janvier 2025. Je me dois de contextualiser les mentions de fatigue et de lassitude qui parsèment les paragraphes précédents. Entre janvier et juillet 2024, j'ai contacté à de multiples reprises le consulat d'Algérie, l'Institut Français d'Algérie, la Direction de la Culture et des Arts de Sétif, tout ça par courriel, sur Facebook, LinkedIn, sites officiels, etc. Dans ces messages et leurs relances, je me présentais, avec mon projet, et proposais une collaboration sous forme d'atelier ou de rencontre avec un public local. Il n'y a jamais eu de réponse. Ni mot de bienvenue, ni encouragement, ni découragements, rien. À peine une personne de l'Institut Français qui m'a dit que j'allais avoir besoin d'un visa, ce qui n'avait rien à voir avec l'objet de

mon message et que je savais depuis longtemps. J'arrivais donc vers ce quatrième terrain à l'aveugle, sans savoir si le silence en face était un silence de personnes trop occupées pour répondre ou un silence de dissuasion. En l'absence d'un « non, ne venez pas, ce n'est pas une bonne idée », j'ai décidé de poursuivre. Peut-être aurais-je dû mesurer davantage l'énergie que j'avais déjà déployée et celle que j'allais déployer au cours de la semaine pour tenir un cap et m'adapter aux circonstances. Je ne regrette pas ce quatrième terrain, malgré ce qu'il m'en a coûté, car il m'a mis sur la voie d'un questionnement éthique que j'aimerais explorer dans les prochaines étapes de ma recherche.

2 juillet 2024. Je pars avec mon père pour Lyon, où nous avons rendez-vous au consulat d'Algérie. Je me sens vide. On nous fait attendre dans un couloir. Cinq minutes plus tard, sans un mot, on nous tend les visas. Le voyage va avoir lieu. J'ai encore du mal à y croire. Mais ça va avoir lieu.

On passe la nuit à Lyon chez mon amie Johana. Elle me prête son exemplaire de *Noces* d'Albert Camus (1959), où se trouve un texte qui parle de Djemila. Ça me fera une lecture thématique pour le voyage.

3 juillet 2024. Départ. Longueur, langueur, lenteur, un matin infini dans le dédale chaotique sans cesse interrompu de l'aéroport. Le vol passe comme un rêve. Déjà les côtes du nord de l'Algérie se dessinent. Un golfe (peut-être Bejaia) puis immédiatement les montagnes, brun-rouge, à la végétation rase et clairsemée. Puis des champs labourés défilent, les tracés laissés par les machines agricoles transforment les parcelles en marqueterie. La lumière renvoie des reflets moirés depuis ce bois fantasmé.

Nous sommes très vite à Sétif, qu'on prononce « Zdif » en Tamazigh, la langue berbère parlée sur ce territoire. L'air est suffocant. Un autobus inutile nous conduit au point de contrôle 50 mètres plus loin. Mon père et moi avons droit à un papier surprise à remplir en caractères microscopiques, mais 30 secondes plus tard, c'est le douanier qui termine cette ultime procédure migratoire superflue.

Le taxi file à toute allure sur la voie rapide. Des cigognes trônent dans des nids énormes au sommet de poteaux électriques ou de troncs d'arbres calcinés. Des champs tout autour, le ciel d'un bleu gigantesque.

Des dos d'âne impromptus sans marquage au sol, le chaos absolu dans les rues. Je ris intérieurement et raye l'item « louer une auto pour la semaine » de ma liste de choses à faire : jamais je ne pourrai conduire ici !

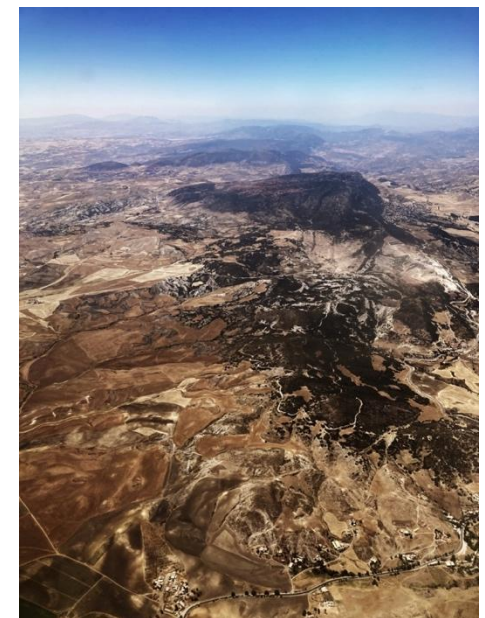


Figure C.89 Vue d'avion, peut-être Mégriss ?

L'hôtel est un gros bloc qui surplombe le centre-ville : privilégié, surclimatisé, avec une vue sur l'ancienne citadelle militaire reconvertie en jardins et parc d'attractions. On va se dégourdir les jambes dans le parc, puis on mange dans un petit restaurant flambant neuf. Je tombe de fatigue en rentrant à l'hôtel, mais je suis tenu éveillé une longue partie de la nuit par les activités récréatives de voisins lubriques.

Quelle est ma posture ici ?

Comment rencontrer ce territoire au vu de son histoire et de la mienne ? sachant que vendredi, c'est la fête de l'indépendance. J'ai l'impression qu'on arrive à un moment charnière...

4 juillet 2024. Cour de l'hôtel. Table rouge et gazon synthétique. Musique house nulle. Cette ville n'a plus rien à voir avec celle qu'a connu mon grand-père. Les strates de Sétif des années 30-40 nous seront-elles accessibles, ne serait-ce que par les musées ? Quelles archives va-t-on retrouver parmi les ajouts récents, les façades refaites, les 90 ans de vie et d'histoire qui ont passé depuis la construction de la cité Lévy ?

Je marche avec mon père dans les rues de la Cité Tlidjene. Les constructions qui nous entourent ne ressemblent pas du tout à celle sur la photo que j'ai en main. Les numéros de compteur ne se suivent pas, je pense m'être trompé de rue dans mon repérage. Une voiture s'arrête à notre hauteur, l'homme au volant nous demande ce qu'on fait là, on lui montre la photo, il nous dit qu'il a toujours habité ce quartier et qu'il reconnaît très bien la maison ! Le conducteur, Nasser, nous guide alors immédiatement au coin des rues Hamadou Torki et Boubakeur Ben Charet. Malheureusement, la maison au compteur 1202, devant laquelle se tient ma grand-mère en 1983, a été rasée et remplacée par une « promotion », un immeuble hideux de trois étages. La maison voisine est encore là, derrière un mur rehaussé, mais quasi-intacte. Une des dernières du quartier qui soit dans cet état. On reconnaît le motif des blocs à la base du mur. Je sens mon père à fleur de peau. Nasser cogne au portillon, et après quelques minutes sans réponse où les émotions font les montagnes russes, deux femmes arrivent du haut de la rue avec des sacs d'épicerie, et Nasser leur explique rapidement la situation en arabe. Alors ce sont des grands cris, des poignées de main, des invitations à entrer, et nous rencontrons Souad et Nora, deux sœurs, et leur père, Hamid. À un moment, quelqu'un mentionne le nom « Madame Miquel », et je vois l'émotion qui submerge mon père. Nous y sommes. C'est bien la bonne maison.



Figure C.90 Mon père devant la maison

Les deux familles se connaissent depuis longtemps, car « Madame Miquel tressait les cheveux » de la mère de Souad et Nora. Après réflexion, mon père pense qu'il s'agissait non pas de sa grand-mère Germaine Miquel, mais de la femme de son grand-oncle Lissou (Ulysse Miquel), à savoir Emilie Miquel, née Oberdorf, qui habitait cette maison. Mon grand-père habitait donc dans la maison voisine de celle de sa tante. Hamid a eu cinq enfants : Toufik, Abbess, Fouzia, Nora et Souad. Sur la photo de 1983, c'est Abbess qui est avec ma grand-mère devant la maison. Nora et Souad nous font visiter les lieux. Il y a beaucoup d'éléments d'origine, je suis fasciné par le carrelage. Assis à la table de la cuisine, autour d'une collation improvisée, on échange des anecdotes. Un tel degré d'hospitalité me touche. On nous répète qu'on est les bienvenus, que cette maison est aussi la nôtre, que ce pays est aussi le nôtre : « vous êtes chez vous ici ». Quelles que soient les proportions de sincérité et de politesse culturelle, la formule est dite, et je la laisse résonner. Mon père et moi sortons de là un peu euphoriques, presque surpris par ce qui vient de se passer.

On va visiter le musée d'archéologie, et à la fin de la visite, on se glisse à la projection d'un film à propos des massacres de Sétif dans un amphithéâtre presque vide. Le documentaire est en arabe dialectal sans sous-titres et le volume sonore est au maximum, mais on reste. On échange quelques mots avec les co-réalisateurs: un metteur en scène, Toufik Mezaache, et un journaliste dont je n'ai pas retenu le nom. Toufik nous invite à la représentation d'une pièce pour la fête de l'indépendance à 20h dans le parc.

On va y flâner en avance. À l'ouest du parc, au pied des murailles, en retrait de la foule, trois adolescents nous interpellent, on engage la conversation, mais leur attitude change quand on leur dit qu'on n'est pas musulmans. Ils se mettent à nous insulter et à nous suivre en nous menaçant avec des grosses roches qu'ils ramassent en chemin. Mon niveau de stress est au max, j'avais pas prévu de me faire lapider au deuxième jour de mon terrain de recherche. Ils sont très proches, quelque chose dans leurs yeux me dit qu'ils sont peut-être sous influence. J'ai peur pour moi, j'ai peur pour mon père que j'ai embarqué dans ce voyage. La situation se rapproche d'un point critique, mais on retrouve la foule, et un homme finalement s'interpose pour nous laisser nous éloigner. L'ambiance est refroidie, et nous n'avons plus le goût d'attendre le début de la pièce, surtout quand on voit que les gamins continuent de nous suivre, d'un peu plus loin. On rentre à l'hôtel d'un pas nerveux. Sur l'avenue principale, on tombe sur l'immense et tonitruante parade de la fête de l'indépendance. On regarde un peu, le cœur n'y est pas, on rentre.



Figure C.91 Nasser, Christian, Nora, Hamid

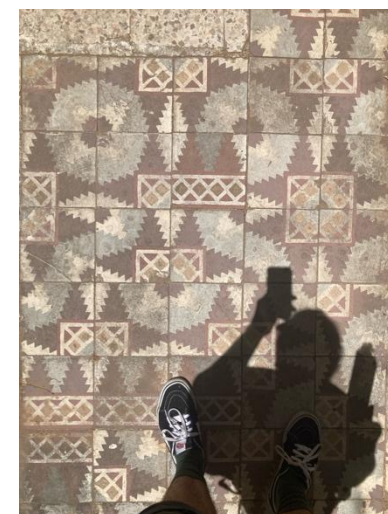


Figure C.92 Carrelage hypnotique

5 juillet 2024. Ce matin, l'horizon est voilé de sable, beige-rose. Mon père souhaite voir la sépulture des Miquel, située dans le cimetière chrétien à dix minutes de marche de l'hôtel. On y va. Les rues sont en très mauvais état, les bâtiments majoritairement délabrés, on dépasse une bassine remplie de viande en putréfaction et couverte de mouches. Le mur d'enceinte du cimetière est très haut. On cherche l'entrée en commençant par la face nord, mais manque de chance, il nous faut faire tout le tour avant de trouver le portail, fermé et cadénassé. Un homme nous indique que ce sera ouvert demain.

Photos en main, on se met à la recherche de quelques points de repères architecturaux, surtout de la petite mosquée prise en photo sous la neige. C'est la mosquée El-Atik, construite en 1845 et agrandie depuis, juste à côté de la fameuse fontaine Aïn El Fouara, où de nombreuses personnes se prennent en photo.



Figure C.93 État des lieux



Figure C.94 Mosquée El Atik. À gauche, vers 1930 ; à droite en juillet 2024

La ville est assez oppressante, très bruyante. L'air est chaud et sec. Grosse fatigue, on rentre à l'hôtel. La piscine rafraîchit les idées.

Comment amener ma pratique ici ? Je constate que je suis pas du tout à l'aise, et que ma posture est à l'intersection de plusieurs situations :

- mon histoire familiale : les gens qui ont appris que mon grand-père était né ici m'ont dit que j'étais chez moi, que c'est aussi mon pays. Que faire de ça ?
- l'Histoire coloniale de la France qui fait que je porte la même nationalité que des personnes qui ont commis ou cautionné des violences coloniales, des massacres et des actes de torture, ou qui en ont bénéficié.
- ma situation économique privilégiée par rapport à la moyenne des personnes vivant à Sétif.
- ma queeriness très minoritaire, et même illégale dans ce pays. J'ai remarqué les regards sur mes shorts, mon anneau à l'oreille. J'enlèverai l'anneau pour les prochaines sorties, et je mettrai des pantalons comme la majorité des hommes de ma tranche d'âge, même s'il fait 40°C.
- mon statut d'artiste en danse, ma pratique, à laquelle je n'ai trouvé aucun écho jusque-là. Pas de danse. Encore moins de danse contemporaine, et encore moins de danse contemporaine située.

Comment créer les conditions de ma recherche-crédation ici ? Est-ce seulement possible ?

4 février 2025. À la différence des trois autres terrains, celui-ci a été ponctué de longues périodes passées à l'hôtel. Entre deux sorties, les heures ont été occupées par la lecture, l'écriture, la réflexion. L'errance territoriale a pris moins de place mais a été compensée par une errance réflexive par l'écriture. J'ai eu beaucoup moins de travail de reconstruction à faire à partir des notes de terrain prises à Sétif, tant elles étaient nombreuses et quasi-totalement rédigées. Ceci à l'exception des deux derniers jours, qui ont été entièrement occupés au tournage. Les strates réflexives se sont formées à chaud après expérience, et quelques mois plus tard, je n'éprouve pas le besoin d'en ajouter autant que pour les trois terrains précédents.

5 juillet 2024. J'entrevois deux pistes : revenir à « Villa Sétif » et tourner dehors, sur les escaliers, et louer les services d'un guide pour aller à Djemila et sur le Mégriss, parce qu'on ne pourra pas y aller seuls.

Comment prendre en compte les complexités, les strates de ce territoire et pratiquer ma recherche-crédation d'une façon qui soit respectueuse et non opportuniste ?

Le vent s'est levé, le ciel sans nuages est d'un bleu très pâle, gris-lavande. Quelques corbeaux tournoient au-dessus de conifères dont j'ignore le nom. Plus tard, le soleil voilé par une poussière fine semble presque bleu.



Figure C.95 Un soleil presque bleu

6 juillet 2024. *Dans les rues.* (Transcription) Bon, le cimetière est fermé encore, et il faut attendre une demi-heure. [...] J'ai pas envie d'attendre une demi-heure devant la grille du cimetière. Je vais aller voir la maison de la culture. Mon père est resté, je vais pas forcément le rejoindre, je suis pas en amour avec l'idée de visiter ce vieux cimetière, cadenassé, avec cette viande pourrie... là ça m'a vraiment pas... à l'extérieur, ça m'a pas inspiré. Et ça me pose question, de façon un peu plus large, sur... à propos de *la possibilité de l'impossibilité* d'une relation, d'une relation qui ne soit pas nécessairement agréable, qu'est-ce que ça me ferait de danser ça ? Mais j'ai pas envie ! c'est trop... j'ai l'impression qu'il a trop de contraintes, de *red flags*¹⁷⁵, le fait que la danse contemporaine, [...] je sens pas que c'est une pratique qui est bienvenue...

4 février 2025. Alors que la semaine suivante avait lieu le 12^e festival de danse contemporaine d'Alger... J'ai eu par la suite des échos selon lesquels la région de Sétif était bien plus traditionaliste et moins culturellement ouverte qu'Alger ou Oran, mais je n'ai pas eu le goût de creuser la question. Tout ce que j'écris dans cette partie renvoie à mon expérience à Sétif, et uniquement à cela. Je ne ferai pas de généralités sur un pays tout entier.

6 juillet 2024 [...] En plus, j'avais dit que je voulais faire ça dans des lieux peu occupés, et là c'est une grosse ville, ça grouille de monde, [...] j'ai pas envie de poser ma caméra dans un coin et d'y aller... C'est pas un sentiment d'insécurité, c'est plus un sentiment de ... *c'est pas la chose à faire ici*. Peut-être que *c'est pas ce dont ce territoire a besoin*. Je le sens pas. Pour faire court, je le sens pas.

4 février 2025. Le *B* en moi suggère la relance suivante : « Et quand tu le sens pas, à quoi tu sais que tu le sens pas ? » Les termes en italiques qui me sont venus spontanément une heure plus tard ce jour-là répondent à cette relance.

6 juillet 2024. *En revenant de la maison de la culture.* (Transcription) Donc j'ai été reçu comme une merde à la maison de la culture par deux gars. [...] Je trouve ça absurde. Bref, personne peut me renseigner. Ah, c'est une maison de la culture ? Très bien, on y fait quoi ? « Bah des événements, des concerts. Ouais, c'est ça des concerts » D'accord, il y a un programme ? « Non. » [...]

¹⁷⁵ Littéralement : de *drapeaux rouges*, de signaux de danger.

Je suis rentré à l'hôtel pour savoir s'il y avait une agence de voyage locale qui pouvait organiser des excursions sur le Mégriss ou à Djemila. On m'a donné un contact, je leur ai écrit, mais il y a 150 [agences sur Google maps] et j'ai pas l'énergie de faire 150 agences de tourisme ce matin. J'ai réécrit à l'office de tourisme, on verra s'ils vont répondre cette fois.

On y est, mais à quel prix ? Pour l'instant, il y a eu *la* super rencontre à l'ancienne maison. Mais tout le reste a pas été super. Alors je sais pas si c'est par naïveté... de ma part. Par arrogance ? En pensant que les choses allaient m'être offertes sur un plateau... Non, mais je pensais que ça allait être plus facile. Par méconnaissance, par manque de préparation... [*soupir*] Quand je suis sorti de la maison de la culture, j'ai eu cette sensation...

Une sensation... Le contraire de corps-territoire, le contraire.

Fermeture. *Déconnexion du sol.*

Petitesse. *Séparation.*

Malvenue.

Peut-être intéressant pour la recherche, on verra. En tout cas, au niveau de des sensations physiques [...] j'ai cette inflammation cutanée qui repart, je dors mal, je suis fatigué tout le temps. Puis là, y'a mon père qui revient du cimetière qu'on lui a ouvert. Et il était hyper choqué parce que toutes les tombes étaient... Le cimetière était plein d'ordures... que les gens ont visiblement jetées par-dessus le mur. Des ordures partout... Les... quasiment toutes les tombes profanées. Les stèles défoncées, les plaques cassées, détruites, des grilles arrachées. Par rapport... si on compare aux photos [qu'il avait en mains], qui ont été prises en 83 quand mes grands-parents y sont allés... La tombe des Miquel-Desgeorges... la plaque était brisée en deux avec un morceau par terre, tout ça. Et on voyait des os à l'intérieur... C'est dur, ça.

Alors là, je sais pas trop. J'ai envie de voir ce qui se passe aujourd'hui, si j'ai des retours des organismes à qui j'ai écrit. Et si j'ai pas de retour en milieu d'après-midi, j'appelle Scott et je vais annuler sa venue. J'annule le film, parce que ça sert à rien qu'il vienne ici si on peut pas filmer, si on n'est pas à l'aise, si on n'a pas de guide, ça sert à rien. Et puis tant pis, et puis on restera trois jours à l'hôtel, [...] c'est vraiment pas ce que j'avais imaginé, mais c'est la réalité du truc. Et c'est intéressant d'un point de vue de la recherche, ne serait-ce que par le... la... *variété* des données [*bruit d'écœurement*].

Je vais lui écrire un message quand même pour le prévenir. Non, j'attends midi. J'attends.

4 février 2025. Retranscrire ces enregistrements est plus difficile que ce que je pensais. Sans être dans l'intensité d'un revécu complet, je re-sens une fraction de ce que j'ai pu ressentir ce jour-là, et c'est déjà beaucoup.

6 juillet 2024. J'appelle Scott, je lui expose la situation et mes doutes quant à la pertinence de sa venue. Il me partage son point de vue, pragmatique, informé par son expérience, dont je note trois éléments dans mon journal de bord : *Discrete filming / Find a safe space / Only if I feel safe and if it makes sense*¹⁷⁶.

Par la suite, j'ai un contact semi-foireux, mais un contact quand même, avec une agence de voyage.

Dans l'après-midi, je me rends dans une agence de tourisme, je rencontre Mohamed Chaoui, je présente le projet d'excursion sur les deux sites, et, avec beaucoup de précautions, je mentionne le tournage. La réaction est positive, le tarif proposé est très correct, on s'accorde pour un départ mardi matin, il reste des procédures policières à effectuer pour officialiser nos déplacements d'une ville à l'autre en tant que touristes (un détail important auquel ni le consulat, ni l'Institut Français ne m'avait averti) mais Mohamed s'en charge pour nous. À ce moment-là, le fait d'avoir un deuxième contact local (après les filles de Hamid) commence à me rassurer.

7 juillet 2024. J'ai un peu plus d'espoir aujourd'hui. L'épisode du cimetière profané a été difficile, mais le coup de fil avec Scott et les contacts par Whatsapp avec Fouzia et cette agence qui répond à moitié, mais qui répond, tout ça fait repasser le moral en positif.

Je sens qu'il y a une partie de moi « jusqu'au-boutiste » à modérer. La quête familiale est accomplie. La recherche-crédation en est loin, mais il y a de l'espoir. Je pourrais revenir sur le moment en sortant de la maison de la culture où j'ai senti une grande déconnexion. Comme un contre-exemple, non pas dans le mouvement mais au niveau somatique. Le feu vert de Fouzia, Nora et Souad pour filmer chez elles est très bienvenu.

L'excursion de mardi serait une dernière chance d'avoir une cohésion avec les autres territoires et les autres films, mais si ça se fait pas, je m'adapterai. C'est ok si je fais pas l'expérience du corps-territoire ici. C'est ok si on filme pas à Djemila ou Mégriss. C'est ok. Je prendrai soin d'écrire une introduction au chapitre sur Sétif, qui pose le contexte, qui précise la posture. Une posture différente pour chaque territoire. Je nommerai ça la « situation géographique et affective ».

¹⁷⁶ Un tournage discret / Trouver un lieu sécuritaire / Seulement si je me sens en sécurité et si ça a du sens

4 février 2025. J'ai finalement nommé ça « situation géoaffektive » et je l'ai fait pour chaque territoire rencontré. Le terme est cousin de l'*auto-géoanalyse* (2014) du géographe Olivier Lazzarotti : une démarche autoréflexive qui vise à décrire l'identité d'un individu de façon géographique, c'est à dire comme « relation de soi à soi qui passe par le Monde » (2014, §36). Si ce que je fais ici contient des aspects d'auto-géoanalyse (et aussi d'auto-archéologie), ces aspects ne sont pas au centre mais en sous-jacence, en prémices de la recherche-création, en pré-terrain. Des strates plus anciennes (mais tout aussi actives) qui remontent parfois à la surface. Dans les préambules « situation géoaffektive », j'ai cherché à présenter brièvement chaque territoire et situer la relation que j'avais avec eux, préalablement au terrain de recherche.

À la relecture de l'article de Lazzarotti, je m'arrête¹⁷⁷ sur l'expression « lieu fantôme », « celui qui occupe une place d'autant plus importante qu'on n'y est plus, mais à laquelle, parfois, les autres vous (r)envoient » (2014, §13). Je pense que la maison des Pailhon, à Pont-Saint-Esprit, est un lieu fantôme. Que San Giovanni Bianco, pour mon grand-père et pour ma mère, est un lieu-fantôme. Avant cet été, Sétif était pour moi un lieu fantôme, un lieu qui a teinté mon expérience et ma construction identitaire, un lieu qui hantait l'histoire de ma famille, non pas comme un esprit frappeur, mais de façon plus subtile, au détour d'anecdotes ou de rappels généalogiques, un lieu qui existait en creux par la distance qui nous séparait de lui. Qu'attendait-il, ce lieu fantôme ? Attendait-il seulement quelque chose ? Ses manifestations spectrales étaient-elles une invitation à lui rendre visite ou à le laisser en paix ? Par enthousiasme ou par naïveté post-coloniale, je suis allé à la rencontre de ce lieu fantôme en juillet 2024 comme un égyptologue aventureux¹⁷⁸, sans mauvaises intentions mais motivé par des objectifs personnels qui ont, a posteriori, trop peu tenu compte du territoire concerné.

¹⁷⁷ C'est plutôt l'expression qui m'arrête. Elle n'avait pas retenu mon attention la première fois, mais au moment où j'en ai eu besoin pour cette étape de l'analyse, elle s'est manifestée par *scintillement*, pour reprendre la traduction de Louis-Claude Paquin du terme *glimmer* employé par Maggie MacLure (2010, p. 282) pour décrire cette forme d'agentivité des données.

¹⁷⁸ Sur une note plus légère : depuis 1996 un de mes personnages de fiction préférés est Lara Croft, égyptologue aventureuse et héroïne de la série de jeux vidéo *Tomb Raider* (en français : *Pilleuse de tombes*), qui évolue avec agilité mais sans grand respect pour les ruines qu'elle visite. Sans affirmer que j'ai été influencé par Lara Croft, je pense qu'elle fait partie de l'équation (#divan).

7 juillet 2024. Ce territoire est tellement complexe. Tellement de strates pour lesquelles je n'ai pas de code, de clef, de carte, d'interlocuteur...

8 juillet 2024. J'ai dormi comme une roche. Scott est arrivé, j'ai réservé une excursion pour mardi, avec un chauffeur-guide pour les deux sites et une entente verbale pour filmer sur place. Il y a encore plein d'inconnues pour les 48 heures à venir, mais je vais les rencontrer dans l'action, dans le faire, et non plus dans l'anticipation fiévreuse qui a caractérisé les jours passés.

On va tourner chez Hamid. Horaire vague, mais on fait au mieux. On est accueillis par Nora, Souad et Samira (une autre fille de Hamid ?). Légère tension. Je comprends que le père n'est pas très enthousiaste pour qu'on prenne des photos (je ne sais pas s'il est au courant pour la vidéo, même si j'ai mentionné cet aspect dans mes messages avec Fouzia), alors les filles nous disent qu'il faut qu'on fasse ça avant qu'il revienne de la prière. Impossible de savoir si on a 5 minutes ou 30, alors Scott pose un trépied rapidement. J'ose pas quitter mes souliers ; tant pis pour la continuité à l'image, je me connecte aux sensations de mes mains, en contact avec la rambarde. Il fait très chaud, je sue déjà dans ma combinaison. Le ciel est couvert, quelques gouttes éparses et quelques trouées de soleil me tombent droit sur la tête. Le vent du sud est poussiéreux et rouge.

6 février 2025. *Commentaire de la vidéo.* Je suis assis dans l'escalier, ma main touche la rambarde usée, l'enduit effrité d'un bleu turquoise très clair. En me relevant, il y a le besoin de m'appuyer sur, de m'adosser à, d'éprouver la solidité, le soutien.

8 juillet 2024. Je monte les marches jusqu'au premier palier, je pose les mains sur la rambarde et je regarde droit vers l'est. Et mes yeux mi-clos transpercent le mur et les constructions et les chantiers et les routes et tout ce qui s'est construit depuis 90 ans et je vois, ininterrompue, l'immensité d'une plaine rouge qui s'élève en montagnes. Et le souffle de vent qui a traversé ces montagnes et cette plaine rouge et ces 90 ans arrive jusqu'à moi, ininterrompu. Mon grand-père se souvenait-il de ces vents rouges ? De cette poussière qui recouvre tout ?

6 février 2025. Quand j'ai écrit ces phrases quelques heures après le tournage, je pense que j'étais en posture d'évocation. Le paragraphe a été écrit d'une traite (et légèrement révisé pour ce texte), les lignes sont parallèles et régulières, et en le relisant, je revis le moment dans toute son amplitude, alors que le visionnage m'indique qu'il dure à peine cinq secondes. Ma culpabilité face au fait de n'avoir pas pu/voulu faire d'entretien d'explicitation pour ce terrain s'apaise.



Figure C.96 Scott à l'entrée du quartier Beaumarché, un autre nom de la Cité Tlidiene / Lévy



Figure C.97 Le regard à travers la plaine rouge.

Commentaire de la vidéo. Je m'approche de la rambarde, en appui sur le pied droit, pied gauche un peu en arrière, main gauche loin et stable, main droite posée sur la rambarde. Un souffle de vent fait voler mes cheveux, immédiatement suivi d'une grande expiration, mon centre de gravité avance et libère pied gauche qui rejoint pied droit, donne de l'espace dans le bras droit, la main glisse le long de la rampe, une supination, le vent passe entre mes doigts, puis pronation, le vent passe sur le dos de ma main, sur la peau de mon avant-bras, se glisse dans ma manche relevée. Je m'assois sur la première marche, le corps appuyé contre le muret, presque hors-cadre, mon regard vers le sol. Un moment de repos, de calme. Un moment où je n'essaie pas, où je ne réfléchis pas, où je ne lutte pas. Un moment où je peux sentir le pouls de la maison, où je peux laisser une partie de moi être accueillie par la maison.

(extrait vidéo en lien) Les nuages s'écartent un instant, je prends une pluie de soleil, tête penchée vers l'épaule droite. Main droite semble se glisser dans quelque chose, un gant invisible. Puis regard/main gauche vers le pilastre, le haut de la corbeille, l'effleurement de la courbe, remonter avec l'index, et poursuivre la courbe dans l'air, par pronation et abduction du bras, et ramener près du corps par le coude. La main droite semble rester avec ce « gant » tout le long.

8 février 2025. Je replonge pour essayer de mieux comprendre cette sensation de gant, et la transition du focus main droite – main gauche. Le soleil coule le long de mon cou, dans mon cou, le long de mon bras et dans mon bras, et enrobe ma main comme du miel. Je sens cette chaleur et cette douceur autour de mes doigts. La main gauche vient ramasser un peu de cette douceur, et le relai se passe. La main droite reste enrobée de miel-soleil jusqu'à la fin de la rencontre avec la courbe palmiforme du pilastre (Nathan, mon contact architecte, confirme).

8 juillet 2024. On entend le muezzin. Scott m'indique le top des cinq minutes. Je conclus, alors que le soleil disparaît pour la journée. On range. Souad apparaît, me fait comprendre que son père sera là dans dix minutes. Je leur offre le chocolat que j'avais acheté pour elles. Elles me remettent une boîte pleine de gâteaux de semoule aux dattes, appelés *rfiss*. Ce sera parfait pour la balade de demain. Souad et Nora nous raccompagnent un peu en nous racontant l'histoire du quartier, avec un enthousiasme qui compense le fait qu'elles parlent quasiment uniquement en arabe. Je n'ai pas le réflexe de les enregistrer pour faire traduire leurs histoires plus



Figure C.98 Tournage avec la villa (extrait vidéo)



Figure C.99 Mon grand-père dans l'escalier, c.1941-44

tard. Puis nous rentrons. C'était court, intense, et c'est fait. Je suis heureux et fatigué. Je sens une certaine pression qui se dissipe, derrière ma gorge et dans mon diaphragme.

9 juillet 2024. Mohamed vient nous chercher vers 8h30. Il a été retenu par les formalités policières, et nous dit qu'il a réussi à ce qu'on ne soit pas escortés par une voiture de police pendant la journée. On sort de Sétif et on trace à l'est. La route vers Djemila est longue, les plaines qu'on traverse sont brûlées par le soleil, mais « il faudrait les voir au printemps, tout est vert ». Puis on bifurque vers le nord, on prend de l'altitude, la route devient plus étroite et fait des lacets. Finalement, un village, un stationnement sous les pins. On sort du van climatisé, immédiatement la chaleur nous prend à la gorge. Un guide nous accueille et nous propose une visite du musée à l'entrée du site. Je lui montre les photos de 1950 avec ma grand-mère au milieu des ruines, il reconnaît les emplacements exacts et nous les indique sur la grande maquette qui trône à l'entrée. Nous observons les artefacts, les mosaïques de sol devenues murales, puis nous suivons le guide à l'extérieur pour enfin accéder au site.

7 février 2025. J'ai envie d'inviter Albert Camus à raconter avec moi cette rencontre, tant ses mots résonnent avec mon expérience.

[À] Djémila, il y avait du vent et du soleil, mais c'est une autre histoire. Ce qu'il faut dire d'abord, c'est qu'il y régnait un grand silence lourd et sans fêlure — quelque chose comme l'équilibre d'une balance. Des cris d'oiseaux, le son feutré de la flûte à trois trous, un piétinement de chèvres, des rumeurs venues du ciel, autant de bruits qui faisaient le silence et la désolation de ces lieux. (1959, p. 25)

Je n'ai pas entendu la flûte à trois trous, mais c'est un détail. Tout le reste était là. Tous ces bruits qui constituent le silence, comme l'a si bien écrit Vincent Fortier dans son essai *Entends-tu ?* (2024). Il y a quelque chose de spectaculaire dans les ruines de Djemila, mais aussi quelque chose d'un peu macabre. Les traces d'une ville grouillante d'activité, aujourd'hui immobile et même encore partiellement enfouie. Camus mentionne « son squelette jaunâtre comme une forêt d'ossements » (1959, p. 26) pour décrire les colonnes qui s'élèvent dans le paysage. J'avoue avoir ressenti un frisson à la vue des vestiges qui parfois me rappelaient une immense cage thoracique brisée.



Figure C.100 Les ruines de Djemila

9 juillet 2024. À la fin de la visite, en montant la côte vers le musée et la sortie, j'indique au guide que Scott et moi allons prendre quelques images, comme convenu. Je laisse mon père avec le guide, il saura activer ce talent familial qui consiste à pouvoir faire la conversation à n'importe qui, et Scott et moi redescendons la colline d'un pas rapide. C'est maintenant.

On fait une tentative sur l'agora devant le temple, Scott place ses caméras à l'ombre d'une arche, car le soleil direct ferait fondre les appareils. Je prends le temps de m'ouvrir au lieu, à sa chaleur, à ce vent, à ces énormes dalles sous mes pieds, et je sens l'envie de danser avec cet espace, mais c'est à ce moment que le site, jusqu'alors désert, voit arriver des groupes familiaux. Je reste un peu dans le champ de la caméra, espérant rassembler quelques images, et on change rapidement d'espace.

On se dirige vers les bains, dont les enchaînements de salles et de couloirs à ciel ouvert nous abriteront des regards. Scott s'installe à l'abri d'un passage aux mosaïques superbes.

6 février 2025. *Commentaire de la vidéo.* On entend le muezzin, le ciel est un feu blanc. Après un temps d'immobilité, ouvrir l'espace par le côté droit, me rendre léger puis laisser le vent me souffler un geste. Puis un autre. Des accents, des ponctuations vives, un élan qui me fait voyager, j'ai rencontré le sol, les pierres, mais j'ai oublié de me présenter au soleil. *[extrait en lien]* Une grande extension de la colonne, visage vers le ciel, accueillir à grands bras le feu qui tombe. Je passe l'arche, dessine un horizon circulaire avec la main, dont le mouvement coïncide avec le bruit du passage d'une mouche près de la caméra. Quelque chose dans la forme, peut-être encore ce brassage d'espace, qui passe par l'arrière, par des oppositions haut/bas, par des spirales initiées tantôt par l'épaule, tantôt par le bas de jambe. Dans l'ombre de l'arche, une grande courbe avant, puis côté, un moment de suspension. Plus tard, je m'éloigne encore, porté par le vent, je tourbillonne au loin, invisible dans ma combinaison aux couleurs des ruines.

7 février 2025. Là encore, je ne suis plus aux commandes, c'est le vent qui me fait bouger, dans une redistribution de l'agentivité, une fusion avec l'environnement. Camus décrit une expérience si proche que je le soupçonne d'avoir eu vent de ma démarche !

Creusé par le milieu, les yeux brûlés, les lèvres craquantes, ma peau se desséchait jusqu'à ne plus être mienne. Par elle, auparavant, je déchiffrais l'écriture du monde. [...] Mais si longuement frotté du vent, secoué depuis plus d'une heure, étourdi de résistance, je perdais conscience du dessin que traçait mon corps. Comme le galet



Figure C.101 Devant le temple



Figure C.102 Tournage dans les bains (extrait vidéo)

verni par les marées, j'étais poli par le vent, usé jusqu'à l'âme. J'étais un peu de cette force selon laquelle je flottais, puis beaucoup, puis elle enfin, confondant les battements de mon sang et les grands coups sonores de ce cœur partout présent de la nature. Le vent me façonnait à l'image de l'ardente nudité qui m'entourait. Et sa fugitive étreinte me donnait, pierre parmi les pierres, la solitude d'une colonne ou d'un olivier dans le ciel d'été. [...] Bientôt, répandu aux quatre coins du monde, oublieux, oublié de moi-même, je suis ce vent et dans le vent, ces colonnes et cet arc, ces dalles qui sentent chaud et ces montagnes pâles autour de la ville déserte. Et jamais je n'ai senti, si avant, à la fois mon détachement de moi-même et ma présence au monde. (1959, pp. 27-28)

Je ne pensais pas trouver autant de similarités à la lecture de ce texte. Je lis le témoignage sensible d'une personne qui a cherché à partager son expérience d'une relation sensorielle profonde avec un espace situé. Je lis la coexistence de deux polarités que j'ai ressenties de nombreuses fois : un effacement, ou plutôt une dissolution de l'égo, et une amplification de la présence au monde. Le fait que nos expériences aient eu lieu avec le même site m'interpelle, et nourrit ma conviction d'une part agentive du territoire dans la rencontre incorporée.

9 juillet 2024. Épuisés et rôtis par le soleil, on remonte la colline vers la sortie. On retrouve mon père qui s'est fait offrir une collation par une famille de passage, on retrouve le van, la route, et pour citer Camus une dernière fois, « le cœur se serre devant cette grandeur que nous quittons déjà » (1959, p. 33).

Retour et pause à l'hôtel. Le van revient nous chercher en fin d'après-midi, alors que la chaleur commence à peine à tomber. On prend la route vers le nord, Mégriss est déjà visible au loin. Je pense au fait que mon grand-père faisait ce chemin en moto, avec son père, sur une route qui devait être bien moins confortable que celle-là ! Mohamed nous explique que Mégriss est un site très prisé des familles et des jeunes couples, qui peuvent sortir de la ville, prendre l'air et partager des moments de complicité en extérieur loin des regards curieux qui surveillent chaque recoin de l'espace public par ici. Il nous parle du courant religieux qui se développe depuis quelques années, et qui fait peser le poids d'une morale qui ne vient pas d'ici. Je trouve dans son témoignage une explication supplémentaire pour mon absence d'enthousiasme à danser dans la rue cette semaine. La route de la montagne est récente, un vaste complexe touristique sportif est en construction, mais les pentes de la



Figure C.103 En route vers Mégriss

montagne sont jonchées d'ordures ; des sacs plastiques en lambeaux s'accrochent aux plantes épineuses. Nous montons. Près du sommet, Mohammed arrête le véhicule, et nous laisse quartier libre. Mon père choisit de rester au van, Scott et moi partons vers le sommet. Il faut faire vite car la lumière baisse déjà. À mesure que nous nous éloignons de la route, les ordures s'espacent, le chant des insectes se fait entendre plus fort, le parfum des herbes sèches nous monte au nez, on passe une crête rocheuse, et on y est.

6 février 2025. Commentaire de la vidéo. Debout sur les roches, au sommet de Mégriss, je regarde Sétif, au loin, à demi masquée par l'air poussiéreux. Le vent est plus doux, encore tiède, je le laisse passer entre mes doigts, sur ma peau, sur la toile de ma combinaison. Je sens les roches sous mes pieds, à travers les semelles plates de mes souliers. Assis, puis couché sur les roches, je sens la rondeur, la dureté contre mon côté droit, la courbe douce, toutes les façons possibles de m'étendre sur ces roches.

Je me relève, regarde vers l'ouest [*extrait en lien*] je me laisse entraîner dans une grande courbe arrière. Puis quelque chose de la sauterelle, une vivacité, des accents ; je grimpe, je saute, je cherche des équilibres, je joue. À un moment, je fais quelques pas vers l'ouest, et par une perspective forcée, la plante au premier plan me donne une taille d'insecte. Je joue comme en équilibre sur la ligne d'horizon, ...

7 février 2025. Sur la vidéo et dans mon souvenir, je me sens à la fois immense et minuscule. Il suffit de prendre pour repère les hautes herbes du premier plan, ou bien la ville au loin, et toutes les perspectives changent. À ce moment-là, je suis en train de jouer/danser à travers toutes perspectives, toutes ces échelles, toutes ces dimensions. Et je danse avec les pas qui se sont posés sur ces roches, pour y jouer ou pour y chasser, les pas de mon grand-père, de son père, et des personnes qui vivaient là avant eux.

6 février 2025. Commentaire de la vidéo. ... je profite de ce moment de plein air, de mouvement, de liberté, j'ai envie de célébrer cette montagne... Puis, lentement, le soleil disparaît, comme un signal d'au-revoir. Je revois Sétif au loin, j'improvise un dernier jeu qui me rapproche du sol, des roches, des sauterelles, de l'herbe sèche et piquante.



Figure C.104 Une danse avec Mégriss (extrait vidéo)

7 février 2025. Dans son blog, mon grand-père écrit que les enfants, comme les adultes, que lui et son père rencontraient sur les pentes de Mégriss allaient « pieds nus [...] sur le tuf où il ne faisait pas bon marcher ». J'aurais aimé pouvoir être pieds nus lors des tournages en Algérie, mais à la villa, nous étions pressés par le temps ; à Djemila, le sol était brûlant ; et sur Mégriss, j'ai choisi d'éviter les épines. Tant pis pour la continuité avec les autres vidéos, mais je ne pouvais pas m'improviser une résistance plantaire d'enfant Kabyle en une semaine. D'autre part, dans son texte, mon grand-père note cette différence claire : lui et son père étaient chaussés, les autres non. Mon grand-père et moi avons fait l'expérience de cet environnement à travers nos semelles de chaussures, ce qui représente finalement une forme de continuité.



Figure C.105 Une guêpe parmi les fleurs

6 février 2025. *Commentaire de la vidéo.* Je me couche sur le dos, regard au ciel, ma respiration se calme, je sens les herbes qui veulent traverser ma combinaison, je perçois les mouvements des insectes autour de moi, puis sur moi. Le temps ralentit. Une sauterelle me grimpe sur le visage. Scott se rapproche pour filmer le dernier plan de ce dernier tournage.



Figure C.106 Dessin dans l'avion

9 juillet 2024. On redescend vers le van, j'ai l'impression de flotter. On revient à l'hôtel, je ne me souviens plus de la soirée.

10 juillet 2024. Mohamed nous accompagne à l'aéroport. On le remercie chaleureusement pour sa disponibilité, et toutes les informations qu'il nous a partagées, souvent sous le sceau de la confiance. L'avion est en retard. On repasse une série de contrôles désagréables et superflus dans un chaos qui ne m'avait pas manqué. Le reste est flou. Pendant le vol, je dessine un peu. L'Algérie est déjà loin, mais je n'oublierai jamais cette rencontre. Je n'arrive presque pas à croire que ça s'est vraiment passé.

ANNEXE D

In-Cité, première Visite Sensible

La résidence à la Cité-des-Hospitalières offerte par Écotone a donné lieu à une performance située en décembre 2022 (RP2, p. 30-35) intitulée *In-Cité*. Avec la collaboration de Philippe Poirier et Laure Ottmann, nous avons créé une performance spectrale d'une heure au comptoir de l'ancienne infirmerie.



Figure D-1 *In-Cité*, décembre 2022

Dès le début de l'année 2023, avec le soutien du LAB_ARTENSO, le concept s'est transposé en projet de médiation culturelle. Dès la fin de ma résidence à l'automne, j'avais imaginé proposer « une déambulation, quelque chose pour les journées du patrimoine » (RP2, p. 13). Un parcours somatique pour aller à la rencontre des différents espaces de la Cité-des-Hospitalières, qui allait faire résonner son histoire et la nôtre, et nous inviter à accorder une autre attention à notre relation avec un lieu. Philippe et Laure m'ont suivi dans l'aventure, et nous avons été rejoints par Philippe O'Brien pour la conception sonore du parcours. Un appel à témoignages a été lancé, et nous avons reçu l'accompagnement précieux de Linda Rabin, spécialiste en *Continuum* et de Louise Brazeau, interprète du patrimoine. La visite a été programmée pour les journées de la culture 2023, et un film a été réalisé pour l'occasion.

In-Cité est une rencontre avec la Cité-des-Hospitalières de Montréal. À la fois performance dansée et atelier de médiation culturelle guidé par des artistes en danse, cette expérience unique en son genre nous invite à faire connaissance avec le lieu par le corps en mouvement. À travers trois espaces choisis pour leur capacité de résonance, nous laissons émerger une nouvelle relation avec la mémoire du patrimoine et les présences qui habitent la Cité. Le jardin invite à l'ouverture sensorielle, la chapelle et sa verticalité invoquent ce qui nous dépasse, et les couloirs de l'ancien hôpital rappellent la notion de soin au cœur de l'histoire de la Cité. Accompagnée par une création sonore à base d'archives et de témoignages, la vidéo offre un aperçu de l'expérience.



Figure D-2 *In-Cité* (lien vidéo Youtube, réalisation Alexandre Sarkis)

Merci aux personnes qui ont partagé leurs souvenirs de la Cité : Raphaëlle Blard, Caroline Laurin-Beaucage, Marie-Claude Murray, Prune Paycha, Renaud Proulx

ANNEXE E

Séismes

Séismes est une performance chorégraphique et vocale, une expérience de cheminement dans le deuil long et ses échos dans un corps-territoire. Comment, après des années, accueillir les répliques du séisme de la disparition de mes quatre grands-parents ? Comment danser ce territoire post-traumatique dans une corporéité à vif ? Entre réactivation, rituel et pratique de soin, cette traversée est un espace-temps de rencontre.

Le concept a émergé en Atelier1, et a lentement dérivé au fil des années. Le travail de corps s'est fait à partir d'un travail auto-archéologique d'incorporation des émotions, sensations physiques, images et symboles liés à ces quatre deuils et à leurs nombreuses reviviscences. Des mouvements issus de sensations amplifiées, de mémoires physiques, d'échos tactiles, se tressent avec des gestes symboliques, rituels, qui transcendent l'expérience personnelle. J'ai composé et enregistré une bande sonore à partir du poème de Clare Harner *Do not stand at my grave and weep* (1934) que je chante sur la double mélodie des premières mesures de *Für Alina* d'Arvo Pärt (1976). La composition musicale en arrière-plan est une création originale, inspirée par les concepts de dissonance, de tension et de résolution harmoniques.

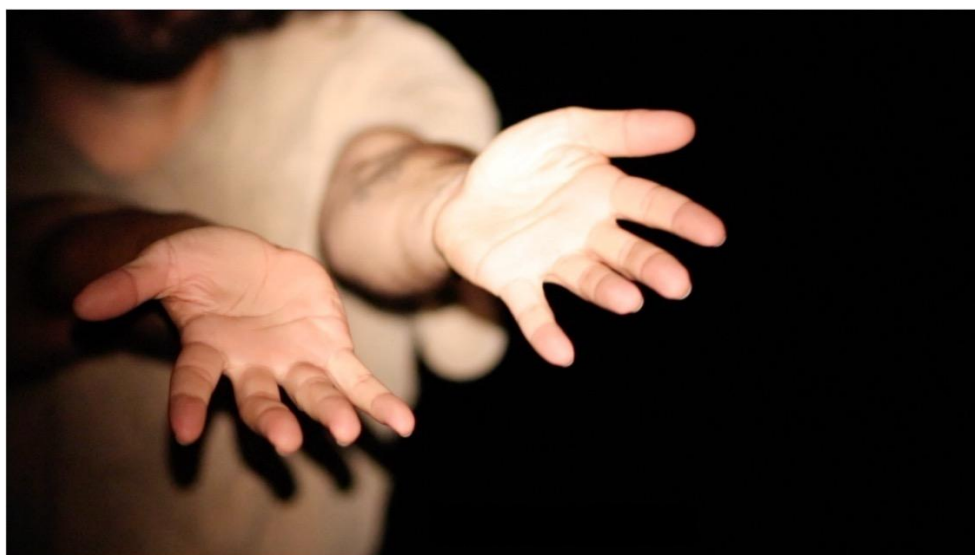


Figure E-1 *Séismes* (lien vidéo Youtube, images Philippe Poirier)

J'ai eu la chance de travailler avec Caroline Laurin Beaucage au conseil artistique pour la présentation de *Séismes* à Passerelle840 à l'automne 2024, un évènement passerelle organisé par les personnes étudiantes du département de danse de l'UQAM. Ce travail m'a permis de préciser la proposition tout en allant plus en profondeur. Pour *Séismes*, le public est avec moi dans cette expérience intime, disposé en arc de cercle devant l'espace de performance. Une frontalité courbe, en quelque sorte, qui adoucit l'aspect officiel du frontal tout en permettant de jouer avec la profondeur du plateau. L'espace proche est un lieu d'échange, de communication, de regards, tandis que l'espace lointain est un lieu privé, un espace intérieur. Les déplacements entre ces espaces rythment la pièce, tendent ou relâchent les liens, et le public sait toujours où il se/je me trouve. La pièce trouve sa résonance dans les lieux intimes, à une échelle où la proximité prend tout son sens.



Figure E-2 *Séismes*, Passerelle840, novembre 2024
(photo Sandrine Petit)

ANNEXE F

Betula

Betula est une œuvre audiovisuelle (création sonore spatialisée et vidéo de 10mn), résultat d'une collaboration artistique entre l'arbre et l'humain, où l'arbre est inspiration et partenaire du processus de création. Par voie de curiosité, d'expérimentation et de transformation réciproque, la rencontre entre les deux êtres révèle des potentiels en dormance. L'inspiration de ce projet est venue au cours d'une résidence à la Station de Biologie des Laurentides de la rencontre avec Bouleau, et plus spécifiquement *Betula Papyrifera*, le bouleau à papier et son tronc blanc caractéristique (voir RP2, p. 45-48). Sur l'écorce, on note la présence de marques horizontales sombres, de différentes longueurs : les lenticelles, qui facilitent les échanges entre les différentes strates de l'écorce. Ce jour-là, j'ai vu dans les lenticelles une partition musicale en potentiel.

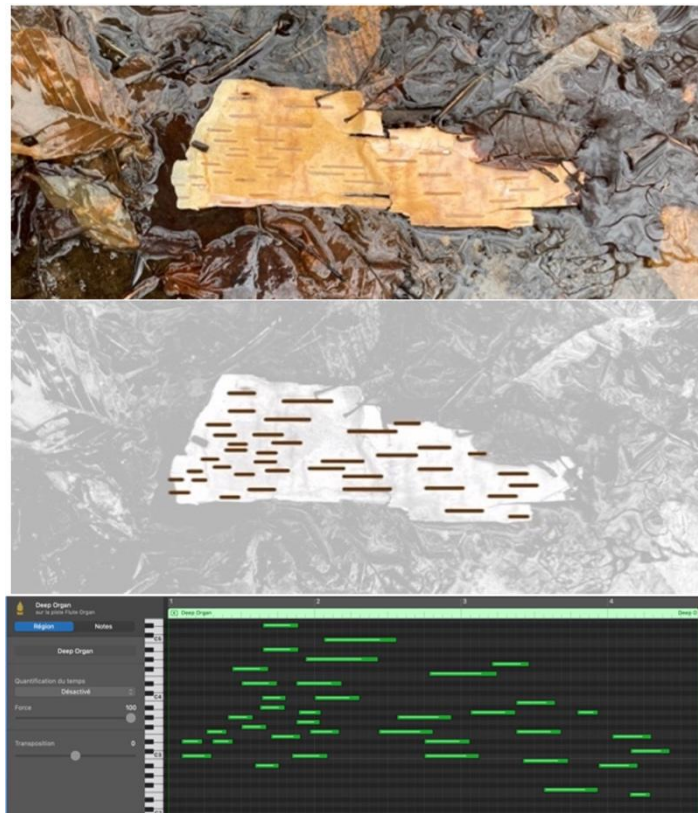


Figure F-1 Processus de sonification des lenticelles

À l'aide d'un procédé expérimental de sonification j'ai laborieusement transformé les tracés des lenticelles en musique. Aucun changement ou travail de composition n'a été fait sur les partitions de base. Seules quelques variations de tempo et de hauteur tonale des données transcrites ont été autorisées. Ce processus de transformation a ouvert des possibilités de création sonore insoupçonnées, et a rendu possible un nouveau niveau de relation pour aller à la rencontre de la musique de l'arbre.



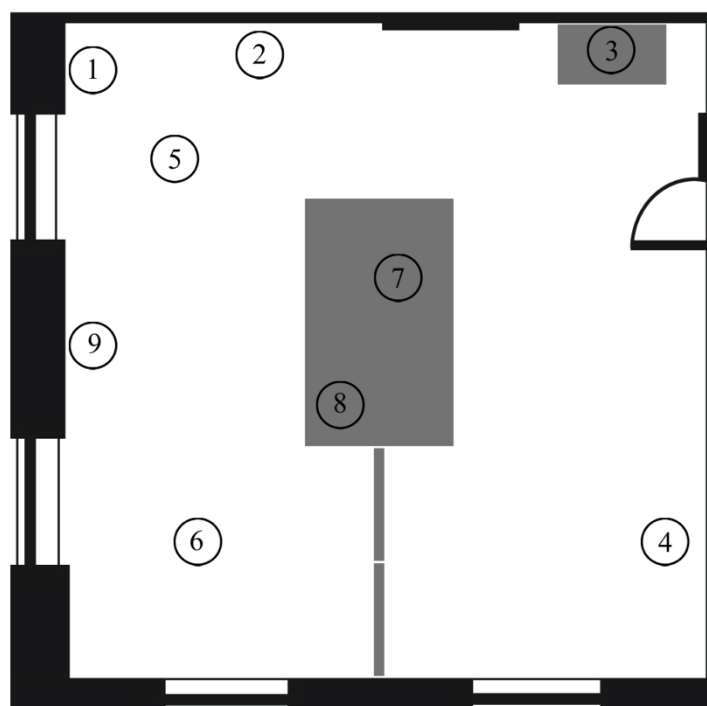
Figure F-2 Extrait de *Betula* (lien vidéo Youtube)

Grâce à une résidence de spatialisation sonore au dôme du GRMS offerte par Hexagram, l'œuvre sonore a pu se déployer en trois dimensions et être proposée au public, en version courte pour le gala d'Hexagram en septembre 2024 et dans sa version finale de 10mn pour le concert de La Grande Nuit en mars 2025.

Betula encourage le public à faire preuve de curiosité, à amplifier ses capacités attentionnelles et à élargir l'éventail des relations possibles avec l'arbre et le vivant. Les visuels montrent des fragments d'écorce à une échelle inhabituelle, qui s'animent subtilement pendant que joue la musique de l'arbre. Le paysage sonore transporte le public dans la forêt Laurentienne, pour une expérience sensorielle et relationnelle avec d'autres formes d'art et de vie.

ANNEXE G

Affleurements



1 Autocyanotype	5 Zdif
2 Le doctorat est un long fleuve tranquille	6 Aimer - sakihitin
3 Vue depuis San Rocco	7 Archives et photos
4 Un corps-territoire	8 Voyage dans le temps
	9 Dissolution (série)

Figure G-1 Plan d'exposition pour *Affleurements*, studio K-2210, mai 2025



Figure G-2 Visite rapide de l'espace-témoin
Affleurements (lien vidéo)



Figure G-3 Installation acrobatique de *Zdif*

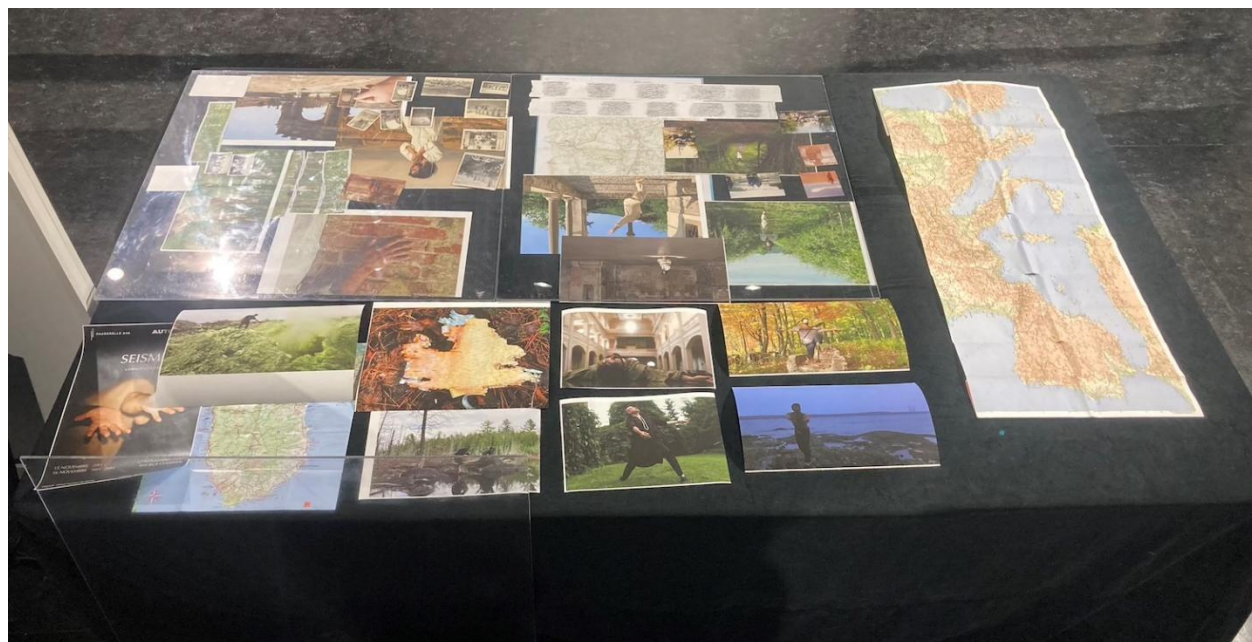


Figure G-4 Table d'archives, photos, cartes, en cours d'installation



Figure G-5 Au premier plan : *Zdif*. En arrière-plan, de gauche à droite : *Autocyanotype*, *Le doctorat est un long fleuve tranquille*

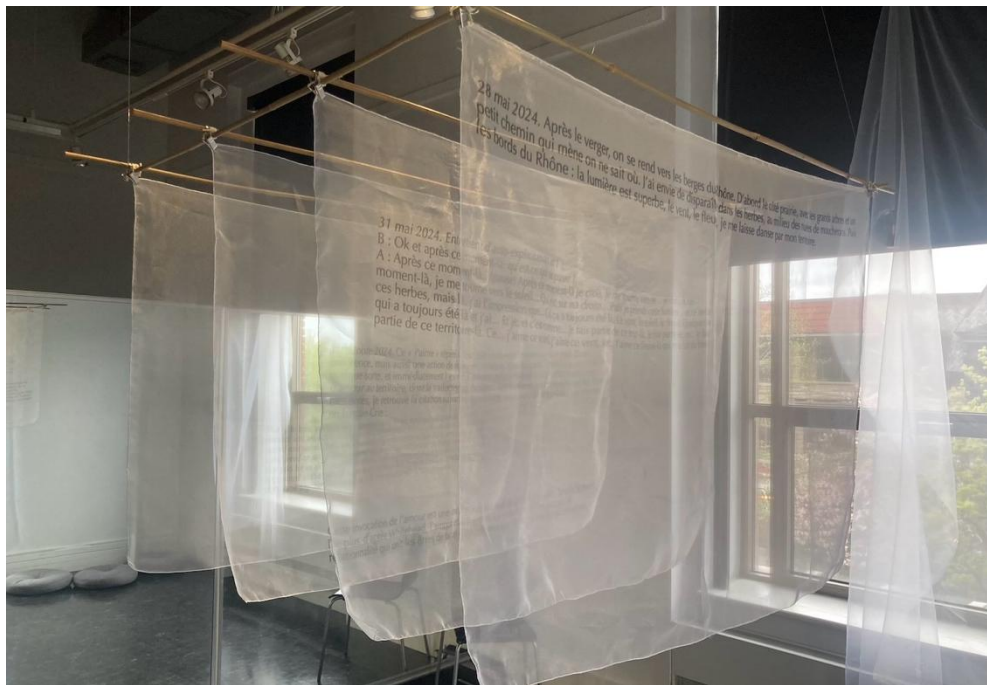


Figure G-6 *Aimer - sakihitin*

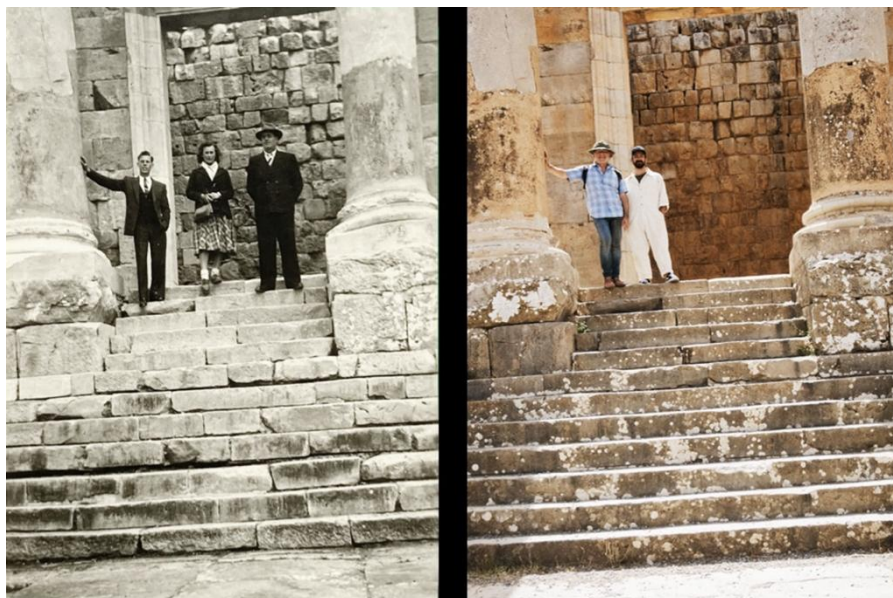


Figure G-7 *Voyage dans le temps. Djemila, 1950, 2024. Photos préparatoires.*



Figure G-8 *Voyage dans le temps. Djemila, 1950-2024.*
[Cliquer pour voir l'animation.](#)



Figure G-9 *Dissolution #2*, aquarelle et crayon mine sur papier, 2025.



Figure G-10 *Dissolution #3*, aquarelle et crayon mine sur papier, 2025.



Figure G-11 *Dissolution #4*, aquarelle et crayon mine sur papier, 2025.

ANNEXE H

Un corps-territoire : quatre vidéodanses

Cliquer sur les images pour visionner chaque vidéodanse. Durée : environ 10mn par vidéo.

Réalisation et montage vidéo : Scott Brownlee

Un corps-territoire – Pont-Saint-Esprit



Je suis dans le sud-est de la France, au milieu d'une prairie près du Rhône, puis dans les rangées d'un verger de vieux poiriers plantés par mon grand-père.

La pénombre fraîche du prieuré fait résonner mes pas. Une unique tache de lumière éclabousse le sol glacé.

Je redescends vers les berges du fleuve, le vent fait onduler les hautes herbes, j'aime ce soleil, j'aime ce vent sec, je me laisse danser par le territoire.

Un corps-territoire – Pont-Saint-Esprit, a fait partie de la sélection officielle du festival franco-chilien Encuentro Danza Pichilemu en octobre 2025.



Nord de l'Italie. La rivière bondissante me donne l'élan de partir à la rencontre du chemin qui grimpe dans la montagne.

Vue plongeante sur la vallée. Les arches du parvis de l'église m'invitent à dessiner, puis tourner. Je continue. Comme mes ancêtres italiens, je marche sur l'ancienne voie romaine qui traverse la forêt. Le temps s'arrête.

Le chemin s'arrête à l'entrée des mines. L'humidité qui sort de la terre embrume le ciel et mes mouvements.

Un corps-territoire – Confluence Tarn et Garonne



Sud-ouest de la France. Ma grand-mère m'a confié un jour qu'elle aimait le son du vent dans les peupliers. Au milieu de la plantation, les arbres s'alignent à perte de vue.

La Garonne coule paisiblement derrière l'immense Abbaye. Le calme est interrompu par les cris des choucas et les hirondelles qui tournoient.

Le pigeonnier de Saint Benoît et la chaleur de ses briques m'inspirent des angles et un profil joueur.

Un corps-territoire – Sétif



C'est la dernière maison du quartier qui ait gardé son architecture d'origine. Au milieu de l'agitation de Sétif, dans le nord de l'Algérie, la petite cour est une oasis de calme.

On entend le muezzin, le ciel est blanc de chaleur, les ruines de Djemila ressemblent à une forêt d'ossements.

Sur le mont Megriss, la lumière de fin d'après-midi est superbe. Avec les sauterelles, nous jouons sur les roches qui affleurent.

ANNEXE I

Tableau des observables en OAM

Tableau des observables en OAM : adapté de Harbonnier et Dussault	
FOND	Alignement Flux postural Empreinte posturale Terrain fonctionnel État tonique
COORDINATION	Stabilité/mobilité Initiation Phrasé corporel Schème de développement moteur Regard (pré mouvement / synchrone / post)
ESPACE	Direction Plan (sagittal / frontal /horizontal) Kinésphère (petite / moyenne / grande) Trajet (périphérique / central / transversal) Forme des tracés (droit / courbe / 3D, dans l'espace interne ou externe) Gestalt (ball / mur / vis / épingle) Regard (fovéal / périphérique)
ENGAGEMENT	Engagement global (K mobile ou stable) Dynamique verticale (oui/non) Projection spatiale (oui/non) Projection spatiale du regard (oui/non) Opposition spatiale (oui/non) Dynamique spatiale (centripète / centrifuge)
DYNAMIQUE	Mobilisation de la force interne (faible / intense) Relation à l'espace (multidirectionnel / unidirectionnel) Relation au temps (ralenti / accéléré) Relation aux forces externes (contrôlé / sans entrave) Phrasé dynamique (continu / accentué / ondulatoire / vibratoire / impactif / impulsif / balancé / rebond / intensité croissante ou décroissante, immobilité active) États et pulsions
INTENTION	Modulation tonique Posture / geste Spatialité du flux postural Regard (intérieur / spatial / relationnel)

BIBLIOGRAPHIE

- Abram, David. (1997). *The spell of the sensuous: Perception and language in a more-than-human world*. Vintage.
- Adam, Adolphe et Coralli, Jean. (1841). *Giselle, ou les Wilis* [ballet romantique].
- Adigery, Charlotte et Pupul, Bolis. (2022). HAHA [CD]. Dans *Topical Dancer*.
- Ahmed, Sara. (2004). *The cultural politics of emotion*. Routledge.
- Ahmed, Sara. (2006/2020). *Queer phenomenology: Orientations, objects, others*. Duke University Press.
- Arca. (2021). Violo [CD]. Dans *Madre*. XL Recordings.
- Arlander, Annette. (2017). Performing landscape – Swinging together or playing with projections. *Body, Space & Technology*, 16 (1).
- Asker, Don. (2019). Dancing the Landscape. Dans Karen Bond (dir.), *Dance and the Quality of Life* (p. 45-65). Springer International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-319-95699-2_3.
- Atkinson, Paul, Delamont, Sara et Housley, William. (2007). *Contours of culture: Complex ethnography and the ethnography of complexity*. Rowman Altamira.
- Aubinet, Stéphane. (2017). Chanter les territoires Sámi dans un monde plus-qu’humain. *L'Information géographique*, Vol. 81 (1), 20-37. <https://doi.org/10.3917/lig.811.0020>
- Audet, Viviane. (2019). L’après-guerre [CD]. Dans *Conséquences (bande originale de la série)*. Angelica Bye Bye.
- Azem, Slimane. (1954). Ffey ay ajrad tamurt iw [CD]. Dans *Le Malheur des Temps*. Collection Patrimoine.
- Bachelard, Gaston. (1957). *La poétique de l'espace*. Presses universitaires de France.
- Balas-Chanel, Armelle. (2007). Favoriser la verbalisation des connaissances implicites. *Expliciter* #72.
- Barbanti, Roberto. (2014). La dimension sonore dans le paysage. Dans Manola Antonioli, Vincent Jacques et Alain Milon (dir.), *Paysages Variations* (p. 153-165). Loco.

- Barbanti, Roberto. (2023). *Les sonorités du monde – De l'écologie sonore à l'écophilosophie sonore*. Les presses du réel.
- Barbier, Jean-Marie et Galatanu, Olga. (1998). Chapitre II. De quelques liens entre action, affects et transformation de soi. Dans *Action, affects et transformation de soi* (p. 45-70). Presses Universitaires de France. <https://doi.org/10.3917/puf.barbi.1998.01.0045>.
- Bardet, Marie. (2023). Textures étranges. *Cahiers de danse*, N° 0 (1), 18-19. <https://doi.org/10.3917/cdd.001.0018>
- Basinski, William. (2002). DLP 1.1 [CD]. Dans *The Disintegration Loops*. Temporary Residence Limited.
- Bausch, Pina. (1975a). *Le Sacre du Printemps* [danse-théâtre].
- Bausch, Pina. (1975b). *Orphée et Eurydice* [danse-théâtre].
- Bellerose, Christine. (2018). Ancestral bodies dancing snow. *Choreographic Practices*, 9 (1), 81-96. https://doi.org/10.1386/chor.9.1.81_1
- Bellerose, Christine. (2021). *I Dance Land: An Apprenticeship with Wind and Water: Depatterning Somatic Amnesia, Repatterning Ecosomatic Senses*
- Bénichou, Anne. (2015). *Recréer / scripter : mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines* (Anne Bénichou, dir.). Les Presses du Réel.
- Bernard, Michel. (1972/1995). *Le corps*. Seuil.
- Berque, Augustin. (1987/2009). *Écoumène : introduction à l'étude des milieux humains*. Belin.
- Berque, Augustin. (2008). *La pensée paysagère*. Archibooks + Sautereau.
- Besse, Jean-Marc. (2000). *Voir la Terre. Six essais sur le paysage et la géographie*. Parenthèses.
- Besse, Jean-Marc. (2007). L'élan du paysage. Premières notes sur la danse et l'écriture. *Les Carnets du paysage* (13-14), 11-19. <https://shs.hal.science/halshs-00185718>
- Besse, Jean-Marc. (2013). *Habiter un monde à mon image*. Flammarion.
- Besse, Jean-Marc. (2018). *La nécessité du paysage*. Parenthèses Marselha.
- Betasamosake Simpson, Leanne. (2014). Land as pedagogy: Nishnaabeg intelligence and rebellious transformation. *Decolonization: indigeneity, education & society*, 3(3).
- Bienaise, Johanna, Ducros, Germain et Blanchet-Gavouyère, Alice. (2026). Des traces qui nous habitent : réflexions autour d'un atelier écosomatique. *Percées*, 14.
- Bienaise, Johanna, Ducros, Germain, Raymond, Mélissa, Loslier-Pellerin, Mathi, Blanchet-Gavouyère, Alice et Renarhd, Camille. (2025). Devenir avec l'environnement : pratiques

- attentionnelles de mise en relation en danse et performance au Québec. *Percées*, 13. <https://doi.org/10.7202/1122376ar>
- Bigé, Emma. (2023). *Mouvementements: écopolitiques de la danse*. La Découverte.
- Björk. (1997). Hunter [CD]. Dans *Homogenic*. One Little Independant Records.
- Björk. (2004). Desired Constellation [CD]. Dans *Medúlla*. One Little Independant Records.
- Björk. (2011). Mutual Core [CD]. Dans *Biophilia*. One Little Independant Records.
- Björk. (2015). Black Lake [CD]. Dans *Vulnicura*. One Little Independant Records.
- Björk. (2017). Body Memory [CD]. Dans *Utopia*. One Little Independant Records.
- Björk et Gondry, Michel. (1997). *Jóga* [clip musical]. https://www.youtube.com/watch?v=loB0kmz_0MM
- Borodine, Alexandre. (1880). Dans les steppes de l'Asie centrale [CD]. Dans *В средней Азии*.
- Boutet, Danielle. (2018). La création de soi par soi dans la recherche-crédation : comment la réflexivité augmente la conscience et l'expérience de soi. *Approches inductives*, 5(1), 289-310. <https://doi.org/10.7202/1045161ar>
- Bouzidi, Boubaker et Slaim, Laid. (2016). De l'odonymie de Sétif. *Revue Développement des Ressources Humaines*, 7(02).
- Branduardi, Angelo. (1977). Nascita di un lago [CD]. Dans *La Pulce d'Acqua*. Polydor.
- Brogden, Lace Marie. (2008). art·I/f·act·ology. *Qualitative Inquiry*, 14(6), 851-864. <https://doi.org/10.1177/1077800408318301>
- Brown, Trisha. (1971). *Roof Piece* [danse-performance].
- Cabnal, Lorena et Falquet, Jules. (2015). « Corps-territoire et territoire-Terre » : le féminisme communautaire au Guatemala. Entretien avec Lorena Cabnal. *Cahiers du Genre*, n° 59(2), 73-89. <https://doi.org/10.3917/cdge.059.0073>
- Caeymaex, Florence, Despret, Vinciane et Pieron, Julien. (2019). *Habiter le trouble avec Donna Haraway*. Dehors.
- Calais-Germain, Blandine. (1985/2013). *Anatomie pour le mouvement: Introduction à l'analyse des technique corporelles*.
- Camille. (2011). Allez allez allez [CD]. Dans *Ilo Veyou*. EMI Music France.
- Campion, Thomas. (1617). There is a Garden in her Face. Dans *A Booke of Ayres*. Thomas Snodham.

- Camus, Albert. (1959). *Noces : suivi de L'Été*. Gallimard.
- Carmichael, Franklin (1938). *Snow Clouds* [painting, oil on masonite]. National Gallery of Canada.
- Carrà, Raffaella. (1978). Tanti Auguri [CD]. Dans *Tanti Auguri*. Columbia.
- Chaix, Jean-François. (2002). *Août 1951, la malédiction de Pont-Saint-Esprit*. GEO.
- Christen, Justine. (2017). Loïe Fuller et la poésie des voiles. *Fabula-LhT : littérature, histoire, théorie*(18). <https://doi.org/10.58282/lht.1862>
- Citton, Yves. (2014). *Pour une écologie de l'attention*. Seuil.
- Citton, Yves. (2024). *Ce que la recherche-création fait aux thèses universitaires*. AOC media – Analyse Opinion Critique.
- Clavel, Joanne, Ginot, Isabelle et Bardet, Marie. (2018). *  cosomatiques : penser l'écologie depuis le geste*.   ditions Deuxième époque. <https://hal.science/hal-02162247>
- Clavel, Joanne et Legrand, Marine. (2019). Respirations communes : les pratiques somatiques comme créativités environnementales. Dans Marie Bardet, Joanne Clavel et Isabelle Ginot (dir.), *  cosomatiques : penser l'écologie depuis le geste* (p. 23-46).   ditions Deuxième   poque.
- Clavel, Joanne, Perrin, Julie et Pichaud, Laurent. (2023). Chor  graphier in situ ou écrire sur la danse hors des théâtres. *Recherches en danse*. <https://doi.org/10.4000/danse.5791>
- Collot, Michel. (2011). *La pensée-paysage : philosophie, arts, littérature*. Actes Sud ; ENSP.
- Cornoldi, Antonio. (1948). *Canti della Montagna*. Edizioni Dalmatia.
- Cornoldi, Antonio. (1962). *82 Canti della Montagna* (vol. III). Edizioni Dalmatia.
- Csordas, Thomas J. (1993). Somatic Modes of Attention. *Cultural Anthropology*, 8(2), 135-156. <http://www.jstor.org/stable/656467>
- De Certeau, Michel. (1980/1990). *L'invention du quotidien*. Gallimard.
- De la Bellacasa, Maria Puig. (2014). *Les savoirs situés de Sandra Harding et Donna Haraway: Science et épistémologies féministes*. Editions L'Harmattan.
- De la Bellacasa, María Puig. (2010). Ethical doings in naturecultures. *Ethics, Place & Environment*, 13(2), 151-169. <https://doi.org/10.1080/13668791003778834>
- Dei, George J Sefa, Karanja, Wambui et Erger, Grace. (2022). Land as Indigenous epistemology. Dans *Elders' cultural knowledges and the question of Black/African indigeneity in education* (p. 113-126). Springer.

- Delaplace, Grégory. (2022). LSD La série documentaire [podcast]. Dans *La Mort Vivante, épisode 3 : Faire parler les fantômes*. <https://www.franceculture.fr/emissions/lsd-la-serie-documentaire/faire-parler-les-fantomes>
- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix. (1980). *Mille plateaux*. éd. de Minuit Paris.
- Després, Aurore. (2000). *Le travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine (logique du geste esthétique)* [Paris]. Presses universitaires du Septentrion.
- Després, Aurore. (2020). Le printemps à la portée des gestes. Danser le solo de l'élue dans Le sacre du printemps au XXI^e siècle. *Ambiances*, 6. <https://doi.org/10.4000/ambiances.3576>
- Despret, Vinciane. (2015). *Au bonheur des morts : récits de ceux qui restent*. La Découverte.
- Despret, Vinciane. (2019). *Habiter en oiseau*. Actes Sud.
- Doganis, Basile. (2012). *Pensées du corps : la philosophie à l'épreuve des arts gestuels japonais (danse, théâtre, arts martiaux)*. Les Belles Lettres.
- Dorner, Willi. (2009). *Bodies In Urban Spaces* [danse/performance].
- Ducros, Germain. (2020). Dancing through emotional landscapes : body memory in connection to personal geography. Dans Emily-Rose Baker et Amanda Crawley Jackson (dir.), *Invisible Wounds : Negotiating Post-Traumatic Landscapes* (p. 33-37). University of Sheffield.
- Ducros, Germain. (2024). *Écologie et médiation culturelle en danse : vers une interprétation somatique du patrimoine*. MOVEO – Magazine sur les Danses Actuelles. Montréal.
- Ducros, Germain. (2026). Dancing an Embodied Landscape : an Ecosomatic Movement Workshop. Actes du colloque CARPA9 : Ecological Design and Performance Pedagogies – Sustainable Practices and Interdisciplinary Acts in a Climate Changed World, 28-30 août 2025, Helsinki, Finlande.
- Ducros, Germain et O'Brien, Philippe. (2024). Amplifier les présences, relier les présents : création sonore et interprétation du patrimoine. *Acoustique canadienne*, 52 (2). <https://jcaa.caa-aca.ca/index.php/jcaa/article/view/4166>
- Dutcher, Jeremy. (2018). Koselwintuwakon [CD]. Dans *Wolastoqiyik Lintuwakonawa*. Secret City Records.
- Dvořák, Antonín (1893). II. Largo [CD]. Dans *New World Symphony*.
- Ehrhard, Patrick. (2018). *Le Corps Dansé - une voie de réconciliation*. L'Harmattan.
- El Kotni, Mounia. (2022). Le corps-territoire à l'intersection des luttes environnementales et féministes en Amérique latine. *Géo-Regards*, 15, 13-30.

- Ellingson, Laura L. (2017). *Embodiment in qualitative research*. Routledge.
- Febvre, Michèle. (1995). *Danse contemporaine et théâtralité*. Chiron.
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb35765836x>
- Ferrer, Maria Clara. (2017). La scène-paysage : penser une scénographie du regard. *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 20(2), 149-162. <https://doi.org/10.3917/nre.020.0149>
- Ferrero-Boutrais, Magali. (2015). *Le je professionnel en construction des professeurs des écoles débutants : Une approche psychophénoménologique*
<http://www.theses.fr/2015CERG0751>
- Fortier, Vincent. (2024). *Entends-tu? Un essai sur le silence*. Del Busso.
- Fortin, Josiane. (2016). *Chiasme, sensation et imaginaire dans la création de l'essai chorégraphique* [mémoire de maîtrise, Département de Danse de l'UQAM].
- Fortin, Josiane. (2021). Météorologie du corps et création chorégraphique : témoignage sur une expérience artistique sensorielle. Dans Isabelle Miron (dir.), *L'état nomade : essais sur les liens entre création et voyage : essais-fictions* (p. 89-110). L'Instant même.
- Fortin, Sylvie et Poissant, Louise. (2006). Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique. Dans Pierre Gosselin et Éric Le Coguiec (dir.), *Recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (1 éd., p. 97-110). Presses de l'Université du Québec.
<https://doi.org/10.2307/j.ctv18ph3x1.12>.
- Foucault, Michel. (1969). *L'archéologie du savoir*. Gallimard.
- Fox, Ragan. (2010). Tales of a Fighting Bobcat: An "Auto-archaeology" of Gay Identity Formation and Maintenance. *Text and Performance Quarterly*, 30(2), 122-142.
<https://doi.org/10.1080/10462931003650153>
- Fraleigh, Sondra Horton. (2019). Canyon Consciousness. Dans Karen Bond (dir.), *Dance and the Quality of Life*. Springer International Publishing.
- Fuller, Zack. (2014). Seeds of an anti-hierarchic ideal: summer training at Body Weather Farm. *Theatre, Dance and Performance Training*, 5(2), 197-203.
<https://doi.org/10.1080/19443927.2014.910542>
- Fusco, Giovanni. (1959). Je t'en prie [CD]. Dans *Hiroshima Mon Amour*. RCA Italiana.
- Gillard, Morgane. (2022, 2022/27/01). A quelle vitesse se déplacent les continents? *Futura Planète*. <https://www.futura-sciences.com/planete/questions-reponses/terre-vitesse-deplacent-continents-16567/>
- Godard, Hubert. (1990). À propos des théories sur le mouvement. *Marsyas*, 16, 19-23.

- Godard, Hubert. (1994). Le souffle, le lien. *Marsyas*, n°32.
- Graham, Martha. (1991). *Blood memory*. Doubleday.
- Gray, Henry. (1918). *Anatomy of the Human Body*. Lea & Febiger.
- Guisgand, Philippe. (2012). Étudier les états de corps. *Spirale* (242), 33-34.
- Gut, Serge. (1970). *La tierce harmonique dans la musique occidentale: origines et évolution*. Heugel et Cie.
- Gut, Serge. (1976). La Notion de Consonance chez les Théoriciens du Moyen Age. *Acta Musicologica*, 48(1). <https://doi.org/10.2307/932511>
- Hallam, Elizabeth et Ingold, Tim. (2007). *Creativity and cultural improvisation*. Routledge.
- Hanan, Joshua S. (2019). Subjects of technology: An auto-archeology of attention deficit disorder in neoliberal time (s). *Cultural Studies ↔ Critical Methodologies*, 19(2), 105-115.
- Hanna, Thomas. (1995). What is Somatics? Dans Don Johnson (dir.), *Bone, Breath and Gesture : Practices of embodiment* (p. 341-352). North Atlantic Books.
- Haouche, Amina. (2022). L'abandon progressif des héritiers des habitations des quartiers d'origine coloniale. Cas de la Cité Tlidiene (ex Cité Lévy), Sétif. Dans Lamia Hadda, Saverio Mecca, Giovanni Pancani, Massimo Carta, Fabio Fratini, Stefano Galassi et Daniela Pittaluga (dir.), *Villages et quartiers à risque d'abandon: Stratégies pour la connaissance, la valorisation et la restauration*. Firenze University Press.
- Haraway, Donna. (2008). *When species meet*. University of Minnesota Press.
- Haraway, Donna. (2016). *Staying with the trouble : making kin in the Chthulucene*. Duke University Press. <https://doi.org/10.1515/9780822373780>
- Harbonnier, Nicole. (2012). Plongée dans l'expérience sensible. *Spirale*(242), 50-52.
- Harbonnier, Nicole, Dussault, Geneviève et Ferri, Catherine. (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>
- Harner, Clare. (1934). *Do not stand at my grave and weep (Immortality) The Gypsy*.
- Harrison, Rodney et Schofield, John. (2009). Archaeo-Ethnography, Auto-Archaeology: Introducing Archaeologies of the Contemporary Past. *Archaeologies*, 5(2), 185-209. <https://doi.org/10.1007/s11759-009-9100-5>
- Haseman, Brad. (2006). A Manifesto for Performative Research. *Media International Australia*, 118(1), 98-106. <https://doi.org/10.1177/1329878x0611800113>

- Hickman, Matt. (2019). *Desire Paths: The Unsanctioned Shortcuts Crisscrossing Public Spaces*. Treehugger. www.treehugger.com.
- Hirsch, Marianne. (2008). The generation of postmemory. *Poetics today*, 29(1), 103-128.
- Hjorth, Karoline et Ikonen, Riitta. (2019). *Eyes as Big as Plates #Karin (Norway)* [photographie]. <https://eyesasbigasplates.com/list-of-works/#jp-carousel-3815>
- Homère. (-800/1955). Iliade, XXIII, 59-107. Dans *Iliade*, trad Paul Mazon. Les Belles Lettres.
- Houston, Donna, Hillier, Jean, MacCallum, Diana, Steele, Wendy et Byrne, Jason. (2018). Make kin, not cities! Multispecies entanglements and ‘becoming-world’ in planning theory. *Planning Theory*, 17(2), 190-212. <https://doi.org/10.1177/1473095216688042>
- Hrishi. (2024). *Keeravani - mini lesson* [video]. <https://www.instagram.com/p/C3QWs8buXxz/>
- Hunniecutt, Jeni Ruth. (2018). *Rethinking reintegration and veteran identity: A new consciousness*. University of Denver. Electronic Theses and Dissertations. 1464.
- Hunter, Victoria. (2015). *Moving sites: Investigating site-specific dance performance*. Routledge.
- Hykes, David. (1983). Arc Descents [CD]. Dans *Hearing Solar Winds*. Ocora.
- Hykes, David. (1986). Foregather in the Name [CD]. Dans *Harmonic Meetings*. Ocora.
- Ingold, Tim. (2000). *The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill*. Routledge.
- Ingold, Tim. (2013). *Making: Anthropology, archaeology, art and architecture*. Routledge.
- INRAP. (2015). *La tracéologie*. Récupéré le 5 février 2024 de <https://www.inrap.fr/les-sciences-de-l-archeologie/La-traceologie>
- Irving, Washington. (1820). The Legend of Sleepy Hollow. Dans *The Sketch Book of Geoffrey Crayon, Gent*. C. S. Van Winkle.
- Jalet, Damien. (2021). *Mist*. [danse]. Nederlands Dans Theater.
- Joinnault, Brigitte, Lasserre, Hanna et Hervé, Stéphane. (2024). Paysage(s) en commun ou que fait le théâtre au paysage ? *Percées*(12). <https://doi.org/10.7202/1118303ar>
- Jonas, Jacob. (2019). *Human Architecture* [photographie]. <https://www.jacobjonas.com/human-architecture>
- Kent, Miriam. (2015). *Ghost Kisses: A Queer Reading of “Casper” (1995) Medium*.
- Kestay, Lazslo. (1996). *Lava formations* [photographie]. West Kamokuna lava skylight, Hawaii.
- Ketty, Rina. (1938). *J’attendrai* [CD]. Pathé-Marconi.

- Khan, Akram. (2014). *Giselle* [danse].
- Kimmerer, Robin Wall. (2003). *Gathering moss : a natural and cultural history of mosses*. Oregon State University Press.
- Kimmerer, Robin Wall. (2013). *Braiding sweetgrass: Indigenous wisdom, scientific knowledge and the teachings of plants*. Milkweed editions.
- Kimmerer, Robin Wall. (2018). Mishkos Kenomagwen, the Lessons of Grass: Restoring Reciprocity with the Good Green Earth. Dans Melissa K. Nelson et Daniel Shilling (dir.), *Traditional Ecological Knowledge : Learning from Indigenous Practices for Environmental Sustainability*. Cambridge University Press.
<http://ebookcentral.proquest.com/lib/uqam/detail.action?docID=5524313>.
- Kleinman, Adam et Barad, Karen. (2012). Intra-actions. *Mousse Magazine*, 34(13), 76-81.
- Kloetzel, Melanie. (2023). Danse in situ et éthique environnementale : des champs relationnels à l'ère de l'Anthropocène. *Recherches en danse*. <https://doi.org/10.4000/danse.5634>
- Knaster, Mirka. (2010). *Discovering the Body's Wisdom: A Comprehensive Guide to More than Fifty Mind-Body Practices That Can Relieve Pain, Reduce Stress, and Foster Health, Spiritual Growth, and Inner Peace*. Bantam.
- Kozel, Susan. (1997). *Ghosts and Astronauts* [danse]. Riverside Studios and The Place, London.
- Kozel, Susan. (2015). *Gravity and Its Sisters: Re-enacting the Memory of Ghosts & Astronauts* [video]. <https://youtu.be/KVGwZ8z0vTE>
- Kramer, Lara. (2023). *Entretien avec Lara Kramer*. Montréal, Québec.
- Ladmiral, Jean-René. (1995). À partir de Georges Mounin: esquisse archéologique. *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, 8(1), 35-64.
- Launay et Gabler. (2007). Composer des affects en danse. *Repères, cahier de danse*, 19(1), 21-24. <https://doi.org/10.3917/reper.019.0021>
- Lazzarotti, Olivier. (2006). *Habiter : la condition géographique*. Belin.
- Lazzarotti, Olivier. (2014). Prémices d'une auto-géoanalyse. *Géographie et cultures*(89-90), 133-149. <https://doi.org/10.4000/gc.3248>
- Le Guennec, Yann. (2012). *Never Ending Object : auto-archéologie*. Récupéré le 2 février 2024 de <http://www.never-ending-object.com/meta/index.php?doc=3>
- Lepecki, André. (2010). The body as archive: Will to re-enact and the afterlives of dances. *Dance Research Journal*, 42(2), 28-48.
- Les Mouettes. (2003). Vers la Mer [CD]. Dans *Vers la Mer*. Disques JMS.

- Loslier-Pinard, Guillaume. (2020). *Suggestions pour danser tous les jours de l'année*. Publié par l'auteur.
- Ma, YoYo et McFerrin, Bobby. (1991). Grace [CD]. Dans *Hush*. Sony Masterworks.
- MacLure, Maggie. (2010). The offence of theory. *Journal of Education Policy*, 25(2), 277-286. <https://doi.org/10.1080/02680930903462316>
- Madani, Said. (2014). *Mutations urbaines récentes des villes intermédiaires en Algérie: Cas de Sétif*.
- Magnaghi, Alberto. (2014). La Biorégion urbaine. Dans *Petit Traité sur le territoire bien commun*. Eterotopia France.
- Manning, Erin et Massumi, Brian. (2022). *Pensée en acte: vingt propositions pour la recherche-crédation*. Les Presses du réel.
- Marchesi, Carlina et Molino, Pippo. (1976). *Il libro dei canti*. Jaca Book.
- Massiani, Léna. (2011). *Danse in situ: réflexion sur la relation, danseurs, public, site*.
- Massive Attack. (1998). Teardrop [CD]. Dans *Mezzanine*. Virgin Records Limited.
- Massumi, Brian. (2002). *Parables for the virtual: Movement, affect, sensation*. Duke University Press.
- Massumi, Brian. (2015). *Politics of affect*. John Wiley & Sons.
- Maurel, Maryse, Martinez, Claudine et Crozier, Joëlle. (2018a). Explicitation et auto-explicitation. Relecture du protocole Joëlle 2017 avec la grille bicamérale de la régulation de l'action. *Expliciter* #120, 16-23.
- Maurel, Maryse, Martinez, Claudine et Crozier, Joëlle. (2018b). Pratique de l'introspection indirecte. Accès à l'intelligibilité d'une expérience. Protocole de l'université d'été 2017. *Expliciter* #119, 22-38.
- Maynard, Christopher. (1977). *The World of the Unknown: Ghosts*. Ede Pub.
- Miyasaki, Hayao (réalis.). (1986). 天空の城ラピュタ (*Le Château dans le Ciel*) Studio Ghibli.
- Montaignac, Katya. (2015). Au coeur de la sensation : l'esthétique des états de corps. *Jeu*(157), 68-71. <https://id.erudit.org/iderudit/79801ac>
- Montaignac, Katya. (2025). Une danse dont l'être humain ne serait pas le centre. *Percées*(13). <https://doi.org/10.7202/1122377ar>
- Morizot, Baptiste. (2018). *Sur la piste animale*. Actes sud.
- Morizot, Baptiste. (2022). *Manières d'être vivant : enquêtes sur la vie à travers nous*. Actes sud.

- Morton, Timothy. (2010). *The ecological thought*. Harvard University Press.
- Mozart, Wolfgang Amadeus. (1783). Sonate pour piano n°11 [CD].
- NAC Indigenous Theatre. (2022). *Dancing the Land*. [Danse]. <https://nac-cna.ca/en/video/series/dancing-the-land>
- Nadj, Josef. (2006). *Dernier paysage* [danse]. Les Poissons volants [éd].
- Naharin, Ohad. (2021). *Gaga with Ohad Naharin* [vidéo]. <https://youtu.be/CBTWp-6PgFQ?si=0lpu3erhArZ0XLks>
- Naoufal, Nayla. (2020). Le paysage comme pédagogie : Danser Sápmi / Landscape as Pedagogy: Dancing Sápmi. *esse arts + opinions*(98), 60-67. <https://www.erudit.org/fr/revues/esse/2020-n98-esse05086/92564ac.pdf>
- Naranjo-Aguilar, Valeria. (2026). From *La Loca de Gandoca to Today*: Bioethical and Political Challenges of Gentrification in Indigenous Territories in Costa Rica. *Open Journal of Philosophy*, 16(01), 19-41. <https://doi.org/10.4236/ojpp.2026.161002>
- O'Reilly, Meara. (2019). Hocket II [CD]. Dans *Hockets for two voices*. Cantaloupe Music.
- Olsen, Andrea. (2008). *Interview on Water* [video]. <https://vimeo.com/287814242>
- Olsen, Andrea. (2020). *Body and earth: An experiential guide*. Wesleyan University Press.
- Pagnol, Marcel. (1958/1994). *Le Château de ma mère*. Editions de Fallois.
- Paquin, Louis-Claude. (2007). *Faire le récit de sa pratique de recherche-crédation*. <http://lcpaquin.com/>
- Paquin, Louis-Claude. (2020). *Ciel, mon écriture est rendue POST ! Dorénavant, je pratique la recherche par l'écriture*. http://lcpaquin.com/Ecriture/mon_ecriture_est_POST.pdf
- Paquin, Louis-Claude. (2023). Pour la recherche performative - remonter le fil des écrits. http://lcpaquin.com/perfo/remonter_le_fil_des_ecrits.pdf
- Paquot, Thierry. (2016). *Le paysage*. La Découverte.
- Pärt, Arvo. (1976). Für Alina [CD]. Dans *Alina*. ECM Records [1999].
- Perrin, Julie. (2019). *Questions pour une étude de la chorégraphie située. Synthèse des travaux 2005-2018*. Université de Lille, Centre d'Etude des Arts Contemporains (CEAC)].
- Pink, Sarah. (2009/2015). *Doing Sensory Ethnography*. SAGE Publications.
- Pouillaude, Frédéric. (2009). *Le désœuvrement chorégraphique : étude sur la notion d'oeuvre en danse*. J. Vrin.

- Preciado, Paul B. (2020). *Je suis un monstre qui vous parle*. Grasset.
- Quoiraud, Christine et Even, Marion. (2013). Sortir du studio. *Repères, cahier de danse*, 31(1).
<https://doi.org/10.3917/reper.031.0024>
- Radiohead. (2017). Fridge buzz [CD]. Dans *OKNOTOK*. XL Recordings.
- Ravel, Maurice. (1928). Bolero [CD]. Wiener Philharmoniker, conduit par Gustavo Dudamel (2010). <https://youtu.be/E9PiL5icwic>
- Renarhd, Camille. (2021). *Performance rituelle en art actuel : de l'immersion in situ à la mise en oeuvre de l'acte performatif*.
- Rey, Alain. (2010). *Dictionnaire historique de la langue française*. Dictionnaires Le Robert.
- Richardson, Laurel. (2000). Writing : A method of inquiry. Dans Norman K. Denzin et Yvonna S. Lincoln (dir.), *Handbook of qualitative research* (p. 923-943). Sage.
- Richardson, Laurel, St Pierre, Elizabeth Adams, Arsenault, Karelle et Bellerive, Karine. (2022). Écrire. Une méthode de recherche. *Communication. Information médias théories pratiques*, 39(1).
- Riopelle, Jean-Paul. (1954). *Autriche III* [huile sur toile]. Musée des Beaux-Arts de Montréal.
<https://www.mbam.qc.ca/fr/oeuvres/22446/>
- Rodgers, Richard. (1965). Prelude / The sound of music [CD]. Dans *The Sound of Music*.
- Rouet, Evelyne. (2012). C'est mon anniversaire, j'ai gagné. Entretien d'explicitation sur la grille de chiffres. *Expliciter* #94, 94, 29-39.
- Sarkis, Alexandre. (2023). *In-Cité* Germain Ducros, Laure Ottmann, Philippe Poirier et Philippe Aungier O'Brien [vidéodanse].
- Savin, Cyrille. (2017). *Pont-Saint-Esprit, 2000 ans d'histoire*. Patrimoine Découverte.
- Schafer, Raymond Murray. (1977/1994). *The soundscape : our sonic environment and the tuning of the world*. Destiny Books, Arcana Editions.
- Schneider, Rebecca. (2002). Unbecoming solo. Dans Claire Rousier (dir.), *La danse en solo. Une figure singulière de la modernité*. CND.
- Schofield, John. (2000). Never Mind The Relevance? Popular culture for archaeologists. Dans *Matter, materiality and modern culture* (p. 131-155). Routledge.
- Schrader, Benjamin. (2014). Auto-archaeology and the Political Affect of War. *Journal of Narrative Politics*.
- Scotese, Christopher R. (2019). *Plate Tectonics, Paleogeography, and Ice age* [vidéo].
<https://youtu.be/UevnAq1MTVA>

- Segal, Eliezer. (2007). *A Page from the Babylonian Talmud*.
<http://people.ucalgary.ca/~elsegal/TalmudPage.html#Page>
- Senking. (2015). Of Scouts and Spies [CD]. Dans *Closing Ice*. Raster-Noton.
- Sibony, Daniel. (2017). *Le corps et sa danse*. Média Diffusion.
- Silberling, Brad (réalis.). (1995). *Casper*. Amblin Entertainment; Universal Pictures.
- Simmons, Jeanne K. (2018). *Grass Cocoon* [photographie]. <https://jeanneksimmons.com/projects>
- Simmons, Jeanne K. (2020). *Extensions* [photographie].
- Singh, Julietta. (2018). *No Archive Will Restore You*. Punctum Books.
- Stern, Danielle M. (2020). Becoming Unburdened: Writing and Revealing the Debt of Heteronormativity. *Cultural Studies↔ Critical Methodologies*, 20(2), 104-112.
- Stewart, Kathleen. (2007). *Ordinary affects*. Duke University Press.
- Stréliski, Alexandra. (2018). Burnout fugue [CD]. Dans *Inscape*. Secret City Records.
- Styres, Sandra. (2018). Literacies of land: Decolonizing narratives, storying, and literature. Dans *Indigenous and decolonizing studies in education* (p. 24-37). Routledge.
- TallBear, Kim. (2011). Why interspecies thinking needs indigenous standpoints. *Cultural Anthropology*, 24, 1-8.
- Terranova, Fabrizio, Zitouni, Bénédicte et Strivay, Lucienne. (2015). Les Enfants du compost. Dans Isabelle Stengers et Didier Debaise (dir.), *Gestes Spéculatifs*. Les Presses du Réel.
- Tiberghien, Gilles A. (2020). *Le paysage est une traversée*. Parenthèses.
- Togliani, Achile. (1949). La signora di trent'anni fa [CD]. Dans *La signora di trent'anni fa*.
- Tozzi, Umberto. (1979). Gloria [CD]. Dans *Gloria*.
- Traini, Carlo. (2009). *Musica e musicisti in Valle Brembana*. Corponove.
- Tufnell, Miranda et Crickmay, Chris. (2004). *A widening field: Journeys in body and imagination*. Dance Books Limited.
- Urbain, Jean Didier. (2014). La trace et le territoire. *Actes Sémiotique*, 117.
<https://doi.org/10.25965/as.5277>
- Valaskakis Tembeck, Iro. (2001). *La danse comme paysage : sources, traditions, innovations*. Institut québécois de recherche sur la culture.

- Van der Wielen-Honinckx, Alice. (2021). Space as Atmosphere: Floating in a Molecular Bath. Dans Carolyn F. Strauss (dir.), *Slow Spatial Reader: Chronicles of Radical Affection*. Valiz.
- Vannini, Phillip. (2015). *Non-representational methodologies : re-envisioning research*. Routledge.
- Vannini, Phillip. (2024). *The Routledge international handbook of sensory ethnography*. Taylor & Francis.
- Veillette, Mario. (2004). Danse butô et éducation somatique: caractéristiques communes et spécifiques. *Parcours réflexif d'expériences somatiques, Montréal: Département de danse UQAM*.
- Vermersch, Pierre. (1994/2006). *L'entretien d'explicitation* (6e éd.). Esf éditeur.
- Viveiros De Castro, Eduardo. (2016). *The relative native: Essays on Indigenous conceptual worlds*. HAU Books.
- Whitehead, Joshua. (2022). *Making Love with the Land*. Knopf Canada.
- Wilder, Holly et Wilder, Duncan. (2022). *Morning* [vidéodanse]. <https://www.wilderprojectdance.com/morning>
- Wilson, Shawn. (2008). *Research is ceremony : indigenous research methods*. Fernwood Pub.
- Wolgemit, Michael. (1493). *Danse macabre* [gravure]. Nuremberg.
- Zami, Layla. (2020). *Contemporary PerforMemory : Dancing through Spacetime, Historical Trauma, and Diaspora in the 21st Century*. Verlag. <https://doi.org/9783837655254>
- Zask, Joëlle. (2023). *Se tenir quelque part sur la terre - Comment parler des lieux qu'on aime*. Premier Parallèle.
- Zeitoun, Ariel et Seri, Julien (réalis.). (2001). *Yamakasi*. EuropaCorp.
- Zhong Mengual, Estelle et Morizot, Baptiste. (2018). L'illisibilité du paysage. *Nouvelle revue d'esthétique*, n°22(2). <https://doi.org/10.3917/nre.022.0087>