

Université de Lille

Faculté des Humanités

Master 2- *Pratiques critiques en danse*

DUCLOS Flavie

Être ensemble et faire participer les spectatrices

Directeur de recherche Philippe GUISGAND

Années universitaires 2020-2022

Université de Lille

Faculté des Humanités

Master 2- *Pratiques critiques en danse*

DUCLOS Flavie

Être ensemble et faire participer les spectatrices

Directeur de recherche Philippe GUISGAND

Années universitaires 2020-2022

REMERCIEMENTS

Merci à l'ensemble de l'équipe pédagogique du Master « Pratiques Critiques en danse » : Claire Besuelle, Marie Glon, Maëva Lamolière, Fernando Lopez Rodriguez, Amélie Marneffe, Marie Pons, Marion Sage; et particulièrement merci à Philippe Guisgand et Bianca Maurmayr pour leurs enseignements, conseils et écoutes.

Merci à Hélène Malet, chargée de communication et de relations avec les publics au Vivat, pour sa confiance et son temps.

Merci aux participantes du dispositif *Gangsters* pour leur implication et présence : Alice, Célia, Emma, Jade, Olivier, Lilou et Maureen.

Merci aux chorégraphes avec lesquelles je me suis entretenue : Marian Del Valle, Kévin Jean et Manon Santkin.

Merci à mes proches et amies pour leurs partages, écoutes et soutiens : Clémence Bove, Nathan Bourdon, Alain Chenu, Eliot Duclos, Patrice Duclos, Faustine Gharbi, Agathe Lecomte, Caroline Lenglet et Mathilde Sannier.

Et particulièrement merci à Béatrice Chalut-Natal, Félicité Guillo-Leal et Maude Zimmerli pour leurs relectures.

Si je signe de mon nom ce mémoire, je tiens à dire que chaque personne remerciée a d'une manière ou d'une autre influencé, et/ou ouvert des pistes, et/ou relu cette recherche, et y a donc participé.

Table des matières

INTRODUCTION	8
METHODOLOGIE.....	15
AVOIR UN DOUBLE REGARD.....	17
REGARDER LES TRACES DES ŒUVRES.....	18
CREER UNE CONSTELLATION RECEPTIVE	19
CHERCHER EN DANSE.....	20
TRACER VISUELLEMENT.....	20
ECRIRE EN FEMINISTE	21
ECRIRE PAR FRAGMENTS.....	22
I- UN JEU COMMUN AUX SPECTATRICES	23
Que font les spectatrices ?.....	23
I.A- TECHNIQUES : Quelles sont les actions des spectatrices ?.....	24
I.A.1- RESENTIR.....	25
I.A.2- IMAGINER	27
I.A.3- SE METTRE A LA PLACE DE	28
I.A.4- CHOISIR	30
I.A.5- PHOTOGRAPHIER.....	31
I.A.6- SE SOUVENIR	32
I.A.7- PARLER / ECRIRE.....	32
I.B- ETATS D'ÊTRE SPECTATRICES : Quels sont leurs états de corps ?.....	35
I.B.1- ÉTAT D'ÊTRE SPECTATRICE REGARDEUSE : <i>Regarder</i>	41
I.B.2- ÉTAT D'ÊTRE SPECTATRICE CRITIQUE : <i>Choisir</i>	41
I.B.3- ÉTAT D'ÊTRE SPECTATRICE SENSORIELLE : <i>Ressentir</i>	42
I.B.4- ÉTAT D'ÊTRE SPECTATRICE TÉMOIN : <i>Se souvenir</i>	43
I.B.5- ETAT D'ÊTRE SPECTATRICE ACCOMPAGNANTE : <i>Parler/ Écrire</i>	43
I.C- PARTITIONS : Comment les spectatrices réceptionnent-elles l'œuvre ?.....	44
I.C.1- SE SOUVENIR A PARTIR DE SES ÉMOTIONS : carte de Célia.....	45
I.C.2- CREER ET FORMALISER DES IMPRESSIONS : carte de Maureen	48
I.C.3- S'IMMERGER ET SE DISTANCER PAR L'EMPATHIE KINESTHÉSIQUE : carte de Jade	51
I.C.4- SYNCRETISER PERCEPTIVEMENT : carte d'Alice.....	53
I.C.5 – JOUER AU PRAXINOSCOPE AVEC SA RECEPTION ET CELLES DES AUTRES : carte d'Emma.....	56
I.D- ESPACES AFFECTIFS : Qu'est-ce qui se passe entre spectatrices et danseuses ?.....	58
I.D.1- RECONNAÎTRE	60
I.D.2- APPRÉHENDER.....	60
I.D.3- PROTÉGER	61
I.D.4- COHABITER	62

I.D.5- PROJETER.....	62
I.D.6- S'« ACCORDANSE »R.....	63
I.D.7- S'EMOUVOIR.....	64
I.D.8- PORTER / DONNER DE L'ATTENTION	64
II- DES ENGAGEMENTS COMMUNS AUX SPECTATRICES ET CHORÉGRAPHERS	
Spectatrices et chorégraphes peuvent-elles être engagées ensemble ?.....	67
II.A- DES SPECTATRICES ENGAGÉES : Comment les spectatrices sont engagées par l'œuvre, la chorégraphie ?	67
II.A.1- ÊTRE ENGAGÉES SENSIBLEMENT	67
II.A.2- PRENDRE PLAISIR À PARTICIPER.....	78
II.B- L'ŒUVRE : UN BIEN COMMUN ENTRE SPECTATRICES ET CHOREGRAPHERS	80
Chorégraphes et spectatrices créent-elles un bien commun ?.....	80
II.C- DES IMAGINAIRES COLLECTIFS D'ÊTRE ENSEMBLE.....	85
Comment les chorégraphes pensent-elles des êtres ensembles ?	85
II.C.1- ÊTRE ENSEMBLE : UN HÉRITAGE DE LA POST MODERN DANCE.....	85
II.C.2- ÊTRE ENSEMBLE = PARTAGER UNE EXPÉRIENCE COMMUNE	87
II.C.3- ETRE ENSEMBLE = SENTIR ENSEMBLE.....	89
II.C.4- ETRE ENSEMBLE = SE PORTER, RECEVOIR ET DONNER DE L'ATTENTION	91
II.C.5- ETRE ENSEMBLE = FORMER DES « NOUS » ET DES « JE ».....	92
II.C.6- PRODUIRE DES SPECTATRICES ?	95
II.C.7- INDETERMINER DES SPECTATRICES ?	98
III- UNE EXPÉRIENCE COMMUNE ENTRE SPECTATRICES, CHORÉGRAPHERS ET MÉDIATRICE : Comment ces situations chorégraphiques flirtent avec la médiation et peuvent lui donner des outils ?	100
III.A- FLIRTER ENTRE MÉDIATION ET CRÉATION.....	100
Quelles sont les similitudes et différences entre les pièces de mon corpus et le <i>Dispositif Gangsters</i> , dispositif de médiation du Vivat au sein duquel je fais mon terrain de recherche ?	100
III.A.1- CRÉER DES MÉDIATIONS CRÉATIVES	101
III.A.2- CRÉER DES CRÉATIONS MÉDIATIVES	105
III.B- S'OUTILLER.....	107
Comment est-ce que je mobilise les outils proposés par les pièces de mon corpus pendant mon terrain ?	107
III.B.1- EXTRAIRE DES OUTILS	107
III.B.2- TRANSFORMER LES OUTILS	111
III.C- DÉFENDRE UNE ANTI-MÉDIATION	116
Quelle est ma posture de médiatrice culturelle ?.....	116
III.C.1- EXPÉRIMENTER POUR S'INVENTER	116
III.C.2- DÉFENDRE DES ANTI-MÉDIATIONS.....	118
CONCLUSION.....	123

Bibliographie :	126
ANNEXE 1 Retranscription entretien de Kévin Jean	129
ANNEXE 2 Retranscription entretien avec Manon Santkin	139
ANNEXE 3 Retranscription Entretien avec Marian Del Valle	153
ANNEXE 4 Retranscription entretien Hélène en visio le 11/03	164
ANNEXE 5 CR Atelier sur le potentiel des spectatrices	183
ANNEXE 6 CR Ateliers de médiations autour de <i>Gratia Lacrimarum</i> de Clémentine Vanlerberghe	187
ANNEXE 7 CR Ateliers de médiation autour de <i>Radiolarians</i> du collectif Muzzix	191
ANNEXE 8 CR Ateliers de médiations autour de <i>L'âge de nos pères</i> du collectif La Cavale.	195

Table des illustrations

Carte 1 Paysage des participations	13
Carte 2 Activités de réceptions	25
Carte 3 Typologie des "états d'être spectatrice"	37
Carte 4 Partition de Célia	46
Carte 5 Partition de Maureen	48
Carte 6 Partition de Jade	51
Carte 7 Partition de Alice	53
Carte 8 Partition de Emma	56
Figure 9 Schéma de l'engagement de la participation des spectatrices de Andy Lavender	75
Figure 10 Schéma du flow de Mihaly Csikszentmihalyi	79
Carte 11 Outils de sensibilisations : Eveil sensoriel	108
Carte 12 Outils de sensibilisations : Jeux et filtres du regard	109
Carte 13 Outils de sensibilisations : Mettre en forme sa réception	110
Carte 14 Utilisations des outils de sensibilisations	112
Carte 15 Carte 14 - Zoom "Même chose"	113
Carte 16 Carte 14 - Zoom "Garder un élément"	114
Carte 17 Carte 14 - Zoom "Transformation"	115

INTRODUCTION

Depuis petite je suis spectatrice. Sensibilisée, par mes (beaux)-parents, je côtoie les théâtres, musées et cinémas. Pendant mon lycée, je fréquente assidûment le Triangle, scène conventionnée danse de Rennes, en tant que bénévole et découvre la préparation des spectacles. En parallèle au lycée en spécialité Danse, puis pendant ma licence « Etudes en danse » à l'Université de Lille, je tiens un journal de bord des spectacles que je suis allée voir. *Qu'est-ce qui se passe avant un spectacle ? Comment garder trace d'une œuvre de danse ?* En parallèle de ma pratique régulière de spectatrice, je fais des photographies. Je travaille ainsi mes attentions autour de la lumière, l'espace, le flux et la temporalité du mouvement. J'essaie de capturer des portraits indéterminés et mouvants. Je m'intéresse particulièrement au thème de la mémoire des spectatrices-danseuses. *Comment garder trace d'un spectacle ? Que se passe-t-il après ?* Si j'ai participé à beaucoup d'actions de médiation qui sensibilisent les publics avant, je n'ai participé à aucune après un spectacle. *Comment accompagner les spectatrices après un spectacle ?* En fin de Licence 2, je participe au Symposium d'Alain Michard durant lequel je dois faire une conférence performée qui entrelace deux œuvres de mon histoire de l'art. Au sein de cette proposition je croise photographies, langages et danses afin de situer le contexte de ma réception et d'explicitier ce qui retient mon attention. Les collages photographiques par strates superposent les deux œuvres de mon histoire de l'art et mettent en avant mon expérience de spectatrice comme un objet d'étude par couches au sein desquelles je creuse, fouille, cherche. *Comment prendre mes expériences de spectatrice et les spectatrices comme objet d'étude ?* De ma L2 à mon M1, j'ai fait partie du laboratoire PACS¹ de Philippe Guisgand sur l'accompagnement d'artistes à la création. Nous utilisons des outils d'analyse chorégraphique pour accompagner une chorégraphe et lui faire des retours sur son œuvre en création. J'ai ensuite développé cette pratique en créant une association *Regards Complices*, avec Mathilde Sannier. *Comment être spectatrice peut être un métier ?* L'accompagnement de Faustine Aziyadé réalisé dans ces deux cadres, pendant un an et demi, pour sa pièce *Les Priieuses ou la tortue* a mis en avant ma participation d'accompagnante de chorégraphe à sa création. *Quelle est ma place d'accompagnante à côté de l'œuvre et de l'artiste ? Quelle est ma participation à l'œuvre accompagnée ?*

¹ Programme d'accompagnement à la création par le spectateur : [Accompagnements d'artistes - Le site du département Arts/Danse université de Lille \(univ-lille.fr\)](http://Accompagnements d'artistes - Le site du département Arts/Danse université de Lille (univ-lille.fr))

La participation de plus en plus présente depuis les années 1950, dans la politique culturelle et dans les propositions artistiques, a été théorisée en majorité au XXI^{ème} siècle par des philosophes et chercheuses en art. Certaines d'entre elles font tout de même régulièrement référence à des philosophes de la seconde moitié du XX^{ème} siècle afin d'immerger la participation dans les débuts d'un intérêt pour la figure de la spectatrice. En effet, les études de la perception, de la réception et l'intérêt de chercheuses telle que Marie-Madeleine Mervant-Roux² pour le statut de la spectatrice marquent le début de théories sur la participation de celles-ci. Ainsi, au thème de la participation s'entrecroisent ceux de la réception, de la médiation et de la politique. Si Claire Bishop, Joëlle Zask, Anyssa Kapelus et d'autres ont écrit sur la participation et la politique, je vais ici m'intéresser à l'aspect esthétique et plus spécifiquement au duo participation - réception.

Du latin *receptiun* qui a été transformé en *receptio*³ pour en faire une action, recevoir passe de passif à actif.

L'idée d'une réception passive se dessine dès l'Antiquité avec Platon. Effectivement, ce dernier avec son mythe de la caverne montre que l'illusion, provoquée par les images vues, sépare les sujets du monde réel, celui des idées et de la connaissance. Plus tard, Descartes défend avec l'exemple du bâton dans l'eau, que les perceptions peuvent être trompeuses et récusent l'idée empirique de la connaissance par la perception. Ainsi les actions de percevoir et de regarder signifie également ignorer. Cette figure de la spectatrice comme témoin passive et ignorante est très présente à l'âge classique et s'ancre dans les corps avec les polices des spectatrices.⁴ De plus, du point de vue linguistique, *regarder* s'est souvent vu assimilé à *contempler* qui est devenu l'antagonisme d'active⁵ dans les dictionnaires. *Contempler* et par extension *regarder* s'est donc vu qualifié de passif. Cette définition s'est ancrée avec la création de la sujette-observatrice, d'après Jonathan Crary dans *L'art de l'observateur : vision et modernité au XIX^{ème} siècle*⁶. Soulignant la nécessité de penser le regard en relation avec l'ensemble du corps et comme organe actif, Jonathan Crary critique également, dans cet ouvrage, certaines idées de ces collègues chercheuses des *visual studies*. Dans ces études, la

² Mervant-Roux Marie-Madeleine, *L'Assise du théâtre, pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS, 1998.

³ Rey Alain, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Le Robert, 1992.

⁴ Ruby Christian, *Devenir Spectateur*, Toulouse, éditions de l'Attribut, 2017.

⁵ Alain Rey, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Le Robert, 1992.

⁶ Crary Jonathan, *L'Art de l'observateur : vision et modernité au XIX^{ème} siècle*, Paris, Jacqueline Chambon, 1990.

spectatrice, est souvent perçue comme un œil géant, comme une voyante (seer) et non comme un corps percevant⁷, ce qui certes pense l'action de la spectatrice mais la laisse dans l'unique champ lexical du regard, soit dans l'image d'une passivité et réduit son activité alors qu'il convient selon Jonathan Crary de l'en faire déborder. Cette idée de penser la spectatrice comme être active se retrouve aussi dans la théorie du reflet inspirée par Marx, qui met en avant la nécessité que les spectatrices aient conscience de leur conditionnement sociétal d'êtres passives pour qu'elles puissent s'émanciper de cette image et prendre du pouvoir. Jacques Rancière se lie avec cette idée dans *Le spectateur émancipé*⁸. Au travers de ces termes et d'une réflexion sur un art critique, Jacques Rancière met en avant le réel et l'art comme des fictions qui forment des plis et des replis dans les tissus sensibles des communs. Le réel est toujours sujet à la fiction que ce soit politiquement ou artistiquement. Mais l'art et la politique sont « deux manières de produire des fictions »⁹. L'art est pour l'auteur autonome et se lie à la politique non pas en lui étant extérieur mais en offrant d'autres formes de visibles à l'encontre d'un sens commun consensuel. L'art est ainsi critique dans le sens où il met de « la séparation dans le tissu consensuel du réel »¹⁰. Mais également au sens où il examine les limites de sa pratique, « refuse d'anticiper son effet »¹¹ et « tient compte de la séparation esthétique à travers laquelle cet effet se trouve produit. C'est en somme un travail qui, au lieu de vouloir supprimer la passivité du spectateur, en réexamine l'activité »¹². Ainsi, il est nécessaire d'abolir la question de la spectatrice passive ou active en pensant d'office la spectatrice comme active. L'évolution de cette réflexion se retrouve dans l'art sur le plan pratique chez des artistes comme Courbet qui travaillent le rapport entre l'œuvre et la spectatrice. Ou encore chez des metteurs en scène tel que Brecht qui pense que le naturalisme rend passif les spectatrices, et cherche donc à mobiliser leurs attentions afin de les déstabiliser et de les rendre actives. Ainsi une tension se crée entre une passivité intégrée, dite naturelle de la spectatrice, le désir de certains artistes de modifier les rapports entre spectatrices et artistes en les rendant plus actives, et la pensée d'une spectatrice active. Cette attention des artistes à l'activité des spectatrices a engendré et engendre un intérêt pour les spectatrices et/ou amatrices. Avec d'un côté une étude de la

⁷ Perrin Julie, *Figures de l'attention cinq essais sur la spatialité en danse*, Dijon, Les presses du réel, 2012.

⁸ Rancière Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La fabrique éditions, 2012.

⁹ Rancière Jacques, « Les Paradoxes de l'art politique », dans : *Le Spectateur émancipé*. sous la direction de Rancière Jacques, Paris, Paris, La Fabrique Éditions, « Hors collection », 2008, p. 56-92. < URL : <https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/le-spectateur-emancipe--9782913372801-page-56.htm>. >

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid.

¹² Ibid.

perception et de la réception qui amène à penser une « co-création » avec les spectatrices et de l'autre une mise en mouvement des amatrices en danse.

C'est dans la lignée de ces réflexions et particulièrement celles de Jacques Rancière, qu'au cours de cette recherche, je pense et défends des « sensibilisations ». Les spectatrices sont actives, elles ressentent, touchent, sentent, écoutent, goûtent, regardent une œuvre. En somme, elles l'éprouvent par différents canaux. Dans un premier temps, je présente et développe ces gestes qui me serviront de socle pour émettre l'hypothèse « d'une démocratie des perceptions »¹³. Il y aurait une « égalité des intelligences »¹⁴ et des sens entre les spectatrices. A l'époque d'une crise du sensible, cette « démocratie des perceptions » est mobilisée par des chorégraphes pour faire participer les spectatrices. Comment ces artistes qui font confiance aux savoirs des spectatrices les « mettent-elles donc en sensibilité »¹⁵ ? Elles proposent d'occulter un sens pour en éveiller d'autres, de se faire masser, d'écouter et regarder au travers de divers points de vue et de décrire ce qui est perçu et senti. Ainsi ces propositions se rapprochent de la médiation, comment peuvent-elles donc la nourrir ? Comment à mon tour puis-je mettre en pratique une démocratie des perceptions dans des ateliers de médiation ? Penser des médiations comme des sensibilisations peut, en effet, permettre de créer une horizontalité des savoirs, de donner de la place aux spectatrices, les rendre sensibles à l'art et rapporter du sens au métier de médiation. Ainsi au travers de ce développement je crée le sens de mon travail de médiatrice, sa direction, son éthique. Au-delà de cela, j'espère surtout rendre sensible les lectrices de ce mémoire à leur propre travail de spectatrice.

Pour ce faire je vais m'appuyer sur des pièces chorégraphiques qui font participer les spectatrices à partir de leurs activités de réception (voir carte ci-dessous). Cette participation se distingue de la participation des amatrices dont Gérard Mayen dresse des portraits dans *Corps (in)croyables*¹⁶. Il ne s'agit pas d'une participation qui fait participer des danseuses amatrices ou qui est la conséquence d'une admiration pour des corps non stylisés à un style de danse. Il s'agit plutôt d'une participation de la spectatrice tel que

¹³ Laroque Mathilde, « La Démocratie des perceptions, une clé d'accès à la culture. Entretien avec Serge Saada », *NDD n°57*, printemps 2013, Bruxelles, pp 21-22.

¹⁴ Rancière Jacques, *Le Maître ignorant : cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, coll Fait et cause, 2004.

¹⁵ Lavender Andy, *Performances in the twenty-first century theaters of engagement*, Londres, Routledge, 2016.

¹⁶ Briand Michel, *Corps (in)croyables*, Pantin, CND, 2018.

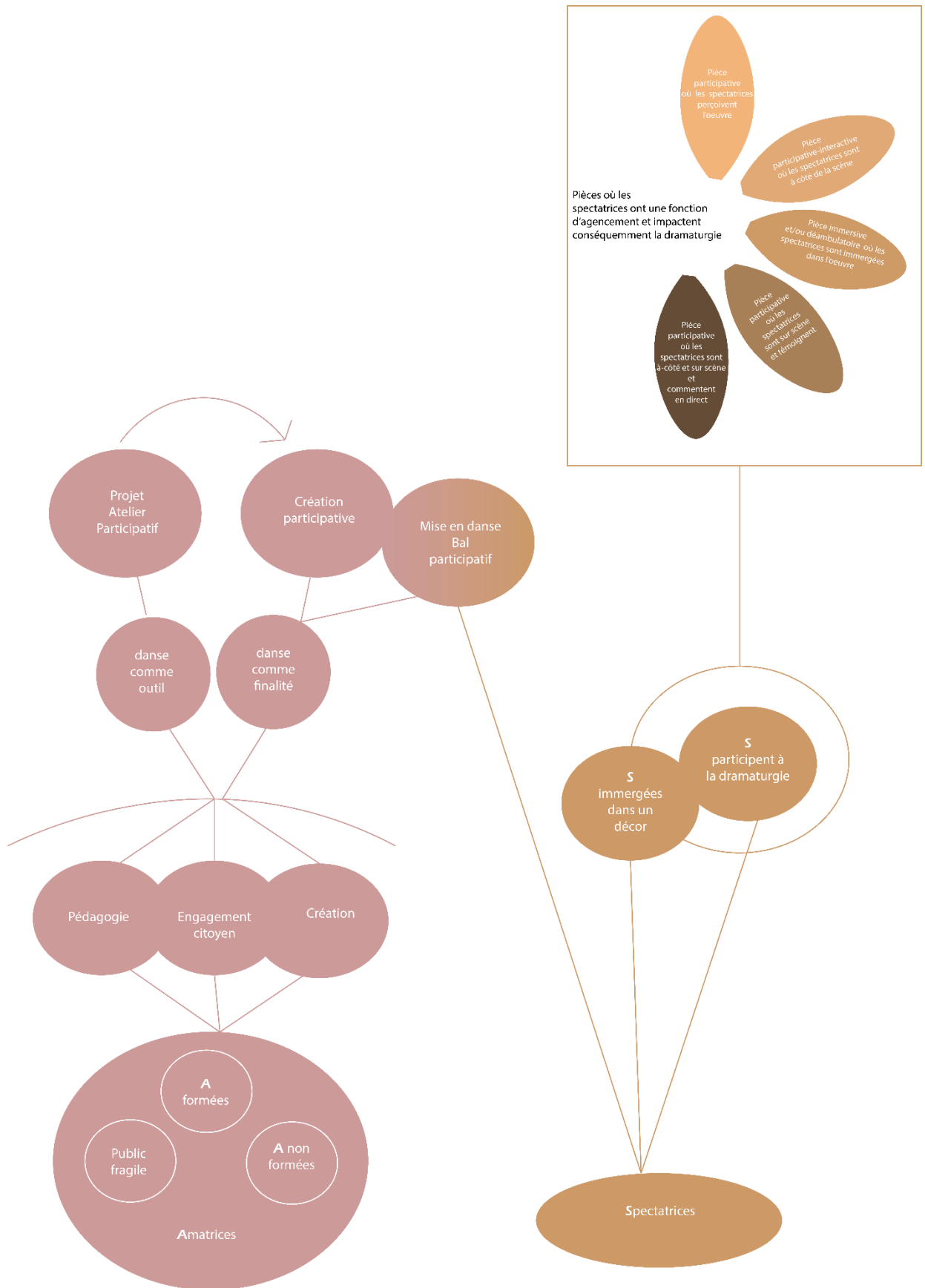
l'entend Julie Perrin dans son article *Figures du spectateur en amateur*¹⁷. L'autrice chercheuse associe ces deux termes et dévoile la spectatrice comme un être en devenir, une personne qui, par son expérience de la pièce, va être troublée et développer et/ou consolider des savoirs de spectatrice. Cette tendance à mobiliser les spectatrices par l'expérience est pour Andy Lavender¹⁸ une évolution de la « spectativité » par « l'économie de l'expérience »¹⁹ et « la mise en sensibilité ». La première expression met en avant une manière de concevoir la création chorégraphique qui pense l'œuvre comme un processus en partage, une création de pratiques et fait des chorégraphes des passeuses d'expériences. La seconde expression insiste quant à elle sur le sensible et de ce fait met en avant l'éveil perceptif des spectatrices par les dispositifs créés.

Avec le schéma ci-dessous, je tente d'illustrer le paysage de la participation et le lieu où mon sujet se situe. Je m'intéresse aux spectatrices (marron) non pas mises en danse, au contraire des amatrices (violet), mais mises au travail par leurs activités de réceptions. Au sein de cette participation des spectatrices, le dégradé de couleur souligne l'intensité de cette participation.

¹⁷ Perrin Julie, « Figures de spectateurs en amateur », in Michel Briand (dir.), *Corps (in)croyables*, Pantin, CND, 2018, pp 65-83.

¹⁸ Traduction de termes de Andy Lavender : Lavender Andy, *Performances in the twenty-first century theaters of engagement*, Londres, Routledge, 2016. <https://scenes-monde.univ-paris8.fr/seminaire-de-recherche-histoire-du-spectateur-xixe-xxie-siecles-2017-2018> Je reprendrai ces termes tout au long du mémoire et les laisserais entre guillemet.

¹⁹ démoc



Carte 1 Paysage des participations

Les pièces que j'ai choisie d'étudier sont :

Running Commentaries de Bojana Cvejic : Bojana Cvejic dans cette proposition invite les spectatrices à regarder une vidéo de danse. Pendant qu'elles regardent, chacune porte un casque sur les oreilles. Elles entendent à travers lui différents commentaires descriptifs de la danse sous des formes diverses, comme commentateur de joueur de foot, chorégraphe..., dits par des interprètes. Pendant leur visionnage, les spectatrices peuvent changer de chaîne et écouter un autre commentaire sur l'œuvre.

Sensationnelle de Julie Nioche et Isabelle Ginot : Julie Nioche et Isabelle Ginot proposent à une spectatrice de s'asseoir et se faire masser par une interprète, tout en regardant une autre danseuse qui fait une danse plus ou moins improvisée. Je ne m'intéresse ici, qu'à la configuration en une danseuse/chorégraphe pour une spectatrice et non à la configuration de groupe.

Walk, Hands, Eyes, a city de Myriam Lefkowitz : Myriam Lefkowitz invite une spectatrice à faire une balade avec elle ou une autre danseuse en ville. La spectatrice a les yeux clos et se fait guider par la danseuse grâce à un contact peau à peau. Pendant cette promenade silencieuse, la guide peut amener la spectatrice à ouvrir très vite les yeux pour prendre une photographie d'un point de vue précis. A la fin de la balade, la spectatrice partage ses sensations, impressions, interprétations avec la danseuse. Ce temps de témoignage a permis à Myriam Lefkowitz de créer un livre sur cette pratique chorégraphique éponyme de l'œuvre.

Les Danses Inexpliquées de Manon Santkin : Manon Santkin a fait plusieurs versions des *Danses Inexpliquées* mais je vais me concentrer sur la version une danseuse pour une spectatrice. Dès l'arrivée, elles échangent autour de leurs activités de spectatrice et de leur connaissance de la danse, puis des instructions sont données par la chorégraphe sur des morceaux de papier. Ensuite, l'interprète danse pendant que la spectatrice commente la danse en direct en suivant des consignes telles que « suggestions », « questions », « ce qui est positif », « ce qui est négatif »... Ces commentaires sont enregistrés et conservés au sein d'une bibliothèque. Plus tard, après avoir rencontré plusieurs spectatrices, la danseuse refait son solo et le remontre à certaines spectatrices ayant déjà commenté le solo.

Materia Viva de Marian Del Valle : Marian Del Valle invite les spectatrices à une séance. Après un temps d'échange où elle explique le déroulement de la séance et la création d'un espace intime, elle dit un poème puis danse devant elles. Pendant ce temps, les spectatrices sont invitées à écrire ce qu'elles perçoivent et imaginent dans sa danse. Elles vont ensuite pouvoir partager leurs observations, imaginaires. Si elles le désirent, elles

peuvent envoyer une lettre plus tard à Marian Del Valle. Parfois, suite aux paroles des spectatrices, Marian redanse son solo.

Me concentrant sur des pièces qui mettent en sensibilité des spectatrices, je tente d'apporter des réponses à : **comment faire participer les spectatrices et donner de la place à leurs corps et sens, si nous continuons de penser une passivité et une hiérarchisation des spectatrices ?**

Dans une première partie, j'analyse la réception des spectatrices. Quelles sont leurs actions ? Quels sont leurs états de corps ? Quelles sont leurs partitions ? Qu'est-ce qui les rend nécessaires à l'œuvre ? Je poursuis cette dernière question dans une seconde partie où j'observe la participation des spectatrices dans les pièces de mon corpus. Comment les spectatrices sont-elles engagées par l'œuvre ? Comment elles s'engagent auprès de l'œuvre au point de la faire devenir un bien commun à elles et aux chorégraphes ? Comment ces œuvres sont-elles les résultats d'imaginaires communs de la participation, de la collaboration et de la sensibilisation ? Enfin, dans une troisième partie, face au constat que ces propositions chorégraphiques qui mettent en sensibilité les spectatrices se rapprochent d'actions de médiation, je me demande comment peuvent-elles nourrir la médiation culturelle ? Comment mettre en pratique les outils, les réflexions de ses deux premières parties ? Comment ceci peut m'aider à définir ma pratique de médiatrice culturelle ?

METHODOLOGIE

En 2019, à l'Université de Lille, en licence « Etudes en danse », dans le cadre d'une semaine intensive sur le regard, Claire Besuelle a partagé avec nous une relecture de la balade *Walk, Hands, Eyes, a city* de Myriam Lefkowitz. Celle-ci se fait par deux, l'une est la guide, l'autre est la guidée et a les yeux clos. Si la promenade originale est silencieuse, la relecture proposée par Claire Besuelle convoquait la parole de la guide qui décrivait l'environnement. Lors de cette expérience, en tant que guide, je me sentie performeuse par ma conduite de l'autre, et spectatrice par ma description du paysage qui nous entourait. Je devais choisir un détail qui suscitait mon attention ou a contrario raconter une ambiance globale de ce qui se passait autour de nous. Ensuite, en tant que guidée, je me suis sentie exclusivement spectatrice alors même que j'étais aveugle. L'écoute des sons et de la voix de la guide, l'odeur de la ville, le toucher du sol sous mes

pieds, la sensation du regard ou du passage d'une passante sur ou près de nous, ont façonné, à l'intérieur de mes paupières fermées, des paysages tissés d'images irréalistes et de souvenirs. Cette expérience m'a ainsi fait prendre conscience que ce que je nommais « regarder » était : imaginer, me souvenir, écouter, sentir, toucher, ressentir, photographier, parler, choisir. De ce fait, j'ai compris les dialogues entre le sentir et l'imaginaire, l'imaginaire et la parole, l'interdépendance des sens ainsi que leurs réciprocitys (soit voir et être vue) qu'évoquent Michel Bernard²⁰ et Maurice Merleau-Ponty²¹ à propos de la perception.

Cette participation sensorielle m'a ainsi révélé ma pratique de spectatrice. J'ai donc décidé de me positionner dans le cadre de cette recherche comme spectatrice-chercheuse, chercheuse-spectatrice, *spectatrice* au sens de « specio », je regarde et je me regarde, et *chercheuse* au sens de « cercere » parcourir, fouiller en tout. Avec à la croisée de ces deux postures, celle de photographe et d'accompagnante de chorégraphes.

Prenant pour objet d'étude les propositions chorégraphiques qui font participer les spectatrices par leurs activités de réception, ma place de spectatrice impacte le développement de mon sujet et ma méthodologie. C'est en effet, cette pratique que je prends pour objet. Ainsi, une immersion dans ma pratique de spectatrice prend place dès ma première partie, dans laquelle je me demande : Quelles sont mes actions ? Quels sont mes états de corps ? Qu'est-ce qui se passe entre moi et les danseuses ? Qu'est-ce que j'utilise comme stratégie pour interpréter, mettre en mot ma réception de l'œuvre ? Pour répondre à cet ensemble d'interrogations, je pars de mes propres expériences de spectatrice, puis je m'appuie sur les témoignages des spectatrices des œuvres que j'étudie. Et enfin, j'utilise les récits des spectatrices participantes à l'action de médiation culturelle que je mets en place dans le cadre de mon terrain au sein du dispositif Gangster du Vivat, où des spectatrices viennent percevoir une œuvre en création et font des retours à l'artiste. Ce voyage vers d'autres spectatrices fait également évoluer ma pratique et posture personnelle de spectatrice. En effet, si le point de départ de ma recherche porte sur une dissection de ma pratique en tant que spectatrice, son point final est la création de ma pratique de médiatrice culturelle. Je bâtis ainsi avec ma recherche un projet professionnel répondant à la question : Comment j'aimerais faire participer les spectatrices ? Comment j'aimerais les accompagner ?

²⁰ Bernard Michel, *De La Création chorégraphique*, Pantin, CND, 2001.

²¹ Merleau-Ponty Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

Sur le plan méthodologique, ma pratique de spectatrice m'a permis de développer trois manières de faire que je vais expliciter ci-dessous : Avoir un double regard, Regarder les traces des œuvres, Créer une constellation réceptive.

AVOIR UN DOUBLE REGARD

Au sein de ces trois méthodes, j'oscille à chaque fois entre spectatrice observatrice – analyste et « spectatrice empathique »²². J'emprunte cette expression à Magali Sizorn qui décrit ainsi cette posture au sein de laquelle elle éprouve une sympathie et une empathie pour son objet d'étude et observe comment ses émotions affectent sa recherche. Un double regard se forme donc entre distanciation et immersion dans mon sujet de recherche. Je porte ainsi un regard externe à mon objet d'étude et un regard interne à lui. Le regard externe est le regard que je porte lorsque j'analyse une œuvre. Le regard interne est celui que je porte lorsque je me projette par empathie dans les corps des spectatrices d'une œuvre étudiée, ou lorsque je suis immergée dans mon sujet lors d'un terrain.

Ce double regard externe-interne entraîne une pluralité de points de vue. Ceci a pour avantage de créer un décentrement, je regarde au travers des yeux d'autres personnes, je m'ouvre à des possibles que je n'avais pas envisagés. Cependant, cette multiplicité de points de vue peut perdre la lectrice, et me perdre moi-même. C'est pourquoi j'ai choisi d'utiliser ce double regard dans le processus de recherche et de création de savoirs, mais de prendre le plus possible dans l'écriture un point de vue externe, ceci afin de faciliter la lecture. Ainsi, je fais cohabiter divers points de vue autour de thématiques, en choisissant des citations qui font avancer mon raisonnement. Pour clarifier la nature des divers points de vue, dans la première partie j'utiliserai la police garamond lorsqu'il s'agit de mon expérience. J'utiliserai le pronom « elles » pour désigner les spectateurs et spectatrices et utiliserai la police calibri light lorsque le témoignage, la citation sera celle d'une spectatrice, et la police arial lorsque la citation sera celle d'une chorégraphe.

Enfin, la question de l'adresse aux lectrices est une interrogation à laquelle je tiens. Souhaitant m'adresser à d'autres spectatrices, à des médiatrices et à des chercheuses en danse, il m'importe que mon mémoire soit compréhensible. C'est pourquoi j'essaie

²² Sizorn Magalie, « Expérience partagée, empathie et construction des savoirs », *Journal des anthropologues* [En ligne], 114-115 | 2008, mis en ligne le 01 décembre 2009. < URL : <http://journals.openedition.org/jda/302> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/jda.302> >

pendant ma rédaction d'être empathique avec la future lectrice, spectatrice de mon mémoire.

REGARDER LES TRACES DES ŒUVRES

Cette attention aux spectatrices se retrouve également dans mes méthodes d'analyse. En effet, je pense l'analyse comme subjective, je pars donc de mes propres perceptions de spectatrice pour analyser les œuvres. J'utilise également comme outil des filtres de regards et porte ainsi mon attention sur certaines propriétés de l'œuvre. J'utilise notamment comme filtre, un filtre de sensations des spectatrices, je suis ainsi attentive à mes propres sensations de spectatrice, et aux sensations dont témoignent les autres spectatrices. Ceci, car j'axe mes analyses d'œuvre sur la participation des spectatrices et comment ces dernières sont engagées dans et par l'œuvre, ainsi que sur les rapports de pouvoir que cette participation engendre. Je me concentre également sur mes impressions de spectatrice et celles des autres spectatrices à cause des difficultés que j'ai rencontrées pour accéder à des informations sur les œuvres étudiées. En effet, pour certaines, j'ai pu lire des ouvrages, m'entretenir avec les chorégraphes (phase exploratoire de la recherche), avoir accès à une captation, cependant pour d'autres je n'ai eu que la note d'intention et/ou des photographies. Pour combler les trous et en complémentarité²³ de ces traces, dans une tentative de rééquilibrage et non de substitution, je me suis donc appuyée sur des récits de spectatrices et je me suis projetée dans leur corps, étant donné que, dans le cadre d'ateliers, j'ai expérimenté des dispositifs similaires aux propositions chorégraphiques étudiées.

De plus, cette empathie avec les spectatrices est d'autant plus intense que les pièces que j'étudie ont été créées entre 2010 et 2015, années où j'ai moi-même commencé à être spectatrice de danse. Cette étude de propositions et de questionnements encore actuels fait que je me situe dans le même contexte politique, écologique, économique, social et artistique que ces œuvres, chorégraphes et spectatrices²⁴.

²³ Halloy souligne la nécessité de confronté les données recueillis par empathie à des données plus scientifiques et classiques sur le plan méthodologique : Arnaud Halloy. « “Un Anthropologue en transe” », *Du corps comme outil d'investigation ethnographique* », in. *Corps, performance, religion. Etudes anthropologiques offertes à Philippe Jaspers*, dir. Noret Joël et Petit Pierre, Saint-Denis, Publibook, pp. 87-115, 2006, 9782748335699. < [ffhttps://www.publibook.com/corpsperformance-religion-sous-la-direction-de-joel-noret-et-pierre-petit.html/ff.ffhal-01797226f](https://www.publibook.com/corpsperformance-religion-sous-la-direction-de-joel-noret-et-pierre-petit.html/ff.ffhal-01797226f) >

²⁴ Ceci, même si je n'ai vu aucune de ces propositions en vrai à cause de la pandémie de la Covid 19 qui nous a empêché de nous déplacer.

CREER UNE CONSTELLATION RECEPTIVE

Être empathique avec d'autres spectatrices, lire des témoignages est une méthode qui s'est installée car je tiens à mettre en lumière les spectatrices, à faire entendre leur voix. C'est pour cette raison que j'ai choisi de faire un terrain au sein d'un dispositif de médiation culturelle qui a notamment pour objectif de partir des spectatrices et de les faire dialoguer avec une chorégraphe. Ainsi dans le cadre de ce terrain, je me suis immergée avec elles au sein du dispositif. Cette immersion me donne ainsi la possibilité, selon Halloy²⁵, de me « mettre en résonance » avec les spectatrices participantes et de « mettre en résonance » nos expériences. Ainsi je pourrai peut-être avoir accès à l'expérience des spectatrices. Effectivement l'empathie, avec les neurones miroirs, nous permet d'avoir accès aux émotions d'autrui tout en restant initiatrice de l'action et/ou pensée. Et pour ne pas basculer dans la surinterprétation, risque que souligne Halloy²⁶, j'ai choisi de m'entretenir avec certaines des spectatrices participantes. Ces entretiens sont également colorés de l'empathie et l'affection créées avec elles, car nous avons partagé des temps ensemble pendant des ateliers et en tant que spectatrices pendant des présentations d'œuvres en création. Cette couleur empathique, présente dans ces entretiens sous forme de cartes sensibles, me permet de les interroger sur des éléments spécifiques à leurs activités de spectatrices.

La collecte de ces différentes voix va de pair avec le fait que je suis convaincue que la recherche ne se fait pas seule. Marina Nordera le souligne lorsqu'elle relie un de ses articles : « A vrai dire, non, je n'étais pas seule, j'étais en compagnie d'une foule d'artistes, chercheurs et chercheuses en danse, à la fois réunie.s et dispersé.e.s en fragments d'écritures »²⁷. C'est pour cela que j'ai choisi que mon écriture soit empreinte de citations, et que les voix d'autres chercheuses, autrices, artistes, spectatrices s'entendent entre et avec mes mots. - Ce qui est également une conception que défend Marian Del Valle avec sa pièce *Materia Viva* que j'étudie. – En effet, je ne pense pas faire ma recherche seule, ma recherche consiste à me retrouver dans un texte, à déplacer mon regard, à me faire face, à être face à de nouvelles possibilités et contraintes, à faire

²⁵ Halloy Arnaud, « “Un Anthropologue en transe” », Du corps comme outil d'investigation ethnographique », in. *Corps, performance, religion. Etudes anthropologiques offertes à Philippe Jaspers*, dir. Noret Joël et Petit Pierre, Saint-Denis, Publibook, pp. 87-115, 2006, 9782748335699. < [ffhttps://www.publibook.com/corpsperformance-religion-sous-la-direction-de-joel-noret-et-pierre-petit.html/ff.fhal-01797226f](https://www.publibook.com/corpsperformance-religion-sous-la-direction-de-joel-noret-et-pierre-petit.html/ff.fhal-01797226f) >

²⁶ Ibid.

²⁷ Nordera Marina, « Esquisse d'une postface », in. *Pratiques de la pensée en danse*, dir. Del Valle Marian, Maurmayr Bianca, Nordera Marina, Payet Camille et Sini Alessandra, Paris, édition L'Harmattan, 2020, p. 505.

converger des idées, à garder avec moi ce à quoi je tiens et à tenir des positions. Ainsi au travers de mon écriture je tente de laisser la place à celles qui m'ont accompagnée apportant ainsi de nouveaux regards ou en m'appuyant sur mon propre regard.

CHERCHER EN DANSE

Les allers-retours entre immersion et distanciation que je décris sont, il me semble, le propre de la recherche en danse. Lors de mes cinq années en « Etudes en danse » à l'Université de Lille, on m'a toujours encouragée à faire dialoguer pratique et théorie et à partir de mes pensées, de mon corps. Et ce privilège de pouvoir partir de moi/nous-mêmes rend la recherche en danse adaptable et mouvante face à diverses propositions. Partir de chacune, signifie aussi écrire à la première personne, partir de ses propres idées novatrices et/ou stéréotypées, déconstruire et construire, être en autoréflexion et témoigner de ces basculements, changements et évolutions. C'est pourquoi il est important pour moi de mobiliser mes pratiques et d'aller sur le terrain, un terrain de recherche (lecture, analyse) et un terrain de mise en pratique (ici de médiation culturelle).

TRACER VISUELLEMENT

Afin de rendre compte des savoirs créés par ma recherche et de mon expérience de terrain, j'ai choisi d'utiliser des cartes. Ces dernières ont un objectif de médiation. Médiation au sens de « médiatiser »²⁸ les savoirs et expériences de ma recherche, et au sens de médier des expériences soit de produire par l'expérience sensible et l'expressivité du dessin. En effet lorsque je crée une carte, je dessine sur du papier ou un écran, je touche des crayons, effectue le geste des formes et couleurs choisies, je tisse et entrelace de mes doigts les divers fils, je choisis des textures, je spatialisé les formes, les mots, les couleurs dans l'espace de la carte. Ainsi, ces cartographies heuristiques et/ou sensibles m'offrent la possibilité de synthétiser et formaliser des savoirs au travers du sensible. Ces cartes sont aussi traductrices de ma manière de penser et de retenir. Les cartes sont en effet la traduction d'un point de vue, elles mettent en avant une subjectivité et une perspective²⁹. Les utiliser comme méthode d'entretien permet donc de mettre en avant plusieurs

²⁸ Mekdijan Sarah et Olmedo Elise, « Médier les récits de vie. Expérimentation et cartographies narratives et sensibles », in. *M@ppe Monde n°118*, 07/2016.

²⁹ Compagnie de l'oiseau mouche et compagnie trois-six-trente, *Bouger les lignes – histoires de cartes*, 2021, vue au Vivat à Armentières.

perspectives, de visiter divers personnes et regard, de former une intersubjectivité et de créer une pluralité de cartes d'un même objet pour dévoiler la complexité de celui-ci. Il me tient aussi à cœur en partageant les cartes des spectatrices participantes de respecter leur vécu, et de ne pas le "fabuler" de mes projections, afin d'être au plus proche d'elles et de leurs ressentis. Ainsi avec les cartes qui parsèment mon mémoire, je cherche, j'essaie de « déchiffrer ce qui [...] entoure [ma recherche]. De comprendre le sens que ça pourrait avoir, plutôt que chercher à tout prix à lui en donner un. Proposer quelque chose. Sans s'attendre à ce que tout le monde le veuille. Et ne pas s'en offusquer. »³⁰

ECRIRE EN FEMINISTE

J'ai choisi d'écrire mon mémoire au féminin d'abord parce que je suis une femme et ai donc une manière de faire « féminine » - j'entends ici, des savoirs faire particuliers aux femmes qui ont été acquis par leurs expériences vécues à cause de leur statut de femme. Ainsi mon regard, de même que ceux des chorégraphes des pièces de mon corpus qui sont toutes des femmes, sont filtrés et sensibles à la mise en lumière de femmes au sein même de l'écriture chorégraphique et littéraire. Effectivement, écrire en inclusif permet d'après Noémie Grunenwald³¹ de démasculiniser la langue, de réparer le tort qui a été retiré à la langue française : les femmes. Au-delà de cette idée qui lie contenu et forme, écrire en féministe signifie aussi d'après l'autrice apporter du mouvement au texte. L'inclusivité de la langue étant refusé par l'académie française, il n'y a pas de règles, l'écriture s'invente et s'adapte selon les mots et les contextes. En outre, l'écriture inclusive permet aussi de modifier nos perceptions, elle permet de regarder autrement, de redécouvrir des mots et des significations sous d'autres angles, ce qui déconstruit aussi nos propres préjugés et stéréotypes de chercheuses. Il s'agit ainsi, d'essayer, de douter constamment ce qui permet de persévérer et surtout d'inventer. Enfin, j'ai aussi choisi d'écrire mon mémoire exclusivement au féminin car les actrices principales de ma recherche sont les spectatrices. « Spectatrice » est d'ailleurs un terme qui est apparu bien après le terme « spectateur », au XVIIIème siècle³².

³⁰ Grunenwald Noémie, *Sur Les Bouts de la langue traduire en féministe/s*, Lille, La contre allée, 2021.

³¹ Ibid.

³² Ruby Christian, *Devenir Spectateur ? invention et mutation du public culturel*, Toulouse, éditions de l'Attribut, 2017.

ECRIRE PAR FRAGMENTS

L'écriture fragmentée de mon mémoire s'est révélée au moment de sa rédaction. Révélatrice de la temporalité de ma recherche, cette fragmentation me facilite le travail de diffraction, de typologisation et de nuanciation des sujets abordés. Ces différents fragments interdépendants se lient, s'ajoutent et forment des constellations. Celles-ci mettent en relation différents concepts et permettent de délimiter, de définir une idée³³. Cependant comme ce sont des fragments, il n'y a pas tout, il y a des éléments laissés de côté, des oublis. Ceci d'autant plus que j'utilise des témoignages qui sont par essence parcellaires. En outre, ces fragments portent des noms en gestes qui insistent sur les corps et les actions des spectatrices, objets de ma recherche. Finalement, cette forme fragmentée et constellaire, qui dévoile des schèmes de pensées, se retrouve également dans les cartes mentales et sensibles que j'utilise comme outils méthodologiques, pour moi et pour faire témoigner les spectatrices-participantes à mon terrain de recherche. L'écriture de ce mémoire est ainsi une constellation de fragments de pensées et personnes qui m'ont accompagnée.

³³ A propos de la pensée en fragments et en constellations de Walter Benjamin : Adorno, *Negative Dialectics*, Lausanne, Payot, 1978, p. 165.

I- UN JEU COMMUN AUX SPECTATRICES

Que font les spectatrices ?

Être spectatrice est nécessaire et nous sauve. Selon Charles Pépin³⁴, le sentiment de plénitude, d'élan vers la vie, vers la vérité, vers les autres, vers tous les possibles que nous offrent ces instants où nous trouvons quelque chose de beau, où nous éprouvons un plaisir esthétique, nous permet d'aimer la vie. Être spectatrice est donc au début, une émotion esthétique.

En esquissant ce que pourrait être le jeu des spectatrices, j'utilise un concept, un outil utilisé a priori pour les interprètes. Ceci peut paraître surprenant car je mets un point d'honneur à distinguer le rôle de la danseuse et celui de la spectatrice. Les deux sont effectivement selon moi distincts. Cependant, on utilise le mot interprétation, qui est un synonyme du jeu, afin de parler de l'activité de la spectatrice et de la danseuse. A leur manière, elles interprètent l'œuvre. La première en percevant l'œuvre et la seconde en dansant l'œuvre. En outre, pour Jacques Rancière le théâtre/la danse émerge dans la rencontre avec les spectatrices et les interprètes, qui sont à posture égale, c'est-à-dire au sein du jeu théâtral. L'interprétation, le jeu a ainsi deux facettes, et l'espace affectif entre spectatrices et danseuses le révèle. Je préfère utiliser le terme de « jeu » et non « interprétation » car le mot « interprétation » met, à mon sens, en avant le contenu de l'œuvre et par conséquent son sens, ce qui fait de la spectatrice une traductrice qui doit être en mesure de comprendre l'œuvre. Or, comme je vais le développer ci-dessous, il n'est pas question de comprendre de l'œuvre mais « d'attraper » l'œuvre au travers de ses sens, de son imaginaire, de ses souvenirs avant de mettre en mot ce qui a été perçu. Ainsi, ce n'est donc pas la facette du jeu concernant des danseuses actrices qui m'intéressent ici, mais celle concernant les spectatrices. Ce jeu des spectatrices est particulièrement visible dans les situations que j'étudie, étant donné qu'elles mettent en jeu les spectatrices. Delphine Abrecht³⁵, appelle d'ailleurs les spectatrices participantes, les « specta[trices] jou[euses] ».

³⁴ Pépin Charles, *Quand la beauté nous sauve*, Paris, Robert Laffont éditions, Poche Marabout, 2013.

³⁵ Albrecht Delphine, « Spectorator ludens La mise en jeu des spectateurs sur les scènes contemporaines », in *Théâtre public n°238 Jouer*, p. 59.

Sur le plan du jeu, je vais m'appuyer sur les quatre pôles distingués par Claire Besuelle³⁶ dans sa thèse portant sur le Jeu des actrices-danseuses. Elle souligne le pôle technique qui désigne les agencements de coordination, de gestes particuliers, de facultés particulières qui fondent le style; le pôle des états qui désigne les disponibilités, dispositions favorables au jeu et créé par lui ; le pôle des partitions qui désigne le travail d'élaboration à partir d'un support; et le pôle des espaces affectifs qui désigne les espaces de relations et d'interactions possible par et pour le jeu.

I.A- TECHNIQUES : Quelles sont les actions des spectatrices ?

Si la spectatrice est active, quels sont ses gestes ? J'emploie le terme « gestes », car le geste est par essence expressif et est coloré par la personne qui le fait, sa culture du sensible et son environnement³⁷. « Gestes », et non mouvements ou actions car ces derniers peuvent être effectués par une machine. En utilisant le terme geste, je souligne ainsi que chaque geste naît d'une singularité et forme donc une réception propre à chaque spectatrice. « Gestes », car le geste est aussi une manière d'être au monde, une attitude envers le monde ce qui résonne avec les *états d'être spectatrice* dont fait état la partie suivante et qui prend pour appui le découpage des gestes de spectatrices que je développe ici.

Le geste de regarder paraît souvent comme évident car « regardeuse » est aujourd'hui synonyme de « spectatrice ». Mais il me semble que regarder n'est pas l'unique activité de la spectatrice, mais une métonymie de l'ensemble de ses activités. Effectivement, regarder c'est diriger son regard et choisir, c'est aussi - car les 6 sens sont interdépendants - toucher, sentir, goûter, écouter, voir, ressentir par sens internes, c'est également créer des images pour photographier et se souvenir, mais c'est aussi imaginer, enfin regarder c'est identifier donc poser des mots sur des choses c'est-à-dire décrire, écrire et parler.

Par le schéma ci-dessous, je souhaite souligner que ma liste ne pose pas de hiérarchie entre les différentes activités de réceptions. Selon l'activité par laquelle nous entrons dans une œuvre, les autres activités se réorganisent. Par exemple, lorsque que nous percevons une pièce les yeux clos, le toucher et l'écoute seront peut-être nos activités d'entrée et l'imagination pourra être assez vite sollicitée...

³⁶Paraphrase d'après sa carte du Jeu, transmise lors du séminaire *Lecture et écriture du corps en situation*, « Master Pratiques critiques en danse », Université de Lille, année 2020/2021.

³⁷ Mauss Marcel, « Les Techniques du corps », in. *Journal de Psychologie*, XXXII, 3-4, 15 mars - 15 avril 1936. Communication présentée à la Société de Psychologie le 17 mai 1934.



ACTIVITES DE RECEPTIONS

Carte 2 Activités de réceptions

I.A.1- RESSENTIR

En 2019, j'ai effectué pour la première fois, la promenade relue de *Walk, Hands, Eyes, a city* de Myriam Lefkowitz transmise par Claire Besuelle, dans le cadre d'une semaine intensive sur le regard. Cette promenade se déroule en duo avec une guide et une "guidée" aux yeux fermés qui arpentent la ville. Le sens hypersollicité de la vue étant troublé, ma perception a dû se réorganiser. Cette réorganisation perceptive est nommée *scanning inconscient* par Anton Ehrenzweig³⁸. Pour ce dernier nos sens se ré-adaptent devant chaque situation, il y a un temps de latence et de surprise durant lequel les sens se réajustent.

³⁸ Ehrenzweig Anton, *L'Ordre caché de l'art*, Paris, Gallimard, 1982.

Lors de cette balade, en tant que guidée, j'ai été très sensible au toucher des pieds sur le sol. Évidemment celui-ci était peut-être plus fin car mes yeux étaient clos, et car il modifiait ma posture et mon équilibre. Mais j'ai eu comme la sensation que mes yeux se situaient dans mes pieds. Je voyais ainsi de haut les racines, les textures des graviers, la forme de l'indicateur de passage piétons pour malvoyantes.... C'était étrange car j'avais l'impression de voir comme je vois avec mes yeux, mais au travers du sens du toucher. Michel Bernard³⁹ explique ce phénomène au travers du « chiasme intersensoriel ». En effet, ce chiasme entrecroise les sens en les rendant co-dépendants. Il l'illustre en reprenant l'expression « l'œil écoute » de Paul Claudel. Vis-à-vis de mon expérience je pourrais dire « les pieds voient », ainsi le toucher, ici délimité sur la surface en-dessous du pied, utilise le processus de la vue pour sentir. Il y a donc une dynamique sensorielle entre les sens qui renouvelle notre rapport aux autres et à l'environnement, en provoquant du désordre. On appréhende ce qui se passe non plus au travers d'une logique de raison c'est-à-dire de cause à effet, mais par une logique de la sensation.

Richard Schechner⁴⁰ en s'inspirant de la rasaesthétique indienne pense que les spectatrices goûtent l'œuvre. Celles-ci peuvent ainsi goûter c'est-à-dire manger, savourer, déguster le spectacle. Un geste sensoriel peut se diffracter ainsi en différents niveaux et états. En effet, tout geste nécessite un apprentissage technique, et les techniques du geste s'acquièrent avec le temps, avant d'être intégrées. Jean-François Billeter dans *Un Paradigme*⁴¹ évoque cette intégration du geste par niveaux qui s'accumulent. Pour le geste de goûter (en se concentrant que sur le goût) l'intégration pourrait être : 1 = manger 2 = savourer soit manger avec lenteur et attention, 3 = déguster, soit être capable d'être pris dans l'émotion et de s'en distancer pour analyser le goût et sa qualité⁴². Enfin, lorsque ces paliers sont totalement intégrés, la spectatrice peut s'observer dans l'action, ici de goûter. Ce phénomène est appelé « réverbération » par Jean-François Billeter. Elle résulte, d'après le sinologue, d'un temps où la conscience devient sensible à elle-même. La spectatrice, en devenant spectatrice d'elle-même entre dans une activité méta-

³⁹ Bernard Michel, Nioche Julie, Perrin Julie, « Échanges et variations sur H2O-NACL », in. *Magazine du Centre d'art et de création des Savoies*, Annecy, Bonlieu Scène nationale, septembre 2005, p. 42-49.

⁴⁰ « Sensitive spectators, after enjoying the various emotions expressed by the actors through words, gestures, and feelings feel pleasure. This feeling by the spectators is here explained as the rasas of natya ». *Bharata, The Natasastra*, English translation with critical notes by Adya Rangacharya, Munshiram Manoharlal, New Delhi 1996, pp. 54-55, cité par Schechner Richard, *Rasaesthetics*, cit., p. 29).

⁴¹ Billeter Jean-François, *Un Paradigme*, Paris, Allia, 2012, p. 20.

⁴² Berthoz explique également ce phénomène d'intégration en expliquant que lorsqu'une série de geste est intégrée dans le système préfrontal, elle est transférée dans le système frontale, les ganglions de la base et le cervelet où la série est mémorisée avant d'être de nouveau transférée vers d'autres structures comme l'hippocampe, libérant ainsi le système préfrontal pour effectuer d'autres gestes. Berthoz Alain, *La Simplexité*, Paris, Odile Jacob, 2009, p. 45.

réflexive. Elle s'objective et est capable de porter un regard critique sur sa réflexion et ses actions, lui permettant ainsi de s'améliorer. Elle est aussi capable grâce à ce regard également kinesthésique de se situer dans l'espace et d'établir consciemment les limites de son corps. Elle est dans une dynamique que Christine Roquet⁴³ nomme « perceptation » car il nous faut agir pour percevoir et percevoir pour agir.

Enfin les sens sont également tissés aux émotions. Nous sentons et nous ressentons. L'odorat est le sens le plus relié aux émotions car les informations qu'il perçoit sont traitées de suite par l'amygdale qui est également la région du cerveau qui s'occupe des émotions. Devant *Nebula* de Vania Vaneau, lorsqu'une odeur de citronnelle s'est répandue, j'ai souri heureuse et nostalgique, me souvenant de la citronnelle que mes grands-parents allument l'été.

Ressentir soit toucher, goûter, sentir, regarder et écouter, sont donc des gestes techniques, qui s'entrecroisent, et qui nous émeuvent.

I.A.2- IMAGINER

En 2021, à l'Université de Lille, j'ai exploré une seconde fois, avec Marion Sage, une relecture de *Walk, Hands, Eyes, a city* de Myriam Lefkowitz. Si la balade se déroule en silence dans la proposition originale, dans celle de Marion Sage la guide décrit ce qu'elle perçoit à la guidée. En tant que guidée, je me suis sentie dans cette proposition entièrement spectatrice alors même que j'étais aveugle. La description des grands arbres, des passants, de l'eau d'un lac, d'un oiseau, les tâches lumineuses et les ombres qui traversaient mes paupières closes... ont créé un paysage-collage. J'avais la sensation d'ouvrir un album jeunesse et de découvrir l'illustration d'une ville au fur et à mesure. En effet, notre faculté d'imaginer fonctionne comme un collage. « La constitution d'un imaginaire [...est] le travail de décomposition et de recomposition des éléments offerts par la perception. »⁴⁴. En rassemblant les différentes images que je crée au fur et à mesure de ma réception, je crée mon imaginaire. Entre réel et imaginaire, un milieu se fictionnait en moi.

Cet évènement est aussi souligné par des spectatrices qui ont participé à *Walk, Hands, Eyes, a city*. Cependant elles n'avaient pas la description de la guide, seulement leurs

⁴³ Roquet Christine, *Vu du geste*, Pantin, CND, 2020, p. 82.

⁴⁴ Pigeot, J, « La Caille et le pluvier : l'imagination dans la poésie japonaise à l'époque du Schinkokinshu », in revue *Extrême - Orient, Extrême - Occident* (n°7 1985) p. 96. ----réf citée dans : Del Valle Marian. *Accompagner les processus créatifs de Monica Klingler, Barbara Manzetti et Marian del Valle (janvier 2009 - décembre 2012)*. Musique, musicologie et arts de la scène, Université Nice Sophia Antipolis, 2013. Français. ffNNT : 2013NICE2032ff. fftel-00966697, p. 141.

sens captaient et transmettaient des informations. Ainsi ce sont les sensations qui ont fictionné des imaginaires. Michel Bernard⁴⁵ dans *De la création chorégraphique* défend cette idée en pensant que chaque organe produit des fictions, qui se répercutent sur les autres sens dans un jeu intersensoriel. Et ceci est la définition même de l'*imagination*⁴⁶ qui est la faculté que possède le corps de se représenter ou de former des images d'objets perçues et non perçues à partir d'un réservoir de sensations. Toutes ces images forment l'*imaginaire*⁴⁷, soit la faculté de se représenter des choses que nous ne percevons pas directement. Ainsi, nous créons en tant que spectatrices des choses, personnages, éléments irréels dans nos interprétations. Mais ces créations ne viennent pas de nulle part. Par exemple, si je fais la généalogie de mon imaginaire de cette deuxième expérience de *Walk, Hands, Eyes a city*, mon imaginaire s'est appuyé sur des images de la plage et des immeubles proche de l'eau à Sainte-Marie de la Mer où je vais régulièrement l'été, sur des images de villes entre Lille, Paris, Rennes et Uzès où je vais souvent, sur des images que je m'étais construites par mon imagination et que j'avais dû mettre sous forme de dessin à l'école primaire, lors de ma première lecture du *Dormeur du Val* de Rimbaud, et enfin, sur des images-souvenirs d'un voyage à Oslo. L'imagination est donc un jeu de composition d'images enregistrées en nous, qui crée de nouvelles images, scénographies. Imaginer est donc un geste de composition qui mobilise l'ensemble de nos sens afin de déployer nos sensations et de nous approprier l'œuvre.

I.A.3- SE METTRE A LA PLACE DE

En 2018, au théâtre Pasolini, je suis allée voir *Ecce (H)omo* de Pol Pi. Dans le théâtre, j'étais assise au dernier rang au centre. Devant moi il n'y avait rien, personne, juste le couloir pour que les spectatrices s'installent ou quittent la salle. Cette relecture des *Affectos humanos* de Dore Hoyer, m'avait fait forte impression. En effet, face à Pol Pi, « Je me voyais danser ses mouvements, tordre, désaxer, étendre mon corps, comme elle. Parfois l'intensité était tellement puissante que j'en avais des frissons. J'avais presque peur quand elle me regardait tellement son corps s'exhalait et que ces yeux qui me fixaient étaient empreints d'angoisse. »⁴⁸ Cet extrait de note prises après le spectacle met en avant l'empathie kinesthésique que

⁴⁵ Bernard Michel, *De La Création chorégraphique*, Pantin, CND, 2001.

⁴⁶ Définition de Besuelle Claire, Cours d'analyse chorégraphique, Licence 3 « Etudes en danse », Université de Lille, 2019-2020.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Extrait de notes prises le soir ou le lendemain de la représentation.

j'ai vécue. J'entends par empathie kinesthésique⁴⁹ le fait de « stepping into an actor/character's shoes »⁵⁰ et de ressentir ses mouvements physiquement. Je ressentais ainsi comme une oppression qui avait un impact sur ma respiration. En effet, Hubert Godard⁵¹ décrit l'empathie thoracique ainsi : « Quand deux personnes se rencontrent, les jeux des micro-mouvements de leur cage thoracique forment un dialogue ». Le fait d'entrer en empathie kinesthésique avec une danseuse provoque ainsi selon Hubert Godard⁵² un effet de « transport ». Transportée, la spectatrice n'a plus la même sensation de poids, elle a aussi un peu du poids de l'autre. Cette nouvelle pesanteur organise « l'avant de la perception » qui est à la perception ce que le « pré-mouvement »⁵³ est au mouvement. Les impressions et perceptions de la spectatrice vont être ainsi altérées. Ce phénomène prend également le nom de « chiasme inter-corporel »⁵⁴ et est le résultat des entrelacs, des interférences entre notre sensorialité et celles des autres êtres qui nous entourent.

A Roubaix, au Gymnase, j'ai vu une sortie de résidence d'une pièce chorégraphique qui évoquait ce qui se passait dans la tête d'une personne avant un entretien d'embauche. On observait sur scène l'interprète stressée, en train de créer des scénarios de ce qui pouvait arriver. Pendant le spectacle je me suis vue à travers elle, je me suis « reconnue ». Je suis ainsi entrée en compassion avec elle. En effet, l'empathie avec l'autre peut aller jusqu'à la contagion, nous faisant éprouver de la compassion envers l'autre. Mais au-delà de la compassion, j'ai également projeté mon image sur elle, ressentant ainsi ses émotions ou lui donnant mes propres émotions. Ce phénomène d'identification qui passe par une projection d'une partie de soi sur quelqu'une d'autre est lié à la sympathie. Celle-ci

⁴⁹ Cette empathie kinesthésique est possible grâce aux neurones miroirs découvert en 1990-95 par Di Pellegrino.

⁵⁰ Expression de McConachie Bruce, citée dans Reason Matthew and Reynolds Dee, *Kinesthesia, Empathy, and Related Pleasures: An Inquiry into Audience Experiences of Watching Dance* : <http://www.cambridge.org/core/terms>. <http://doi.org/10.1017/S0149767700001030>

⁵¹ Rolnik Suely, « Regard aveugle. Entretien avec Hubert Godard », in *Lygia Clark de l'œuvre à l'événement. Nous sommes le moule. A vous de donner le souffle*, ouvrage publié à l'occasion de l'exposition au Musée des Beaux-Arts de Nantes (8 octobre L31 décembre 2005), Editions du Musée des Beaux-Arts de Nantes/Dijon, Les Presses du Réel, 2005, p.73L78.

⁵² Godard Hubert, « Le Geste et sa perception », in *La Danse au XXème siècle*, dir. Ginot Isabelle et Bernard Michel, Paris, Larousse, 2002.

⁵³ Le prémouvement est « l'attitude envers le poids, la gravité, qui existe déjà avant que nous bougions, dans le seul fait d'être debout, et qui va produire la charge expressive du mouvement que nous allons exécuter » : Godard Hubert, *Le geste et sa perception*, in *La Danse au XXème siècle*, dir. Ginot Isabelle et Bernard Michel, Paris, Larousse, 2002.

⁵⁴ Bernard Michel, *De La Création chorégraphique*, Pantin, CND, 2001.

implique, selon McConarchie⁵⁵, le fait de projeter ses propres comportements et émotions sur l'interprète. De ce fait, la danseuse devient un reflet de nous-même.

Enfin, si l'empathie kinesthésique semble n'être que dans l'immersion, elle est codépendante d'une distanciation. En effet, l'action de se mettre à la place de quelqu'une est aussi une stratégie pour réussir à identifier ce qu'on voit, à l'analyser et à l'interpréter. Hubert Godard⁵⁶ souligne ceci en évoquant sa pédagogie : « [...] c'est ma propre corporéité qui m'informe des mouvements qui ont lieu chez l'autre. »

Se « mettre à la place de » est donc un geste inter-corporel qui crée une identification et une écoute envers l'œuvre, entre immersion et distanciation.

I.A..4- CHOISIR

Le regard n'est jamais neutre, il est conditionné par nos héritages et nos apprentissages : « Il n'y a pas de vision à la troisième personne, aucun *il* objectif planant au-dessus de la vision ne la regarde »⁵⁷. Étant subjective, la perception se limite à nos intérêts, besoins et actions. Ainsi inconsciemment nous mettons dans l'ombre des images pour en faire surgir d'autres. L'action de percevoir signifie ainsi pour Bergson⁵⁸ choisir. Alain Berthoz⁵⁹ partage cette idée et explicite cette sélection qui est due, d'une part à une projection de préperceptions par l'individu, et d'autre part, à un tri des sensations perçues effectué par l'attention. De ce fait l'attention peut créer des perceptions a priori du monde, créant ainsi des mondes propres. Ainsi, devant une création chorégraphique, la spectatrice est plus ou moins attentive à certains éléments selon ses goûts ou son horizon d'attente. Cette dernière, d'après H.R Jauss, se crée dans le présent des spectatrices et est constituée de trois facteurs : « l'expérience préalable que le public a du genre qu'elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre [...] monde imaginaire et réalité quotidienne »⁶⁰.

Pendant cette action de choisir ce qu'on va regarder en particulier, ou le regard que nous allons adopter, peut être en partie visible dans certains dispositifs proposés par les

⁵⁵ McConarchie Bruce, citée dans Reason Matthew and Reynolds Dee, *Kinesthesia, Empathy, and Related Pleasures: An Inquiry into Audience Experiences of Watching Dance* : <http://www.cambridge.org/core/terms>. <http://doi.org/10.1017/S0149767700001030>

⁵⁶ Rolnik Suely, « Regard aveugle. Entretien avec Hubert Godard », in *Lygia Clark de l'œuvre à l'événement. Nous sommes le moule. A vous de donner le souffle*, ouvrage publié à l'occasion de l'exposition au Musée des Beaux-Arts de Nantes (8 octobre L31 décembre 2005), Editions du Musée des Beaux-Arts de Nantes/ Dijon, Les Presses du Réel, 2005, p.73L78, p. 75.

⁵⁷ Hustvedt Siri, *Vivre Penser Regarder*, Arles, Babel, 2012 p. 321.

⁵⁸ Bergson, *Matière et mémoire*, Paris, Les Presses universitaires, 1896.

⁵⁹ Berthoz Alain, *La Simplexité*, Paris, Odile Jacob, 2009.

⁶⁰ Jauss H.R, *Pour Une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 54.

chorégraphes. Par exemple au Théâtre national de Bretagne, j'ai vu *La Ruée* de Boris Charmatz. Cette proposition se diffracte en plusieurs petites représentations se déroulant en même temps dans un espace. Ainsi je déambulais dans le théâtre et décidais ce que je voulais regarder, comme dans un musée. Je pouvais ainsi choisir si je préférais écouter une lecture, regarder une danseuse, ou bien voir une pièce de groupe. Ainsi je me souviens avoir préféré aller voir des propositions dansées, plus que des lectures théâtralisées. Ainsi la déambulation, si elle est conscientisée, crée une carte sensible de nos choix perceptifs à un moment T et en direct.

Choisir est donc un geste conscient et inconscient qui filtre et manipule nos attentions et perceptions.

I.A.5- PHOTOGRAPHIER

Pendant une année et demi, j'ai accompagné Faustine Gharbi dans sa création *Les Prienses ou la Tortue*. Lors de cet accompagnement je me suis positionnée comme accompagnatrice-photographe et ai donc utilisé l'appareil photo comme outil puis comme médium de création. Au travers de cette expérience j'ai conscientisé l'activité de photographe de la spectatrice. Effectivement l'œil et l'appareil photo sont semblables. L'iris devient le capteur ou la pellicule, le cristallin l'objectif et la rétine le diaphragme. Mais cette technique de regard, accentue certaines attentions. La mise en scène de la photographie incite à cadrer, à délimiter l'espace, à créer des lignes de fuites et à organiser la spatialité selon la règle des tiers. Cette pensée spatiale met en avant la profondeur de champs. Une attention au temps s'instaure car le temps soudain ou soutenu⁶¹ du corps dansant engendre une photographie floue ou nette. Une attention au flux est également présente car les temps de suspension, d'acmé à l'intérieur d'une phrase chorégraphique attirent le regard. Ces temps sont des « instantanés photographiques »⁶², des vols qui restent dans les souvenirs des spectatrices. Photographier est donc un geste qui cadre sous une forme esthétique nos perceptions afin de garder en mémoire des images du spectacle.

⁶¹ Terme de *Effort* de Laban.

⁶² Duboc Odile, « L'Instantané chorégraphique », in. *Ligeia*, 2012/1 (N° 113-116), p. 42-45. < DOI : 10.3917/lige.113.0042. URL : <https://www-cairn-int-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/revue-ligeia-2012-1-page-42.htm> >

I.A.6- SE SOUVENIR

Lors du symposium 2019 d'Alain Michard chaque étudiante-artiste devait créer une conférence performée en mettant en relation deux œuvres qui constituaient son histoire de l'art. J'ai choisi *La naissance de Vénus* de Botticelli et *Square Face* d'Oskar Schlemmer. La première est rentrée dans mon « panthéon personnel »⁶³ lorsque j'ai vu cette toile au musée des Offices à Florence. La seconde s'est ajoutée à mon « musée imaginaire »⁶⁴ suite à une étude de la pièce faite dans le cadre de la spécialité danse de mon lycée.

Le corps de la spectatrice est le lieu à l'intérieur duquel des traces d'œuvres sont conservées et travaillées. En effet, pour créer cette performance et pour parler d'une œuvre vue, la spectatrice utilise des gestes d'archivistes : Collecter, Observer les œuvres et mes souvenirs, Dépouiller enlever des éléments pour m'approprier l'œuvre, Rapprocher et Opposer les deux œuvres, Me faire Piéger -Tenter d'interpréter, de tracer des chemins entre les œuvres et mes souvenirs, Classer, Ranger, Ordonner mes souvenirs des œuvres pour en créer une autre⁶⁵. Le corps de la spectatrice est une archive. Ce mot provient du grec *archeion* qui signifie au pluriel « les choses anciennes » et au singulier les lieux où sont conservées les archives⁶⁶. En ce sens, la spectatrice est un « corps archive ». Cette expression de « corps archive » désigne le corps comme document vivant. Et si ce terme a particulièrement été appliqué au corps des danseuses ou performeuses pour inciter à étudier, utiliser le corps des danseuses comme objet historique, il peut aussi s'appliquer aux corps des spectatrices.

Se souvenir est donc presque un geste archiviste qui fait du corps de la spectatrice un « corps-archive » à étudier.

I.A.7- PARLER / ECRIRE

Je suis allée voir en 2020, au théâtre de L'oiseau mouche, une sortie de résidence de *K)SA* une chorégraphie de Schéhérazade Zambrano. A la fin de la représentation, je me rappelle avoir partagé avec une amie ce que je m'étais dit ou ce que j'avais imaginé pendant la

⁶³ « panthéon personnel » terme de Golebiewski Mélissa et Marcondes Braga Mariana qui désigne l'ensemble des souvenirs superposés de la spectatrice dans : Gaspard-Huit Denise, Golebiewski Mélissa et Marcondes Braga Mariana, « Souvenirs superposés », *Agôn* [En ligne], « Enquêtes, Souvenirs de théâtre », TNP, mis en ligne le 01 juillet 2013, consulté le 21 octobre 2020. < URL : <http://journals.openedition.org/agon/2640> >

⁶⁴ Expression de Malraux, cf Malraux André, *Le Musée imaginaire*, Paris, Gallimard, 1996.

⁶⁵ Farge Arlette, *Le Goût de l'archive*, Paris, Le Seuil, 1997.

⁶⁶ Got Olivier, « « Archive(s) » : le mot », *Sigila*, 2015/2 (N° 36), p. 13-19. < DOI : 10.3917/sigila.036.0013. URL : <https://www.cairn-int.info/revue-sigila-2015-2-page-13.htm> >

présentation. J'avais mis la naissance, la gestation au centre de mon interprétation car j'avais associé l'œuf au ventre et à la couveuse, l'eau au placenta et la posture d'être recroquevillée en position latérale au sol, au fœtus... Cette image était d'autant plus forte qu'elle me rappelait les images de moi bébé dans une couveuse. J'avais donc établi des rapports entre signifiant, signifié et symbole en lien avec mon histoire personnelle. Mon amie n'avait donc pas du tout eu cette lecture, elle l'entendait mais ce n'était pas la sienne. En effet, notre perception est subjective et est donc construite par nos cultures, nos apprentissages... C'est au travers de ce prisme que nous identifions, catégorisons et nommons les objets et la réalité que nous percevons. Ainsi, la spectatrice par ce geste d'identifier établit une traversée, elle transpose une danse à son langage, ses mots et métaphores propres. Cependant il peut être parfois difficile de mettre en mot ce qu'on vient de percevoir, de vivre et de découvrir. On ressent comme une faille dans notre langage, un manque de mots. Ainsi, en nous fondant sur notre imagination et sur l'image que nous associons à la chose vécue, nous créons par jeu des formes poétiques, des comparaisons et des métaphores afin d'explicitier cette sensation. Michel Bernard⁶⁷ souligne justement ce lien entre les sensations et l'imagination en reliant ces deux termes par la fiction. La fiction va venir créer des histoires, des mises en mots et du sens. Ces relations, entre percevoir et mettre en mot, parler et écrire se synthétise au travers du troisième chiasme de Michel Bernard, le « chiasme parasensoriel »⁶⁸. Parler et écrire sont donc des gestes qui relient les sensations, signifiant, signifié et symbole afin d'identifier des éléments de l'œuvre et de pouvoir partager ses réceptions.

Ces gestes de ressentir, imaginer, se mettre à la place de, choisir, photographier, se souvenir, parler/écrire, que je viens de décrire sont communs à chaque spectatrice. D'une part, je pense que les spectatrices partagent un pouvoir du sentir, elles sont toutes capables de percevoir. Il y aurait donc une égalité et « une démocratie des perceptions »⁶⁹ entre les spectatrices. D'autre part, Jacques Rancière⁷⁰ pense que le pouvoir de la spectatrice est d'attraper et de s'appropriier ce qu'elle voit par des jeux d'association et de dissociation.

⁶⁷ Bernard Michel, *De La Création chorégraphique*, Pantin, CND, 2001.

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ Laroque Mathilde, « La Démocratie des perceptions, une clé d'accès à la culture. Entretien avec Serge Saada », *NDD* n°57, printemps 2013, Bruxelles, pp 21-22. Je reprendrai cette expression tout au long du mémoire et la laisserai entre guillemets.

⁷⁰ Rancière Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique Éditions, 544442008, p. 7-29. < URL : <https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/le-spectateur-emancipe--9782913372801-page-7.htm> >

« Ce pouvoir commun de l'égalité des intelligences lie des individus, leur fait échanger leurs aventures intellectuelles, pour autant qu'il les tient séparés les uns des autres, également capables d'utiliser le pouvoir de tous pour tracer leur chemin propre. »⁷¹.

Et pour le penseur, ce pouvoir d'égalité et ce pouvoir critique *krinein* (en grec) est l'acte de discerner soit d'associer et de dissocier - font communauté entre les spectatrices et les émancipent.

Si je pense une « démocratie des perceptions » et une « égalité des intelligences », des rapports de pouvoirs existent entre les spectatrices. Effectivement tout le monde n'a pas la faculté d'imaginer, par exemple. Selon le milieu dans lequel on évolue, on a plus ou moins la possibilité de s'ennuyer, de rêver et donc d'imaginer. De même selon notre caractère, on est plus ou moins enclin à écrire, prendre la parole... Et selon notre milieu socio-culturel, on a plus ou moins accès à la culture. De plus, en faisant l'expérience d'une œuvre, les spectatrices développent leurs activités. Effectivement, en étant troublées par l'œuvre, elles réorganisent et utilisent leurs activités de réception pour pouvoir continuer leur perception de l'œuvre, ce qui est le propre de l'expérience selon Joëlle Zask⁷². Ainsi il y a des spectatrices plus ou moins amatrices si je reprends l'expression de Julie Perrin⁷³. Cependant, au-delà de ces différences de techniques, le désir que l'autre spectatrice ressente la même chose que nous face à une œuvre, fonde une envie d'être ensemble d'après Charles Pepin⁷⁴

⁷¹ Ibid. Je reprendrai l'expression « égalité des intelligences » et la laisserai entre guillemets.

⁷² ZASK Joëlle, « Pragmatisme et participation », in. CASILLO I. BARBIER R., BLONDIAUX L., CHATEAURAYNAUD F., FOURNIAU J-M., LEFEBVRE R., NEVEU C. et SALLES D (dir.) *Dictionnaire critique et interdisciplinaire de la participation*, Paris, GIS Démocratie et Participation, 2013, ISSN : 2268-5863. < URL : <http://www.dicopart.fr/fr/dico/pragmatisme-et-participation>. >

⁷³ Perrin Julie, « Spectateur en amateur », dir. Michel Briand, in. *Corps (in)croyables*, Pantin, CND, 2018.

⁷⁴ Pépin Charles, *Quand la beauté nous sauve*, Paris, Robert Laffont éditions, Poche Marabout, 2013, p. 52.

I.B- ETATS D'ÊTRE SPECTATRICES : Quels sont leurs états de corps ?

J'emprunte l'expression « états d'être spectatrice » à Julie Perrin⁷⁵. Si le terme « état » est utilisé par la chercheuse dans son article « Spectateur en amateur » pour penser les « états d'être spectatrices » dans et hors de la danse, j'entends ici « états » comme ce qui désigne les disponibilités du corps, et « être spectatrice » comme le statut correspondant à ces états. Ces derniers ne remplacent pas l'état de chacune mais s'y ajoutent, ils sont formés et convoqués par l'expérience de la spectatrice.

Dans presque toutes les situations chorégraphiques de mon corpus, un accueil de la spectatrice est pensé. Cet accueil met en état les spectatrices différemment selon les propositions. La mise en état de la spectatrice et la durée de cette préparation peuvent être singulières. Par exemple, dans mon cas, la mise en état commence dès que je pars de chez moi pour aller au théâtre. Puis, elle continue lorsque je partage un même espace avec d'autres spectatrices, que je rencontre l'ouvreuse qui déchire mon billet, que je m'assois, que je discute ou non et que le noir (ou non) se fait. Enfin, la pièce commence et je change de regard, celui-ci devient attentif. Cependant, je ne pourrais pas dire quand je passe de la mise à l'état à l'état en lui-même, cela dépend des propositions, mais je me sens en état au moment où je me fais une réflexion sur l'œuvre ou y suis absorbée. En outre, la mise en état de la spectatrice peut également être créée par des événements, des signes extérieurs. Par exemple, le fait d'enlever son manteau, de s'asseoir confortablement, puis de créer un temps de silence et un noir avant que la présentation ne commence peuvent former un temps de mise en état. Dans les situations chorégraphiques étudiées, la mise en état n'est pas nécessairement avant la présentation, elle peut aussi être comprise dans la présentation et se faire pendant. *Materia Viva* de Marian Del Valle et *Les Danses Inexpliquées* de Manon Santkin proposent justement un temps d'accueil qui permet aux spectatrices de se préparer et de rentrer dans un état particulier, celui « d'être spectatrice accompagnante ». Pour *Walk Hands, Eyes, a city* de Myriam Lefkowitz et *Sensationnelle* de Julie Nioche et Isabelle Ginot, la mise en état se fait par l'explication et le premier contact peau à peau ou muscle à muscle entre danseuses et spectatrices. Enfin, pour *Running Commentaries* de Bojana Cvejic la mise en état se fait par l'explication et la découverte du dispositif technologique. La mise en état de la spectatrice est ainsi prise en charge par les situations

⁷⁵ Perrin Julie, « Spectateur en amateur », in. Michel Briand (dir), *Corps (in)croyables*, Pantin, CND, 2018 p. 77.

chorégraphiques étudiées ou leur dispositif. Par conséquent cet accueil différent d'un atelier de la spectatrice et de la mise en place de la spectatrice dans les gradins d'un théâtre, modifie l'état habituel de la spectatrice. Ainsi parce qu'il y a des mises en état différentes, différents « états d'être spectatrice » sont créés.

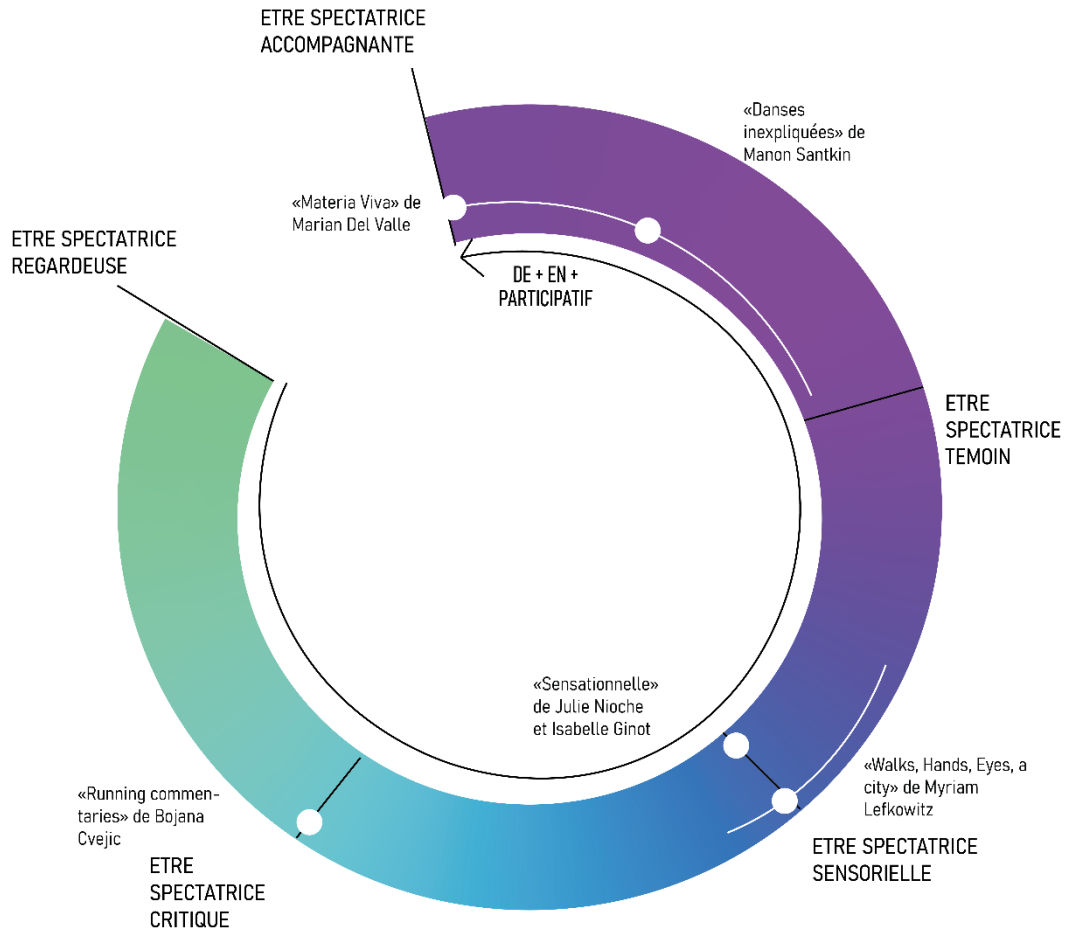
« L'état », d'après Hubert Godard, est un travail sur le « prémouvement »⁷⁶. Ce dernier est ce qui va colorer le geste et le faire éminemment singulier. Il se fonde principalement dans les muscles posturaux et a des effets sur notre attitude envers le monde. En m'inspirant de la logique du « prémouvement » d'Hubert Godard, le « prémouvement » des « états d'être spectatrice » peut être le geste de regarder, qui implique chaque autre activité de réception. Chaque « état d'être spectatrice » met de ce fait le regard dans un travail particulier afin d'activer plus fortement une activité, technique propre à la spectatrice comme ressentir, photographier, se souvenir, parler...⁷⁷ Ainsi, son regard, sa perception troublée et mis à l'épreuve, la spectatrice est dans une disponibilité particulière.

Les différents « états d'être spectatrice », classé ci-dessous, sont créés par des interactions et des immersions. J'entends, ici, l'interaction comme le résultat de l'ensemble des procédés mis en place par la chorégraphe pour créer une relation avec les spectatrices ; et l'immersion comme l'effet de cette interaction sur les spectatrices, les faisant se sentir partie prenante de la pièce chorégraphique. Je crée une proposition de typologie des « états d'être spectatrice » à partir de mes analyses des pièces de mon corpus : *Sensationnelle* de Julie Nioche et Isabelle Ginot, *Walk, Hands, Eyes – a city* de Myriam Lefkowitz, *Les Danses Inexpliquées* de Manon Santkin et *Materia Viva* de Marian Del Valle (description des pièces p. 14).

⁷⁶ Godard Hubert, *Le Geste et sa perception*, in. *La Danse au XXème siècle*, dir. Isabelle Ginot et Michel Bernard, Paris, Larousse, 2002.

⁷⁷ Pour Hubert Godard chaque technique construit ses propres tactiques afin d'accéder à ce travail de la toile de fond des gestes, ici, chaque mise en état d'une spectatrice dans un « état d'être spectatrice » se construit par l'expérimentation des techniques de spectatrices. Godard Hubert, *Fond / Figure : entretien avec Hubert Godard*, in. www.pourunatlasdesfigures.net, dir. Bouvier Mathieu, Lausanne (He.so) 2018, consulté en ligne le 20/03/2021

TYPOLOGIE DES «ETATS D'ETRE SPECTATRICE»



PRESENCE NECESSAIRE DES SPECTATRICE.S AU DISPOSITIF : chorégraphe comme guide

- CADRER LES ATTENTIONS DES SPECTATRICES
ETRE TRANSPORTEE DANS UN IMAGINAIRE - DECOUVRIR DE NOUVEAUX ESPACES, DU VISIBLE, DE L'INVISIBLE, DU LISIBLE ET DE L'ILLISIBLE
- RECADRER - DECADRER
REMETTRE EN CAUSE DES IDENTIFICATIONS HABITUELLES - ETRE EN CONFUSION SENSORIELLE DANS L'ESPACE
- CADRER DES PORTRAITS
SE SENTIR «SAFE» - SE SENTIR DESTINAIRE PRIVILEGIEE

IMPACT SUR OU AU DELA DU DISPOSITIF : spectatrice comme guide

- ALLER PRESQUE HORS CADRES
ETRE EN CONFUSION DANS LA STRUCTURE ENTRE RECEPTION ET CREATION - ETRE EN CONFUSION SUR QUI DETIENT LA MATIERE DE CREATION

Carte 3 Typologie des "états d'être spectatrice"

Légende :

PRÉSENCE NÉCESSAIRE DES SPECTATRICES AU DISPOSITIF : CHORÉGRAPHE COMME GUIDE

- **Cadrer les attentions des spectatrices :**

Cadrer les attentions, c'est délimiter et ouvrir des espaces qui vont attirer l'attention et faire voyager les spectatrices à l'intérieur. Se rencontrent ainsi, le temps d'une œuvre, les mondes de chaque spectatrice et celui de la chorégraphe. En effet, une pièce chorégraphique porte la signature de sa créatrice, son regard sur le monde et sur la danse, et le rend plus ou moins visible et lisible. La danse est justement cette pratique du trouble, du visible, de l'invisible, du lisible et de l'illisible. Pour ce faire, les chorégraphes des pièces de mon corpus déjouent la frontalité et la perspective. Elles proposent aux spectatrices de se déplacer dans *Walk, Hands, Eyes a city* et *Danses Inexpliquées*, elles leur demandent de se placer en cercle pour *Materia Viva*, elles forment un espace à 360° pour *Sensationnelle*, et enfin elles aplatissent la danse en 2D avec une vidéo tout en la restructurant oralement en de multiples dimensions dans *Running Commentaries*. Ainsi la spectatrice se trouve transportée dans d'autres réalités, dont elle est l'observatrice. Son regard suit les éléments mis en lumière (au sens propre et figuré) par la chorégraphe. Par exemple, dans *Walk, Hand Eyes a city*, Myriam Lefkowitz fait ouvrir les yeux de la spectatrice rapidement à un point de vue choisi.

- **Décadrer – Recadrer :**

Au-delà de cadrer les attentions, les chorégraphes de mon corpus les décadrent et recadrent. Elles remettent ainsi en cause les identifications habituelles des spectatrices. Pour ce faire, Myriam Lefkowitz, Julie Nioche et Isabelle Ginot troublent les perceptions des spectatrices en stimulant plusieurs sens en même temps, ce qui provoque une confusion perceptive qui met en difficulté la lecture de l'œuvre. De leur côté, les chorégraphes de *Running commentaries, Danses Inexpliquées et Materia Viva* jouent avec les identifications habituelles en entrelaçant différents types de discours : divers commentaires pour la première, différents types de phrases pour la deuxième et plusieurs formes d'écrits pour la dernière. Ces accumulations de discours produisent une

intersubjectivité qui trouble les réceptions et créent « une poétique de la pensée »⁷⁸. Si cet empilement de mots se produit pendant la présentation, les créatrices de *Materia Viva* et *Danses Inexpliquées* et *Walk, Hands, Eyes, a city*, enregistrent ou recueillent les témoignages des spectatrices pendant ou après, avant de les conserver dans un même objet (livre) ou un même espace (bibliothèque).

Outre l'intersubjectivité, l'utilisation d'un espace non-frontal et hors du théâtre trouble perceptivement les spectatrices. Effectivement, en ville (*Walk, Hands, Eyes a city*), dans des halls (*Materia Viva* et *Running Commentaries*) et dans des studios (*Danses Inexpliquées*), les spectatrices perçoivent autrement qu'au théâtre, le dispositif de scène théâtral s'apparentant à notre boîte noire oculaire.

- **Cadrer des portraits, des sujets ou des groupes singuliers :**

Outre cadrer des attentions, les chorégraphes cadrent également des portraits de spectatrices et créent des propositions intimistes où on se sent en sécurité. En effet, afin de favoriser ce sentiment, les chorégraphes de *Danses Inexpliquées* et *Materia Viva* accueillent les spectatrices et leur expliquent ce qui va se passer. Plus précisément, Marian Del Valle ne commence à danser que lorsqu'elle sent qu'une intimité entre les spectatrices se forme. Cette notion d'intimité se retrouve également dans *Sensationnelle* et *Walk Hands, Eyes, a city* au travers du toucher. En effet, lorsqu'on se touche ou qu'on est dans une distance intime avec autrui on ressent (presque) tactilement l'autre ce qui peut avoir une dimension rassurante. Pour s'assurer de ce ressenti, Myriam Lefkowitz et Manon Santkin, les chorégraphes de *Walk, Hand, Eyes, a city* et de *Danses Inexpliquées* s'assurent du consentement de la spectatrice participante. Par exemple, Myriam Lefkowitz dit dès le début à la spectatrice qu'elle peut arrêter l'expérience à tout moment. Ainsi à l'aise et sous l'attention des chorégraphes, les spectatrices sont donc les destinataires privilégiées. Ceci est d'autant plus présent dans *Danses Inexpliquées*, *Walk, Hand, Eyes, a city* et *Sensationnelle*, propositions d'une œuvre pour une spectatrice où l'empathie est un moyen d'adresse au public.

⁷⁸ Expression de Santkin Manon, Entretien Manon Santkin Annexe n°2

- **Hors des cadres :**

Enfin, au-delà de cadrer, recadrer et décadrer les attentions des spectatrices, certaines chorégraphes vont hors cadre. C'est-à-dire qu'elles modifient la structure classique d'une œuvre, en supprimant la séparation habituelle de la réception et la création. En effet, dans *Danses Inexpliquées* et *Materia Viva* les spectatrices réceptionnent la danse de la chorégraphe, et partagent en même temps leur réception alimentant la danse en direct. La réception devenue moteur de création, on ne sait plus qui détient la matière de création. Les spectatrices deviennent ainsi créatrices et génératrices de savoirs et mouvement. D'autant plus, que les réceptions des spectatrices sont conservées dans une bibliothèque pour *Danses Inexpliquées*, en annexe d'une thèse pour *Materia Viva* et dans un livre pour *Walk, Hands Eyes a city*. Ces confusions provoquent, ainsi, une réversibilité de la guide. Si les chorégraphes créent le dispositif et l'expliquent, les spectatrices peuvent s'en emparer et devenir guide de la danse et de la suite de l'évolution du projet.

Les « états d'être spectatrice »⁷⁹ sont des états d'accueil, de réception qui se forment entre une interaction (-résultat de l'ensemble des procédés mis en place par la chorégraphe pour créer une relation avec les spectatrices-) et une immersion (-effet de cette interaction sur les spectatrices, les faisant se sentir partie prenante de la pièce chorégraphique-).

Chacun de ces états, tel que le montre le schéma, met en avant une activité de réception de la spectatrice. Évidemment toutes les activités de réception sont sollicitées, cependant certaines le sont plus que d'autres. De plus, ces états peuvent s'accumuler et ne sont pas des catégories strictes mais mouvantes tels que le soulignent les dégradés de couleurs du schéma. Ils sont comme une famille d'états, ils peuvent en regrouper d'autres. Ils peuvent

⁷⁹ Michel Briand dans l'introduction de *Corps (in)croyables* de son livre établit une typologie des amatrices sous forme de liste. Celle-ci est découpée en trois parties, l'une d'elle porte sur les spectatrices/amatrices. L'auteur exemplifie six types de spectatrices/amatrices : les passantes, les distantes – les critiques, les témoins, les guidées – participantes, les absorbées – contemplatives – immergées, les surprises – séduites – fascinées (les promeneuses et visiteuses). Si certains types peuvent entrer en correspondances avec ceux que j'ai créés. Je n'ai pas choisi de partir de cette typologie car si elle dresse un paysage des spectatrices / amatrices, je souhaite ici faire une typologie des « états d'être spectatrices » participatifs. : Briand Michel, *Corps (in)croyables*, Pantin, CND, 2018.

également être autres, je les décris ainsi à partir de mes expériences de spectatrice et des projections que je fais.

I.B.1- ÉTAT D'ÊTRE SPECTATRICE REGARDEUSE : *Regarder*

Cet état résulte d'une mise au travail du regard au travers d'une modulation des attentions. Face à une œuvre, la spectatrice va accueillir la danse effectuée et suivre de son regard les éléments qui suscitent son attention. Le corps de la spectatrice va ainsi engorger les informations de la danse et les lui renvoyer. Cet état est donc stable (état de l'effort de Laban)⁸⁰ du fait de ses actions. Son regard est direct et fort s'il est concentré sur un élément, direct et léger s'il observe une danse de groupe, indirect et fort s'il est dense et indirect et léger s'il se balade entre les divers éléments de la chorégraphie. Cet état peut aussi se modifier dans des « sous-état » tels que « l'état de voir » : état d'accueil avec le moins de jugements, de projections possible ; « l'état de scruter » : état très dense, concentré où une forte attention est donnée aux détails ; « l'état d'absorption » : état d'être totalement immergée, presque submergée par l'émotion ; « l'état d'observer » : état d'accueil, regarder de haut, avoir une vue d'ensemble, faire des liens, composer avec les éléments, « l'état de rêverie » : état dans lequel les pensées se promènent par association d'idée ; et « l'état de surveiller » : état où on a la sensation d'être en supériorité.

I.B.2- ÉTAT D'ÊTRE SPECTATRICE CRITIQUE : *Choisir*

« Critique » vient de *krinein* en grec et désigne l'art de discerner, de trier. Cet état résulte donc de l'action de choisir. Face à un panel de propositions, la spectatrice curieuse est en accueil des différentes propositions. Sa disponibilité doit être très ouverte et mobile car elle doit s'adapter pour accueillir des propositions variées, parfois totalement différentes les unes des autres. Cet état est donc un état de découverte, dans lequel la spectatrice peut être troublée, surprise... Ainsi la spectatrice peut être amusée et être dans un état rappelant celui d'une enfance dotée de curiosité, d'émerveillement, de naïveté, de légèreté où l'enfant s'amuse à construire des histoires, à tester des combinaisons... La spectatrice a ainsi, d'une part, des yeux dans différents corps imaginaires ou réels et, d'autre part, tente d'avoir un regard de haut qui organise toutes les informations que lui apportent ces

⁸⁰ Loureiro Angela, *Effort : l'alternance dynamique*, Coeuvres-et-Valsery, Ressouvenances, Coll. Pas à Pas, 2013, p. 50.

différentes paires d'yeux. Cet état, par la conjugaison de ses deux types de regard, l'un diffractant et l'autre convergent, relève de « l'impulsion de passion »⁸¹ de Laban. Celle-ci conjugue notamment deux états qui entrent en écho avec ces deux regards. L'un est « l'état mobile » qui met en avant des activités qui se renouvellent en permanence et soulignent de l'agitation, de l'excitation, de la surprise, ou du calme. L'autre est « l'état proche » qui souligne l'affirmation de quelque chose.

I.B.3- ÉTAT D'ÊTRE SPECTATRICE SENSORIELLE : *Ressentir*

Cet état résulte d'un trouble sensoriel. Troublée sensoriellement, la spectatrice recompose en elle-même des chemins d'associations, de circulation entre les sens consciemment ou non. Elle expérimente de nouvelles manières de sentir par une déhiérarchisation des sens ou une hiérarchisation différente, par des jeux d'interdépendance des sens et par le « chiasme intersensoriel »⁸². L'état « d'être spectatrice sensorielle » travaille donc le regard en remettant en cause sa suprématie sur les autres sens, c'est-à-dire qu'il n'est plus le principal sens stimulé. Cette recomposition sensorielle ouvre le corps de la spectatrice, la rend sur-éveillée, en synesthésie, et très présente. « L'état d'être spectatrice sensorielle » est donc aussi un état d'exposition, dans lequel on peut être submergé. La synesthésie et la forte stimulation des sens provoque également, une porosité entre le ou les corps des spectatrices et entre le ou les corps des spectatrices et l'espace. Une confusion entre imaginaire et réalité, perception de soi et perception d'autrui s'instaure. La spectatrice redécouvre le monde, l'espace, l'œuvre ce qui modifie l'image qu'elle s'en fait ainsi que les projections qu'elle y dépose. Face à l'œuvre, la spectatrice transforme ainsi ses propres stratégies pour sentir, modifiant ainsi l'action en elle-même. Ces stratégies ont pour effet de donner naissance à plusieurs nuances « d'états d'être spectatrice sensorielle » tels que « l'état de voyage » : état d'être ailleurs, de se sentir transporté dans un autre lieu ; « l'état de recherche » : état de déduction pour trouver des réponses à des questions ; « l'état de porosité » : état d'accueil sensoriel intense où les limites entre corps et environnement sont très poreuses ; « l'état de panique » : état de fermeture sur soi face à un environnement inconnu et à de potentiels dangers.

⁸¹ Loureiro Angela, *Effort : l'alternance dynamique*, Coeuvres-et-Valsery, Ressouvenances, Coll. Pas à Pas, 2013, p. 58.

⁸² Voir activité de réception « ressentir ».

I.B.4- ÉTAT D'ÊTRE SPECTATRICE TÉMOIN : *Se souvenir*

Cet état résulte de l'action de se souvenir. Hétérochrone, cet état mélange en lui-même plusieurs temps : le passé et le présent. La spectatrice est à la fois présente et absente. C'est-à-dire, qu'elle reconvoque des souvenirs composés d'images, d'odeurs, de sons, de sensations... par relation mnémonique⁸³ et a la sensation de revivre un événement passé. Cet état entre ainsi en écho avec « l'impulsion de l'envoûtement »⁸⁴ de Laban qui conjugue le facteur du poids, du temps et du flux, et met en avant un temps suspendu, un temps dans lequel plusieurs temps se réunissent et envoûtent, hypnotisent. La spectatrice est donc en tension entre une immersion dans son souvenir et une distanciation vis-à-vis de celui-ci afin de pouvoir le raconter.

I.B.5- ÉTAT D'ÊTRE SPECTATRICE ACCOMPAGNANTE : *Parler/ Écrire*

Cet état résulte d'une responsabilité donnée aux spectatrices d'accompagner la proposition dansée, c'est-à-dire d'être avec elle, à ses côtés. La spectatrice en accueil de l'œuvre tend ensuite à être à la fois le plus proche possible de ses propres interprétations et à être à la fois le plus proche possible de la matière de l'œuvre. L'état est oscillant, entre un plaisir d'accueillir la danse, et un regard critique – une prise de recul ; entre une introspection car la spectatrice creuse en sa réception et une extrospection car elle tend par curiosité à percevoir les intentions de la chorégraphe ; entre soi-même et autrui. Et c'est bien parce que la spectatrice s'adresse à la chorégraphe et en a la responsabilité, qu'une douceur et une bienveillance sont présentes.

Tous ces « états d'être spectatrice regardeuse, critique, sensorielle, témoin et accompagnante » sont présents chez les spectatrices suite à une mise en état et selon la participation demandée. Comment les spectatrices quittent-elles ces états ? En effet, ce n'est pas parce que la lumière redevient noire, ou que l'action s'arrête, que les spectatrices ne sont plus d'un coup spectatrices. Ces « états d'être spectatrice » sont donc des passages mouvants et pluriels qui répondent à un trouble créé par la situation chorégraphique. Si dans les pôles « techniques » et « états » il s'est agi de décrire comment les spectatrices

⁸³ Terme de Séveri Carlo. « Pour Une Anthropologie de la mémoire en danse », in. *Repères, cahier de danse*, 2011/2 (n° 28), p. 28-29. DOI : 10.3917/reper.028.0028. < URL : <https://www-cairn-int-info.ressourceselectroniques.univ-lille.fr/revue-reperes-cahier-de-danse-2011-2-page-28.htm> >

⁸⁴ Loureiro Angela, *Effort : l'alternance dynamique*, Coeuvres-et-Valsery, Ressouvenances, Coll. Pas à Pas, 2013, p. 62.

travaillent et réagissent face à l'œuvre, on peut se demander maintenant comment agissent-elles à partir de l'œuvre ?

I.C- PARTITIONS : Comment les spectatrices réceptionnent-elles l'œuvre ?

J'entends ici « partition » en deux sens à partir des réflexions et définitions proposées par Patrice Pavis et François Gremeau⁸⁵. Ainsi, « partition » au sens d'une partition comme support, une partition visible et tangible soit un texte, une photographie, une peinture, un dessin, des signes, une chorégraphie. Et « partition » au sens de « sous-partition », terme d'Eugénio Barba, qui est invisible, qui s'écrit dans les corps, et est ce qui se réalise lorsque la partition sous forme de support est suivie. Ici la partition serait l'œuvre perçue et la « sous-partition » ce qui se réalise dans la spectatrice. C'est-à-dire comment la spectatrice s'approprie l'œuvre perçue au travers de sa réception pour en faire une matière et la communiquer.

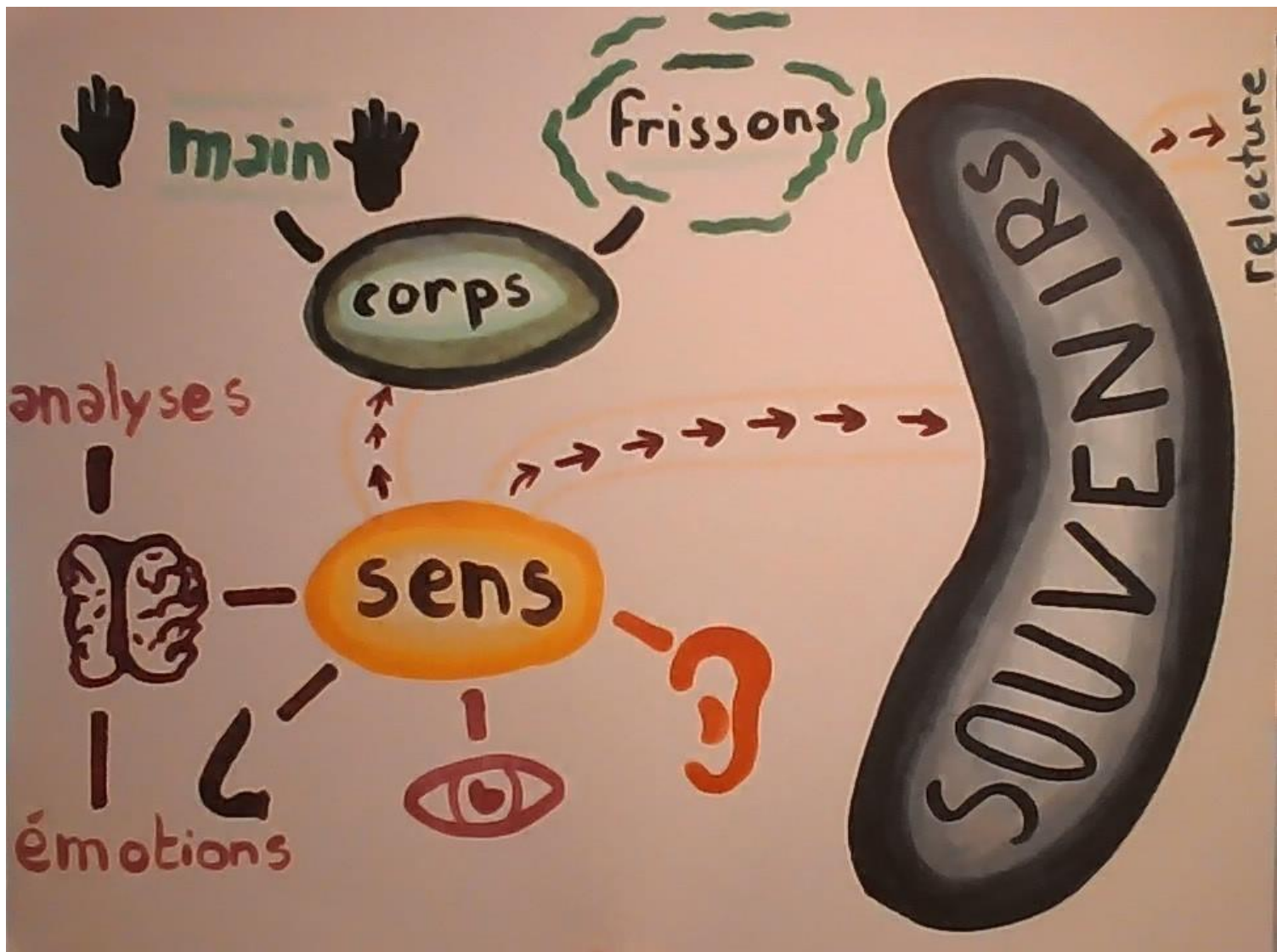
Les partitions sont donc constamment en mouvement, se relisent à chaque réception et sont nécessairement subjectives. Afin de traduire sur papier, de faire traces de possibles sous-partitions, d'observer des stratégies de réception et d'en faire un paysage, j'utilise le médium de la cartographie sensible. Celle-ci partage les mêmes caractéristiques que les partitions, elle prend des formes multiples, se crée à partir de leur productrice, est subjective, se relit dans les regards des lectrices et témoigne d'une expérience sensorielle. Ainsi par les choix de couleurs, de spatialisations, de matériaux, de formes et de légendes, la carte sensible peut permettre plus facilement de tracer des expériences sensibles parfois difficiles à mettre en mot et de rendre compte de ressentis inconscients.

J'ai choisi de mettre en avant un paysage de partitions des spectatrices-participantes à mon terrain de recherche en médiation culturelle expliqué dans la troisième partie du mémoire. Ceci afin de souligner différentes stratégies de réceptions et de mises en forme de celles-ci. Ci-dessous je présente différentes cartes afin de mettre en avant les partitions des spectatrices. Il est important pour moi de présenter à la fois leur carte et à la fois ma lecture de celle-ci car je mets ainsi en avant leur contribution à ma recherche et pense avec elles.

⁸⁵ Sermon Julie et Chapuis Yvane, *Partitions objets et pratiques scéniques*, Dijon, Les presses du réel, 2016, pp. 2-43.

I.C.1- SE SOUVENIR A PARTIR DE SES ÉMOTIONS : carte de Célia

Célia crée des souvenirs à partir de ses sens et émotions, elle nomme sa carte « carte sentimentale ». Sur sa carte, le terme et pôle « sens » annonce le point de départ et la direction de son fonctionnement. « Sens » au sens de sensorialité et « Sens » au sens de ce qui fait sens, ce qui est logique. Elle écrit l'émotion à côté des autres dessins de sens comme si l'émotion était presque un sens. Elle l'écrit côte à côte du nez. Logique, l'odorat est le sens le plus lié aux émotions étant donné que l'odeur est traitée directement par l'amygdale, la région du cerveau directement liée aux émotions. Si à côté de l'émotion se trouve un nez, un œil et une oreille, à son opposé prennent place un cerveau et le mot « analyse ». Elle oppose ainsi émotion et analyse, ce qui est peut-être révélateur de la culture européenne et cartésienne dans laquelle elle a grandi, une culture qui oppose raison et émotion. Mais les émotions peuvent aussi être une intelligence peut être non conscientisée encore pour elle, mais qui existe. Effectivement elle semble partir de ses émotions, de leur identification pour analyser et se souvenir de l'œuvre, consciemment ou non. Elle souligne que ses perceptions sensorielles, ses émotions et sa logique lui procurent des réactions physiques. Elle ressent des frissons, éprouve une sensibilité au niveau des mains et a le désir de manipuler quelque chose. Le sens du toucher et le sens interne de la régulation de la chaleur sont séparés des autres sens, et semblent les conséquences de ses sens, émotions et analyses. Célia est touchée autant intellectuellement, émotionnellement que physiquement.



Carte 4 Partition de Célia

Dans la cartographie corporelle des émotions⁸⁶, des chercheuses finlandaises montrent que les émotions, qui se manifestent dans les mains sont, outre la colère, le sentiment de mouvements et d'être touchée – touchant soit l'empathie kinesthésique, et de frissons qui sont certainement ici des réactions face aux troubles provoqués par l'œuvre. Le trouble et l'empathie se retrouvent dans l'étymologie de « émotion » *movere* mouvoir. De plus, dans les codes émotionnels européens le frisson arrive lorsque nous sommes touchées par l'œuvre. Nous nous exclamons « cela me donne la chair de poule ! ».

Outre des sensations, ses sens perceptifs, émotionnels et cognitifs créent des souvenirs de l'œuvre. Célia dessine chaque pôle avec une couleur de plus en plus foncée : jaune, vert, gris, comme si on plongeait au fur et à mesure plus profond dans son corps. Ces divers pôles sont dessinés par couches, une strate s'ajoute à chaque nouvelle étape de la réception. Cette forme renforce la lecture des dialogues entre les perceptions, émotions, sensations, souvenirs et réflexions. Ces derniers relient en effet des informations sensorielles à une pensée, un moment, une émotion. Par exemple, les émotions ajoutent une information aux perceptions sensorielles ce qui provoquent une réaction corporelle. Cet ensemble forme un souvenir qui est lui aussi coloré des émotions ressenties. Ainsi, les diverses informations perçues et créées se contaminent, s'accumulent et filtrent nos souvenirs et nos futures perceptions. Célia, affectée par l'œuvre, s'appuie sur ses informations sensorielles motrices ou conséquentielles de ses émotions et interprétations, pour créer des souvenirs de l'œuvre qu'elle revit par éclat, lorsqu'elle recroise une émotion, une odeur, une pensée.

⁸⁶ Nummenmaa Lauri, Glerean Enrico, Hari Riitta, and Hietanen Jari K., *Bodily maps of emotions*, PNAS, / 14/01/2014 111, pp 646-651 < <https://doi.org/10.1073/pnas.1321664111> >

I.C.2- CREER ET FORMALISER DES IMPRESSIONS : carte de Maureen



Carte 5 Partition de Maureen

Entre son corps et le papier, Maureen garde trace de son expérience de spectatrice. Elle découpe sa carte en deux parties distinctes qui correspondent à deux temps différents. Un temps d'impressions face à l'œuvre et un temps de souvenir de ses impressions. Lors du premier temps, la pièce laisse par pression les mouvements dansés sur le corps de Maureen. Sa sensorialité éveillée attrape le plus d'informations possibles, ses yeux sont les guides de ses attentions et son centre semble retenir par empathie les mouvements des danseuses. Les cœurs déposés sur ses yeux, son cœur et son centre mettent en avant son émotivité et son affection dans sa réception, son identification et sa projection sur les danseuses. Celle-ci est certainement accentuée par sa pratique de danses qui augmente son patrimoine moteur et lui fait ressentir encore plus finement les mouvements des danseuses. Emotions et projection se confondent dans son corps au niveau de sa ceinture scapulaire qui est mobilisée lorsqu'elle se dit « wow je veux faire pareil ! ». Le plexus solaire, centre émotionnel des émotions, est ainsi très actif. Outre cette immersion face à l'œuvre, elle écrit et prend des notes pendant le spectacle et note ses sensations. Attentive à elles, elle se regarde elle-même en « réverbération »⁸⁷, et oscille entre un regard externe et interne sur elle-même et un regard externe et interne vers l'œuvre. Elle complète ces traces en ajoutant à son carnet de spectatrice des photographies de la pièce, la feuille de salle et son billet d'entrée. Son journal de bord forme ainsi des scénographies. Les divers matériaux collés forment un décor, illustrent le lieu du théâtre et permettent à Maureen de se replonger au moment où elle a vu le spectacle. Effectivement, si lorsqu'elle est face à l'œuvre Maureen s'appuie sur son immersion dans l'œuvre pour se distancer et s'observer, lorsqu'il s'agit de mettre en forme sa réception elle fait le trajet inverse : elle s'appuie sur les traces qu'elle a collectées pour retraverser les mouvements des danseuses et affiner son analyse. L'utilisation d'un carnet de bord lui permet également de structurer une première pensée et réception de l'œuvre. En écrivant, elle se parle à elle-même, et peut observer de haut ses sensations, ses blocages, ses émotions. Son carnet devient miroir de sa pensée et garde trace de l'évolution de son regard sur l'œuvre dans le temps et de sa construction de la mise en forme de sa réception. Ce journal de bord, par sa caractéristique d'être personnel révèle aussi par sa forme et son organisation, des sensibilités. Tenu dans le temps il forme « sa grotte de spectatrice »⁸⁸, dans laquelle

⁸⁷ Terme de Billeter Jean-François, *Un paradigme*, Paris, Allia, 2012.

⁸⁸ Expression de Pauline Le Boulba : Thèse, Le Boulba Pauline, *Les Bords de l'œuvre : réceptions performées et critiques affectées en danse*, dirigée par Isabelle Ginot, Paris, Université Paris 8, soutenue le 25/10/2019.

prennent place des spectacles, des personnes, des gestes, des théâtres. Cette grotte recense l'ensemble de ses références et forme son histoire personnelle de la danse.

I.C.3- S'IMMERGER ET SE DISTANCER PAR L'EMPATHIE KINESTHÉSIQUE : carte de Jade



Carte 6 Partition de Jade

Jade crée sa réception au travers du sens toucher et d'une forte empathie kinesthésique. Sa carte composée de photographies certainement trouvées sur internet illustre ses idées et complète les mots qui manquent, qu'elle ne trouve pas pour décrire des sensations internes. L'assemblage de couleurs marron, grises et noires jouent sur les ombres et lumières et insiste sur la texture, la matière, le volume, soit la tactilité des sensations perçues. Les images dévoilent ainsi une sensibilité à une impalpabilité, une atmosphère, un ressenti et au sens du toucher. Ceci entre en correspondance avec son action récurrente devant une œuvre de toucher une matière pour se concentrer, détendre son corps et de ce fait laisser les idées émerger. La photographie de la matière qui forme le fond de la carte et qui se rajoute en plus petit une deuxième fois, évoque le mouvement qu'elle ressent au niveau de son buste, quelque chose d'épais, de dense, qui tourne et qui dialogue avec la respiration. Dans sa poitrine, une matière tourne entre les danseuses et elle spectatrice. Celle-ci est presque palpable par la lectrice qui face à l'image métallisée, dense et onctueuse peut ressentir la sensation de poids et presque d'oppression qui modifie la respiration, que soulève Jade. Hubert Godard⁸⁹ décrit cette empathie kinesthésique par un dialogue de micro-mouvement entre les thorax, qui engendre une modification du poids et une remodulation posturale. La forte présence et l'agrandissement de l'image font de ce léger mouvement de respiration le soubassement de sa réception, son pré-mouvement, la toile de fond qui la colore. Les autres images collées dessus ne se touchent pas et sont entourées d'un cadre blanc, comme si elles étaient séparées les unes des autres. Ceci évoque peut-être une sensation de corps diffracté avec des sensations différentes selon les parties. Par exemple, la fumée noire apparaît comme un rejet de ce que son corps met de côté de la pièce. Le tissu au froissé régulier entre en écho avec le mouvement de son pied qui tape le rythme et résonne dans le bas de son corps. Par empathie musicale et kinesthésique l'ensemble de son corps est mobilisé. L'œuvre, tel le tracé du personnage imagé sur la carte, voyage dans son corps. Mais si elle la met en mouvement et l'immerge, Jade se distancie aussi. Elle observe les mouvements de son corps, analyse l'œuvre (image du rapporteur) et identifie (image de la discussion). La distanciation est pour Hubert Godard⁹⁰ co-dépendante d'une immersion et empathie kinesthésique. Ainsi, Jade se rend poreuse à l'œuvre par son toucher et son empathie kinesthésique afin de s'y immerger et s'en distancer.

⁸⁹ Rolnik Suely, « Regard aveugle. Entretien avec Hubert Godard », in *Lygia Clark de l'œuvre à l'événement. Nous sommes le moule. A vous de donner le souffle*, ouvrage publié à l'occasion de l'exposition au Musée des Beaux-Arts de Nantes (8 octobre -31 décembre 2005), Editions du Musée des Beaux-Arts de Nantes/Dijon, Les Presses du Réel, 2005, p.73-78.

⁹⁰ Ibid. p. 75.

I.C.4- SYNCRETISER PERCEPTIVEMENT : carte d'Alice



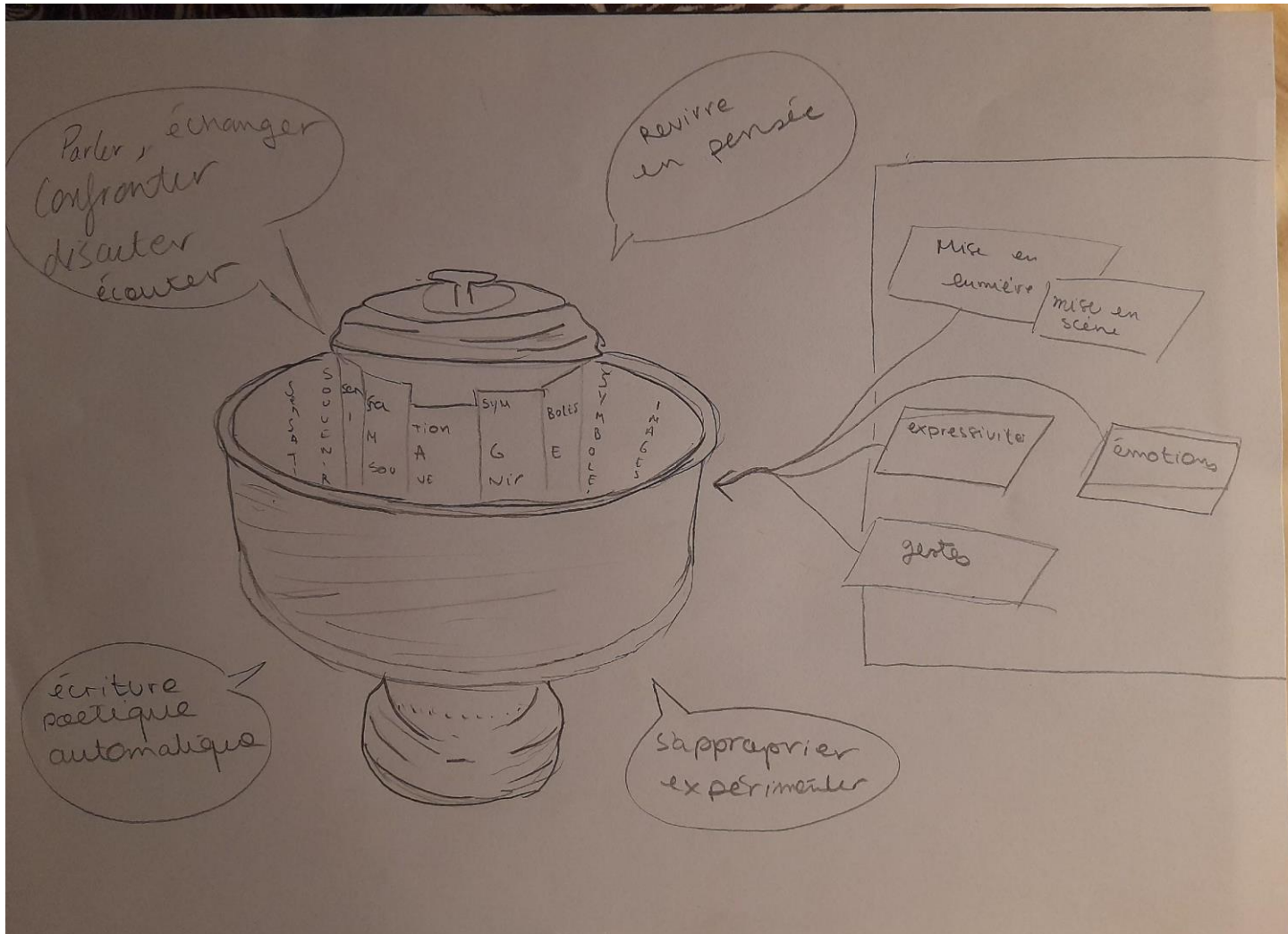
Carte 7 Partition de Alice

Alice réceptionne l'œuvre au travers d'une analyse perceptive. Sa carte met en relation quatre pôles interdépendants : le spectacle (violet), la mémoire (jaune), la spontanéité (bleu) et la réflexion (vert). Les couleurs de ces différents pôles révèlent des humeurs. En effet, le violet est souvent assimilé à l'art et à la créativité et témoigne d'actions d'imaginations, de créations et d'éveil sensoriel. Le jaune est souvent relié à l'intelligence et à la positivité, et souligne ici des émotions enthousiastes, et une stimulation intellectuelle et émotionnelle. Le bleu est souvent relié à l'eau, à une ouverture d'esprit et à l'inconscient, et témoigne d'un état calme en introspection, un état inconscient où la pensée coule. Enfin, le vert est relié au calme, repos, à la prise de recul et témoigne d'une activité réflexive, de questionnement et de la construction d'une pensée. Alice relie ces quatre temps par un trait qui entre et sort de la feuille, évoquant peut-être qu'elle part de la proposition artistique, s'appuie sur des moments forts qui restent dans sa mémoire afin de créer une première interprétation de l'œuvre, formant la souche de sa réception, qu'elle développe ensuite par une réflexion analytique. Au sein de cette lecture générale, deux couches de lecture s'entrelacent. La première couche porte sur sa réception pendant l'œuvre. Je la relie au rubik's cube de Philippe Guisgand⁹¹ qui illustre le syncrétisme de la perception. En effet, ce dernier découpe l'analyse perceptive en six facettes qui se retrouvent dans les quatre pôles d'Alice. Celle-ci entoure le pôle de spectacle des mots « sens » et « imagination » qui sont les titres de deux facettes du rubik's cube. Deux autres facettes sont les souvenirs et les expériences qui entrent en correspondance avec le pôle de la mémoire d'Alice. Le pôle de la spontanéité évoque la facette de l'intuition. Et la facette de la compréhension entre en écho avec le pôle de la réflexion. Que ce soit avec l'image du rubik's cube ou avec l'utilisation de traits colorés, ces stratégies de réception partagent l'idée que les divers pôles et facettes se mélangent, sans temporalité particulière et s'adaptent selon l'œuvre perçue. La seconde couche porte sur la mise en forme de sa réception en deux étapes. Une première consiste à mixer le pôle du spectacle et celui de la spontanéité, avec laquelle elle ressent, retranscrit, relie, reproduit, repense sans réfléchir le spectacle et crée une écriture automatique. La seconde étape mélange le pôle de la mémoire et celui de la réflexion. Elle produit un second texte plus réfléchi où elle analyse ce que ses souvenirs disent de la pièce. Elle agit donc en méta réflexivité sur sa propre création et parfois sur son premier écrit. Alice utilise l'ensemble de ses perceptions pour attraper l'œuvre, puis afin de partager son expérience elle extériorise sur le papier le flot

⁹¹ Ginot Isabelle et Guisgand Philippe, *Analyser les œuvres en danse : partitions pour le regard*, Pantin, CND, coll. « recherches », 2021.

de ses perceptions dans un premier temps, avant de formaliser une analyse chorégraphique de l'œuvre.

I.C.5 – JOUER AU PRAXINOSCOPE AVEC SA RECEPTION ET CELLES DES AUTRES : carte d'Emma



Carte 8 Partition de Emma

Emma utilise l'image d'un praxinoscope pour expliciter ses stratégies de réception. Le terme « praxinoscope » a pour étymologie grecque « praxis » action et « skopein » examiner. Ainsi, afin de former sa réception, elle examine l'ensemble des informations de l'œuvre qu'elle a perçues. Ces informations perçues sont préalablement filtrées par son regard et ses goûts. A droite elle indique ce qu'elle attrape instinctivement d'une œuvre et qui alimente son praxinoscope : « la mise en scène », « la mise en lumière », « l'expressivité », « les émotions » et « les gestes ». Rencontre entre l'œuvre et son regard, ce sont ses images, ses souvenirs, ses sensations et les symboles qu'elle a lu des informations de l'œuvre qui sont mis en mouvement.

Techniquement, le praxinoscope fonctionne en mettant les unes à la suite des autres des images qui s'entrelaceront pour donner une illusion de mouvement, et qui seront visibles grâce aux miroirs sur le cylindre central qui les reflètent et les reforment. Ainsi Emma décompose, assemble, agence et relie ce qu'elle retient et tient de l'œuvre afin de créer une logique propre à sa réception. Par sa pensée elle fait danser sa réception et reconstruit une forme de l'œuvre qu'elle peut partager à l'oral, à l'écrit, par des gestes et/ou garder pour elle en souvenir. En effet, le praxinoscope peut aussi "imager" la danse comme langage⁹². Jean-François Billeter⁹³ dans *Esquisses*, explicite cette idée en démontrant que le langage est un assemblage d'images correspondant à des idées, qui sont synthétisées au travers de mots. Le mot comme le miroir du praxinoscope révèle une facette d'une image-idée. Et la composition bout à bout des idées et mots forme une phrase qui raconte quelque chose. Les mots tournoient ainsi à la suite les uns des autres et forment une réception empreinte des mouvements de pensées et de sa réception.

Si sur le plan technique, la métaphore du praxinoscope illustre bien un travail de mise en lien d'éléments disparates qui retiennent l'attention - tout comme le fait la persistance rétinienne sur laquelle repose l'ancêtre du cinéma – pour créer une réception, ce choix d'image n'est pas anodin : Emma aime beaucoup le cinéma. Est-ce que nos stratégies de réception sont sculptées par l'art que nous pratiquons et/ou que nous aimons et/ou auquel nous avons été formées en premier ?

Différentes partitions, stratégies de réceptions de spectatrices peuvent donc être de s'appuyer sur ses émotions, de tenir un journal de bord, d'être en empathie kinesthésique intense, de syncrétiser perceptivement ou de mettre en lien pour créer des souvenirs. Ces

⁹² Voir aussi entretien Manon Santkin, annexe n°2.

⁹³ Billeter Jean-François, *Esquisses*, Paris, Allia, 2016.

derniers, peu importe leur nature, seront le socle sur lequel la mise en forme de leur réception se fortifiera et/ou se réactualisera. Cependant ce petit paysage a pu souligner des fonctionnements qui diffèrent selon les spectatrices. A chacune de se reconnaître dans l'un ou l'autre ou bien d'ajouter le sien.

J'ai explicité dans ces trois pôles le travail des spectatrices à côté, avec et à partir de l'œuvre en globalité, mais qu'est-ce qui les rend nécessaires à l'œuvre et qu'est-ce qui circule concrètement entre les spectatrices et les interprètes/chorégraphes pendant une présentation ?

I.D- ESPACES AFFECTIFS : Qu'est-ce qui se passe entre spectatrices et danseuses ?

Il m'a toujours paru évident qu'une œuvre n'existe pas sans spectatrices. Je rattachais cette réflexion majoritairement à celles de Marcel Duchamp, d'Umberto Eco, de Roland Barthes ... qui soulignent – du moins telle qu'on me la transmise - que les spectatrices répondent à l'appel de l'œuvre en l'interprétant, qu'elles font partie du processus créatif, qu'elles décident des chefs d'œuvres, qu'elles sont en collaboration avec l'auteur. Toutes ces pensées m'ont été transmises au travers du terme « co-création », cependant si je suis convaincue que les spectatrices sont nécessaires à l'existence de l'œuvre, elles ne la co-crésent pas, au sens où la création d'une œuvre chorégraphique passe par de nombreux temps de recherche, de répétitions, d'expérimentations... Si le rôle de la spectatrice est important et a un impact sur l'œuvre, sa fonction dans l'œuvre me paraît être surestimée sur ce point de vue de la création. De même ces réflexions mettent en avant l'activité intelligible des spectatrices dans leur création de sens à l'œuvre ; cependant j'ai la sensation qu'entre danseuses et spectatrices, il ne circule pas uniquement des images projetées et des codes partagés par les unes et les autres. Et que tout ce qui peuple ces espaces entre interprètes et spectatrices impacte les états et conséquemment les postures et les gestes de chacune, faisant de l'œuvre chorégraphique une rencontre entre une intention et une attention⁹⁴. Effectivement, si l'expérience du théâtre est de toucher les spectatrices d'après Peter Brook⁹⁵, elle consiste

⁹⁴ Idée de Gérard Genette.

⁹⁵ Brook Peter dans le podcast : Laporte Arnaud, « Peter Brook : "Tout ce qui compte c'est d'être ensemble, à l'écoute" », *Affaires culturelles*, France culture, 08/02/2021.

aussi à toucher les interprètes. En effet, les chorégraphies sont des œuvres qui voient les spectatrices autant que les spectatrices la voient. François Nicolas⁹⁶ le démontre au travers de sa thèse sur l'écoute musicale. Il pense celle-ci au travers de trois positions : l'œuvre, l'interprète, les spectatrices et de deux gestes : l'écoute et l'adresse. Cet ensemble tourne en permanence et s'échange les places ainsi :

« **I.** Le public écoute le [danseur] qui s'adresse à l'œuvre. **II.** Le public écoute l'œuvre qui s'adresse au [danseur]. **III.** Le [danseur] écoute l'œuvre qui s'adresse au public. **IV.** Le [danseur] écoute le public qui s'adresse à l'œuvre. **V.** L'œuvre écoute le public qui s'adresse au [danseur]. **VI.** L'œuvre écoute le [danseur] qui s'adresse au public. **I.** Retour à la position de départ : le public écoute le [danseur] qui s'adresse à l'œuvre. »⁹⁷.

Cette pensée de l'écoute musicale, qui pourrait être celle de la danse souligne qu'elle se fait non pas à deux, entre interprètes et œuvre, mais à trois avec les spectatrices ; mais aussi que cette écoute est en perpétuel mouvement et que les places sont sans cesse redistribuées. Si je me penche plus spécifiquement sur les écoutes des spectatrices et des interprètes, quels effets ont les spectatrices sur les corps et les mouvements des danseuses, qui rendent les spectatrices nécessaires à la représentation ?

Afin d'illustrer les effets de cette co-présence, je vais m'appuyer sur mon expérience en tant que spectatrice de la pièce *Dans le mille* de Kévin Jean, et sur un entretien que j'ai eu avec le chorégraphe⁹⁸.

Avant d'entrer dans la salle, nous entendons une voix artificielle nous prévenant qu'il n'y aura pas de nudité totale, que nous pouvons partir, fermer les yeux si nous ne sommes pas consentantes. Dans la salle des néons de lumière sont posés sur le sol, des caisses sont suspendues. Je suis assise au sol, au premier rang, vers jardin. Les uns après les autres, trois danseurs vêtus de strings roses et/ou de brassières et/ou de justaucorps et/ou d'un crop top pailleté et/ou d'un bonnet avec de longues franges, rentrent à quatre pattes. Ils ont trois morphologies et couleurs de peau différentes. L'un est métisse, fin et musclé, le second est blanc de corpulence moyenne et musclé et le troisième est noir, grand, carré et musclé.

⁹⁶ Nicolas François, « Pulsions invoquantes et expressivité musicale : l'écoute musicale, une prière athée ? », conférence prononcée le 23 novembre 2002 dans le cadre du séminaire de l'IRCAM : *La musique ne pense pas seule*. [Pulsions invoquantes, écoute musicale, prière athée \(entretemps.asso.fr\)](http://entretemps.asso.fr)

⁹⁷ Ibid.

⁹⁸ Entretien Kevin Jean : annexe n° 1.

I.D.1- RECONNAÎTRE

Même si les danseurs avaient pu anticiper la présence du public ; lors de cette première, quand ils twerkaient, faisaient des mouvements d'antéversion, de rétroversion et de cercle du bassin, ou qu'ils marchaient à quatre pattes proches de nous, et qu'ils nous regardaient dans les yeux, je pouvais y voir de la crainte. Parfois même, peut-être était-ce chorégraphié, ils fermaient les yeux comme si nos regards étaient trop difficiles à supporter. Était-ce nos regards ou leur face à face avec eux même, leur histoire ? Le regard des spectatrices reflète l'image des danseurs, du moins de leur personnage. José Maria Vieira Mendes illustre ce phénomène de reconnaissance au travers d'un dialogue de Senso de Visconti, au sein duquel il remplace les personnages par le théâtre⁹⁹ et le public :

« [Danse] vient de trouver un morceau de miroir cassé sur le trottoir. [Elle] le pren[d] et [le] regard[e]. Et le public demande, se sentant ignoré ou intrigué : “Pourquoi vous regardez-vous de cette façon ?” [Danse] : “Oui en effet. Je ne passe jamais devant un miroir sans me regarder.” Public : “Et pourquoi aimez-vous cela tant que ça ?” [Danse] : “Pour être sûr que c'est... moi.” Public : “Est-ce le seul morceau où vous être sûr d'être vous-même ?” [Danse] : “Non. Cela m'arrive également quand je vois quelqu'un me regarder de la façon dont vous me regardez maintenant.” »¹⁰⁰.

De même, l'échange de regards engendre une empathie soit une « une multi-perspective instantanée »¹⁰¹. Les danseuses passent d'un point de vue égocentré à un point de vue allocentré, elles se voient ainsi à partir du corps de la spectatrice. Ainsi, en plus de se reconnaître face aux spectatrices car elles partagent avec elles des caractéristiques physiques, les danseuses n'ont pas d'autres choix que de se saisir elles-mêmes à l'instant T, ce qui crée une appréhension.

I.D.2- APPRÉHENDER

Cette exposition face à autrui engendre une appréhension de l'autre, au sens de craindre puis de se saisir, ce qui engendre une évolution d'états de corps. Ainsi, avant d'être à

⁹⁹ Il prend l'exemple du Theatro Praga, je ne dirais ici que « Danse » comprenant dedans l'ensemble des danses et des danseurs.euses.

¹⁰⁰ Vieira Mendes José Maria, « Il y a quelqu'un là bas ? » traduit par Antoine Véronique, in. *Le Théâtre et ses publics, la création partagée*, dir. Delhalle Nancy, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2013 pp. 306-307.

¹⁰¹ Berthoz Alain, *La Simplexité*, Paris, Odile Jacob, 2009, p. 49.

l'aise, le danseur craint la spectatrice. Celle-ci partage cet état lorsqu'elle est visible des danseuses et spectatrices. Henry Wallon¹⁰² appelle ce phénomène d'être en état de vigilance face à la présence d'autrui : fonction de prestance. Celle-ci désigne les disponibilités réflexes qui vont s'installer pour permettre d'échanger avec les autres. Ainsi, danseuses et spectatrices appréhendent l'autre.

I.D.3- PROTÉGER

Vers le milieu de la représentation, deux des danseurs effectuent un duo sensuel, enlacés dans les bras de l'autre. Le troisième danseur est assis un peu plus loin et les observe. Une spectatrice m'a raconté à la fin du spectacle, qu'à ce moment elle a croisé le regard du danseur assis. Et cet échange a provoqué chez lui un redressement au niveau de la colonne vertébrale, comme s'il se remettait dans son personnage après avoir été absorbé et avoir oublié où il était. J'entends ici personnage comme ce qui fait passer l'interprète de lui-même en tant que personne à un rôle fictif, soit ce qu'elle vit et fait sur scène, indépendamment de toute narrativité de l'œuvre. Même si la danseuse construit, s'entraîne et répète son personnage pour être capable de le jouer sur scène. La présence de spectatrices dans l'espace peut augmenter et faciliter le basculement entre être soi et être son personnage. Ici la stratégie du danseur pour se remettre dans son personnage a été de se remettre dans ses actions. Ainsi en étant révélé, surpris donc affecté pendant une fragilité de son jeu par la spectatrice, le danseur s'est remis en jeu et s'est distancé de cet affect. Ce même danseur lorsqu'il se trouve en interaction face à une spectatrice qu'il trouve mal à l'aise, peut écarter son solo ou le déplacer dans l'espace pour fuir, ou au contraire s'il se trouve avec une spectatrice qui prend du plaisir à le regarder, il s'implique encore plus dans le geste et dans son personnage¹⁰³. Un autre danseur de la pièce n'emploie pas le terme personnage mais « d'armure »¹⁰⁴, pour expliquer ce qui se passe en lui quand il est sur scène et qu'il s'expose. Il forme ainsi autour de son corps une enveloppe invisible et imaginaire qui lui permet de se distancer émotionnellement de ce qu'il est en train de vivre et des images, projections des spectatrices qu'il reçoit et perçoit. Ainsi, la présence de spectatrices permet de maintenir la transformation d'un espace de scène en espace de représentation, soit un espace où on donne à voir des images.

¹⁰² Résumé de la pensée d'Henry Wallon : [Henri Wallon — Wikirouge](#).

¹⁰³ Ibid.

¹⁰⁴ Entretien avec Kevin Jean. Annexe n°1.

I.D.4- COHABITER

Dans la première partie de la pièce, les danseurs créent des *bodydesign* en trois profondeurs. Ces sculptures de corps au sein desquelles les danseurs font des antéversions et rétroversions du bassin, se trouvent plus ou moins proche des spectatrices. Ainsi la distance entre danseurs et spectatrices pouvait osciller entre publique, sociale, personnelle et intime d'après la proxémie de T.Hall. Le passage d'une distance à une autre créait « un dialogue des sphères ». Christine Roquet¹⁰⁵ distingue trois types de « dialogues de sphères » différents : une cinématique qui porte sur l'espace du geste dans la kinesphère des partenaires, un dynamique qui désigne les mouvements énergétiques entre les partenaires dans leur dynamosphère et un symbolique qui met en rapport geste et sens créant ainsi des gestosphères. Ainsi par exemple, je me suis retrouvée à un moment dans une distance intime avec un danseur qui effectuait des mouvements d'antéversion et rétroversion du bassin. De suite, j'ai posé un sens très érotique sur ces gestes, ceux de l'acte de faire l'amour. Cette identification symbolique des interrelations donne naissance à des affects comme l'affection, amour, tendresse, agression et hostilité, qui prennent ainsi place sur scène par émulation. Danseuses et spectatrices doivent ainsi cohabiter dans le même espace et faire cohabiter leurs énergies et affects.

I.D.5- PROJETER

En effet, en cohabitation sur un même territoire avec une œuvre, les spectatrices par leurs facultés d'imagination, de se souvenir, de faire des liens..., projettent des images sur les corps dansants, faisant des danseuses des surfaces de projections. Mais cette projection est réversible, les danseurs de *Dans le mille* tentent aussi de lire les sentiments de la spectatrice et de voir si elle est en accueil ou en rejet face à la danse érotique représentée, ils projettent eux aussi des images, des stéréotypes sur les spectatrices. Par exemple, Kevin Jean¹⁰⁶ imaginait qu'un des spectateurs qui était blanc, d'environ 65 ans, était hétérosexuel et dans la défiance vis-à-vis de la proposition, alors qu'au contraire il a beaucoup apprécié. Ces projections d'imaginaires sont dues à nos propres stéréotypes, à notre éducation, à notre héritage social et culturel et à notre horizon d'attente.

L'espace de la représentation devient un espace où de nombreuses images sont jetées vers les spectatrices et danseuses. Elles sont mises sous leurs yeux (étymologie de

¹⁰⁵ Roquet Christine, *Vu sur le geste*, Pantin, CND, 2019, p. 145.

¹⁰⁶ Entretien avec Kevin Jean. Annexe n°1.

représentation) et impactent la posture des corps de chacune. Être en représentation désigne ainsi être créateur et récepteur d'images, qu'on soit danseuse ou spectatrice. Ainsi, par ces images, la danse prend de la densité. Elle n'est plus seulement une imagination ou qu'un fantôme pour les danseuses mais un objet réel, qui sera prouvé par les traces de la réception et continuera de s'animer par les paroles et écrits partagés par des spectatrices. La circulation d'images permet donc de rendre la danse tangible à l'instant de sa réalisation et au sein des témoignages de spectatrices et danseuses.

I.D.6- S'« ACCORDANSE »R¹⁰⁷

A la fin de la pièce, un des danseurs vêtu d'un string rose et d'un brassière chair, à genoux, cuisses ouvertes devant moi, bassin relevé, me regardait dans les yeux (du moins c'était mon impression), et faisait des mouvements d'antéversion et de rétroversion du bassin. Si ce passage peut paraître très sexuel et pour certaines troublant, son regard dévoilait son personnage mais n'était pas séducteur ou désireux et le mien était le plus possible (du moins c'était mon désir) dans l'acceptation et la bienveillance. La nature de mon regard ou d'un autre et mon choix de le maintenir ou le choix d'une autre de regarder son corps bouger, soutenait ainsi son geste, son état, son personnage. En effet, à chaque interaction yeux dans les yeux, il y avait comme un accord entre lui et la spectatrice, qui faisait qu'ils.elles étaient tous les deux consentant.e.s à se regarder dans les yeux, pendant qu'il dansait. Ceci est nommé par Patricia Kuypers¹⁰⁸ « accordanse » et désigne une correspondance corporelle, une entente instinctive à partir de l'adéquation de deux états de corps. Cet accord s'est donc formé d'une part inter-corporellement et, d'autre part au travers de deux regards réciproques soit de regards redonnés, qui sont les deux étymologies du mot « respect »¹⁰⁹. Sur le plan physiologique, cette interrelation des regards entre spectatrices et danseuses est évoquée par Isabelle Ginot¹¹⁰ dans son article *Regarder*. En effet, en reliant le regard à l'équilibre, elle met en avant le fait que la manière dont les interprètes regardent modifie leurs postures et techniques, ce qui a une influence sur les réceptions du geste par les spectatrices. Cette pensée peut se réfléchir. Ainsi, la manière dont les spectatrices regardent l'œuvre modifie leur posture ce qui module les interrelations. Effectivement, Kevin Jean expliquait que si la posture de la spectatrice allait vers l'arrière, il

¹⁰⁷ Roquet Christine, *Vu sur le geste*, Pantin, CND, 2019, p. 153.

¹⁰⁸ Roquet Christine, *Vu sur le geste*, Pantin, CND, 2019, pp. 153-154.

¹⁰⁹ Despret Vinciane dans « Vinciane Despret, une écologie de la cohabitation », *La grande tablée*, dir. Gesbert Olivia, France culture, 23/02/2021.

¹¹⁰ Ginot Isabelle, « Regarder », in. *Histoires de gestes*, dir. Glon Marie et Launay Isabelle, Paris, Actes sud, 2012.

supposait généralement un rejet de sa part, ce qui modifiait leur relation soit les affects, images projetées sur l'une et l'autre... Cette idée d'accord semble être également implicite dès l'instant où on est au théâtre. Une spectatrice d'une enquête de Dominique Pasquier¹¹¹ témoigne « Je ne sais pas, pour moi, quand je vais voir une pièce, c'est comme...c'est comme si je passais un contrat, je vais la voir jusqu'au bout ! ». Le contrat serait que les interprètes et la chorégraphe offrent l'œuvre à voir et les spectatrices la perçoivent. Ainsi au travers de leurs actions, spectatrices et chorégraphes sont responsables vis-à-vis de l'autre.

I.D.7- S'EMOUVOIR

L'empathie kinesthésique¹¹² peut être un « empirisme plein de tendresse »¹¹³ et crée entre les spectatrices et danseuses une compréhension, un regard sans jugement qui accepte juste ce qu'elle voit et une émotion de douceur, de bienveillance, d'écoute, tel que j'ai essayé de le mettre en place. Evidemment les émotions qui se forment entre les spectatrices et les danseuses peuvent être autres que bienveillantes. La spectatrice peut être agacée, s'ennuyer... ou peut arriver et être dans ces émotions suite à sa journée. Ces émotions sont transportées d'un corps à l'autre au travers du poids, du rapport à la gravité et aux énergies notamment grâce aux affects de vitalité, soit des affects qui prennent la forme d'émotions traditionnelles catégorisées comme la joie, la peur, la tristesse et fonde le « l'état tonico-émotionnel »¹¹⁴ d'une personne. Ainsi, si les spectatrices et chorégraphes/danseuses, comme dit juste au-dessus, peuvent être conscientes de leur responsabilité et désirer être bienveillantes, des émotions très positives et très négatives peuvent tout de même circuler volontairement ou non.

I.D.8- PORTER / DONNER DE L'ATTENTION

Les attentions des spectatrices sont ainsi conduites par la composition et les pointes de fuites, de focalisation de l'œuvre, ainsi que par les couleurs, images, sensations qu'elles

¹¹¹ Pasquier Dominique, « Spectateur de théâtre : l'apprentissage d'un rôle social », *Sociologie de l'Art*, 2016/1-2 (OPuS 25 & 26), p. p183. DOI : 10.3917/soart.025.0177. < URL : <https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2016-1-page-177.htm> >

¹¹² Sur l'empathie voire l'activité de réception « Se mettre à la place de » dans ma dissection des activités de réception des spectatrices.

¹¹³ Expression de Goethe utilisée par De Kerangal Maylis dans *Dialogue entre Maylis De Kerangal et Anna Tsing, L'économie de l'attention*, Hurigny, La manufacture des idées, 2019.

¹¹⁴ Roquet Christine, *Vu du geste*, Pantin, CND, 2019, p. 156.

apportent à la pièce. Ainsi si cette circulation d'affects, d'émotions, d'images impacte les attentions des spectatrices, elle a également des conséquences sur celles des interprètes. Par exemple, La troupe de Peter Brook en tournée dans un théâtre où les spectatrices ne parlaient pas anglais, a perçu que les attentions des spectatrices étaient intenses sur leur jeu corporel. Les interprètes en percevant ceci se sont encore plus impliquées dans leur corps. Ainsi des détails, des éléments auparavant obscurs dans les corps ont été rendus visibles. Ainsi, les attentions des spectatrices et des danseuses se conduisent et se nourrissent ensemble.

Par conséquent, la présence et les activités des spectatrices sous-tendent la présence (être là, s'engager dans son geste et conduire les attentions des spectatrices¹¹⁵) et les états des danseuses tout au long de la représentation, car elles sont comme un sonar¹¹⁶, elles reçoivent, s'approprient ce qu'elles ont reçu puis renvoient en retour. Cette codépendance entre spectatrices et danseuses et la transformation des présences forment « la dansée »¹¹⁷, soit le fait de « danser pour l'autre, lui adresser, lui présenter sa danse et danser avec l'autre, en l'emmenant en voyage dans son mouvement »¹¹⁸. Mais surtout, ce qui se passe entre danseuses et spectatrices donne naissance à l'œuvre. Car « lorsque le théâtre [la danse sont] réellement en train de se passer, ce n'est pas « à propos de » quelque chose, mais c'est toujours « entre » les choses »¹¹⁹. C'est dans l'*Entre* spectatrices et danseuses que la danse prend forme. L'*Entre*, en effet, est tel que le définit François Jullien¹²⁰, ce qui laisse passer l'autre, ce qui n'appartient ni à l'un ni à l'autre. « L'œuvre-entre » est ainsi incontrôlable ni par les interprètes/chorégraphes, ni par les spectatrices. Elle est comme un tiers tel que le souligne Jacques Rancière¹²¹. Spectatrices et interprètes/chorégraphes s'entre-tiennent donc au sein de l'œuvre au travers des gestes reconnaître, appréhender, protéger, cohabiter, projeter, s'accordanser, s'émouvoir et porter/donner de l'attention.

¹¹⁵ Besuelle Claire, Séminaire *Lectures et écritures du corps en situation*, Master « Pratiques critiques en danse », Université de Lille, 2020-2021.

¹¹⁶ Comparaison faite par Kevin Jean dans mon entretien avec lui. Annexe n°1.

¹¹⁷ Roquet Christine, *Vu du geste*, Pantin, CND, 2019, p. 163.

¹¹⁸ Ibid.

¹¹⁹ Müller Ivana, « L'Absence d'artistes sur scène ne signifie pas que le théâtre devient immatériel », propos recueilli par Wilson Le Personnic, *Ma culture*, 20 avril 2015.

¹²⁰ Jullien François, *L'Ecart et l'entre : leçon inaugurale de la chaire sur l'altérité*, 8 décembre 2011, Paris, éditions Galilée, 2012.

¹²¹ Rancière Jacques, *Le Spectateur Emancipé*, Paris, La fabrique édition, 10/2008.

Ce *jeu* (techniques, états, partitions et espace affectif) présent en chaque spectatrice, est un commun qu'elles partagent. De ce fait, ce qu'on appelle « communauté » de spectatrices n'est peut-être pas le fait qu'elles discutent, rient... car en réalité peu le font, chaque spectatrice va voir un spectacle puis rentre chez elle, ou avec ses proches. Ce qu'on appelle « communauté », je préfère le mot « commun », est ce que partagent les spectatrices soit l'égalité du jeu, ou « l'égalité des intelligences » selon Jacques Rancière¹²², ou encore « la démocratie des perceptions » selon Serge Saada¹²³. Se dessine ainsi un commun entre les spectatrices et un commun entre spectatrices et interprètes/chorégraphes, maintenant, quels seraient les communs entre les spectatrices et les chorégraphes ?

¹²² Rancière Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique Éditions, Paris, 2008, p. 7-29. < URL : <https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/le-spectateur-emancipe--9782913372801-page-7.htm> >

¹²³ Laroque Mathilde, « La Démocratie des perceptions, une clé d'accès à la culture. Entretien avec Serge Saada », *NDD n°57*, printemps 2013, Bruxelles, pp 21-22.

II- DES ENGAGEMENTS COMMUNS AUX SPECTATRICES ET CHORÉGRAPHERS

Spectatrices et chorégraphes peuvent-elles être engagées ensemble ?

J'ai choisi d'étudier *Running Commentaries*, *Sensationnelle*, *Walk Hands Eyes – a city*, *Danses Inexpliquées* et *Materia Viva* car ce sont des propositions, des « arts de rencontre »¹²⁴ qui font participer les spectatrices tout en les laissant dans leur rôle de spectatrice. Ce type de participation est aujourd'hui de plus en plus présent et est selon moi pertinent. Je crois en effet à l'importance de la spectatrice dans et avec l'œuvre, et les chorégraphes de ces propositions chorégraphiques semblent y croire également. *Dans* l'œuvre, car celle-ci prend notamment pour objet les activités de réceptions et qu'elle engage, par sa composition, les spectatrices au travers d'une « mise en sensibilité ». *Avec* l'œuvre, parce que ces situations chorégraphiques engagent les spectatrices dans une fonction d'agencement, ainsi elles participent en partie à son élaboration. L'œuvre devient ainsi un bien commun aux chorégraphes et aux spectatrices. Ainsi, de nouvelles relations semblent s'instaurer au travers de cette participation. Mais, si ces partages paraissent nouveaux et créer de nouvelles manières d'être ensemble entre chorégraphes et spectatrices, ils reposent sur des imaginaires collectifs d'être ensemble fictifs, utopiques, réels et peut-être névrosés.

II.A- DES SPECTATRICES ENGAGÉES : Comment les spectatrices sont engagées par l'œuvre, la chorégraphe ?

II.A.1- ÊTRE ENGAGÉES SENSIBLEMENT

Afin de décrire la spécificité des performances du XXIème siècle qu'il nomme « theatres of engagement »¹²⁵, Andy Lavender utilise le terme de « spectativité » et de « mise en

¹²⁴ Expression utilisée par Masato Matsuura pour décrire *Materia Viva* de Marian Del Valle : Del Valle Marian, *Accompagner les processus créatifs de Monica Klingler, Barbara Manzetti et Marian del Valle (janvier 2009 - décembre 2012)*, Musique, musicologie et arts de la scène. Université Nice Sophia Antipolis, 2013. Français. ffNNT : 2013NICE2032ff. fftel-00966697, p. 128.

¹²⁵ Lavender Andy, *Performance in the Twenty-first Century : Theatres of engagement*, Londres, Routledge, 2016.

sensibilité »¹²⁶. C'est-à-dire que les spectatrices sont invitées à participer au travers de leur sensorialité, leurs affects et de leur fonction d'agencement. Elles sont ainsi mises en jeu, tout en restant spectatrices et ont un impact sur la dramaturgie de l'œuvre. Effectivement, Andy Lavender définit la sensibilité comme l'assemblage des perceptions et des affects propres à chacune. Ceux-ci sont le point central sur lequel le Jeu des spectatrices¹²⁷ repose. Les spectatrices partent de leur perception qui est influencée par les affects, pour regarder, sentir, goûter, toucher, ressentir, entendre, choisir, imaginer, photographier, se souvenir, parler, écrire, ce qui forme leurs interprétations. Leurs perceptions et affects modifient également leurs états de corps, conséquemment la nature de leur relation aux danseuses-chorégraphes. La « mise en sensibilité » se produit donc à partir du moment où les chorégraphes dépassent la binarité actif – passif régulièrement pensée de la spectatrice, et reconnaissent et s'intéressent aux savoirs des spectatrices. De ce fait, les chorégraphes émancipent les spectatrices car l'émancipation de celles-ci débute lorsqu'on n'oppose plus regarder et agir d'après Jacques Rancière¹²⁸. Et les chorégraphes accentuent cette émancipation en leur donnant des responsabilités, soit des parts de leur création, tout en les laissant et en tirant profit de leur rôle de spectatrices. Ainsi un « partage du sensible »¹²⁹ entre spectatrices et chorégraphes se forme et est possible grâce aux engagements des spectatrices. Quels sont donc ces engagements au sein desquels les spectatrices sont impliquées ? Si tous les codes traditionnels de la passivité sont abolis quels sont ces nouveaux codes et quels effets ont-ils sur les spectatrices et sur leur place ?

A.1.a- Être engagées par l'espace

La séparation entre scène et salle n'a pas toujours été présente, les spectatrices étaient sur scène avec les interprètes. Ce n'est qu'à partir de la fin du XVII^{ème}, que scène et salle sont distinguées par le rideau. Ce rideau prend en même temps une forme d'écran imaginaire, que Diderot¹³⁰ nommera le « quatrième mur ». Cette séparation imaginaire est

¹²⁶ Ibid.

¹²⁷ Voir partie 1.

¹²⁸ Expression de Jacques Rancière : « J'appelle partage du sensible ce système d'évidences sensibles qui donne à voir l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent des places et des parts respectives ». Rancière Jacques, *Le partage du sensible*, Paris, La fabrique éditions, 2000, p. 13.

¹²⁹ Ibid.

¹³⁰ Segmund Gerard, « Ne Pas Participer ou participer à distance » traduit par Beaufile Eliane, in. *Scènes en partages, l'être ensemble dans les arts performatifs*, dir. Le Morant Alix et Beaufile Eliane, Montpellier, Deuxième époque, 2018.

originellement pensée pour permettre aux spectatrices de prendre différents points de vue, afin de faire travailler leur imaginaire. Cependant cette idée première se perdra au profit d'une distinction de deux territoires celui des interprètes dites actives et celui des spectatrices dites passives ; et d'une pensée que la proximité et la brisure de ce quatrième mur permet de rendre actives les spectatrices. Les pièces chorégraphiques étudiées dépassent cette binarité passif/actif, défont cette frontalité. Dans *Running Commentaries*, les interprètes d'une pièce jouée en live se trouvent devant la spectatrice et les interprètes qui décrivent l'œuvre se trouvent derrière elle. Dans *Sensationnelle*, l'espace est à 360°, l'interprète masseuse tourne tout autour de la spectatrice pour la masser. De même dans *Danses Inexpliquées*, la spectatrice peut se déplacer où elle veut, il n'y a plus de frontalité. Dans *Walk, Hands, Eyes, a city* l'interprète est à côté de la spectatrice et l'œuvre à percevoir est tout autour, au-dessus et en dessous d'elle. La spectatrice peut également avoir une sensation extrême de porosité avec le monde. « Elle ne savait pas où elle finissait et où le monde commençait »¹³¹, la spectatrice devient, ici, espace. Cette modification des limites du corps et de l'espace peut engendrer des modifications du schéma corporel : « Ses bras s'étendaient et prenaient parfois la forme d'oreille. Ses mains devenaient ses pieds et vice versa. »¹³². Dans *Materia Viva*, les spectatrices forment un arc de cercle plus ou moins proche de la chorégraphe-danseuse et l'espace est défendu par la chorégraphe comme un territoire commun. Les chorégraphes de mon corpus reconfigurent donc l'espace scène-salle et créent un espace scénique autour des spectatrices valorisant et jouant avec les trois dimensions et le volume de leur corps. Ainsi les corps des spectatrices doivent être disponibles et doivent pouvoir se mouvoir.

A.1.b- Être engagées par le toucher

Au XVIII^{ème} siècle¹³³, les théâtres sont des lieux de sociabilité très forts. Ainsi, dans le parterre, les corps se frottent, se touchent, s'attrapent et se caressent. Certains spectateurs (à l'époque c'était presque toujours des hommes) ont des relations sexuelles, des viols ont également lieu. Les touchers sont donc charnels, intimes et/ou violents. Puis, avec la domestication des corps, ces derniers se doivent d'être le plus immobile possible. Les accoudoirs parfois présents des deux côtés du siège accentuent la délimitation de l'espace intime de chaque spectatrice. Les spectatrices sont donc chacune dans leur bulle, sans

¹³¹ Lefkowitz Myriam, *Walk, Hands, Eyes (a city)*, Paris, Beaux-Arts de Paris éditions, 2015, p. 29.

¹³² Ibid. p. 26.

¹³³ Proust Serge, « La Domestication du corps du spectateur » in *Rites et rythmes de l'œuvre*, dir. Pessin C, Pessin A, Ancel P, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 101-116.

contact physique ou autre avec les personnes qui l'entourent. Julie Nioche, Isabelle Ginot et Myriam Lefkowitz avec *Sensationnelle* pour les deux premières et *Walk, Hands, Eyes, a city* pour la troisième, déconstruisent cet interdit. Ainsi les spectatrices de *Sensationnelle* sont touchées par une danseuse pendant qu'elles en regardent une autre. Ce dialogue tactile¹³⁴ permet une empathie kinesthésique intense même si on a peu pratiqué la danse ; en témoigne un spectateur : « Je ne m'attendais pas à ça. J'ai eu l'impression de rentrer dans ses gestes, pas dans lui, mais dans ses gestes, de danser avec lui »¹³⁵. Le toucher, comme tout sens, est réversible. Ainsi spectatrice et danseuse se touchent à distance, tel que le décrit un des danseurs de *Sensationnelle* : « je suis autant bougé par le receveur que je bouge pour lui. ». Le corps de la spectatrice et ses perceptions sont ainsi décentrés par le toucher. Par exemple, une spectatrice de *Walk, Hands, Eyes a city* souligne la porosité de son corps avec le corps de la guide et l'environnement. Pour une autre spectatrice c'était comme si le toucher lui permettait de s'assurer qu'elle existait : « Elle traçait mes contours avec son propre toucher »¹³⁶. Pour une autre « c'était le toucher qui semblait avoir la capacité de faire basculer l'environnement d'une forme à l'autre »¹³⁷. Une autre¹³⁸ encore à la sensation d'être une marionnette et que sa guide est monteuse. Cette dernière souligne un lâcher-prise possible pour la spectatrice, qui se laisse guider, rêver, peut-être même somnoler, tout en étant soumise aux mouvements de la danseuse. Ainsi, les spectatrices doivent être en mesure d'accepter d'être touchées, ce qui peut être quelque chose de très intime. Pour certaines propositions, elles doivent aussi être capables de lâcher prise et de faire confiance à quelqu'une qu'elles ne connaissent pas pour se laisser guider et manipuler par elle.

A.1.c- Être engagées par le bruit

Le silence n'a pas toujours été un code comportemental de la spectatrice. En effet, de l'Antiquité au XIX^{ème} siècle les spectatrices réagissaient, montraient leur mécontentement, ou au contraire se réjouissaient dans les salles. Au XVIII^{ème} siècle¹³⁹, par exemple, les spectatrices pouvaient choisir le sort de la représentation. Ainsi, les

¹³⁴ Saint André Patrick, « C'est si bon de danser et de se toucher » in. *Ouest France*, 29/06/2018.

¹³⁵ Site compagnie A.I.M.E.

¹³⁶ Lefkowitz Myriam, *Walk, Hands, Eyes a city*, Paris, Beaux-Arts de Paris éditions, 2015, p. 77.

¹³⁷ Ibid. p. 96.

¹³⁸ Ibid.

¹³⁹ Pasquier Dominique, « Spectateur de théâtre : l'apprentissage d'un rôle social », *Sociologie de l'Art*, 2016/1-2 (OPuS 25 & 26), p. 177-192. DOI : 10.3917/soart.025.0177. < URL : <https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2016-1-page-177.htm> >

sifflements, les huées étaient faits à l'encontre des actrices car les spectatrices se sentaient dans une position supérieure à elles. Au contraire, dans son enquête sur les codes sociaux des spectatrices, Dominique Pasquier¹⁴⁰, souligne que le silence est pour les spectatrices contemporaines une forme de respect et de politesse envers les interprètes. Aujourd'hui, si les spectatrices ont conscience de leur pouvoir sur les interprètes, elles ne se sentent pas forcément supérieures aux actrices et danseuses comme au XVIII^{ème} siècle. La tendance est de mystifier l'artiste. Chacune des chorégraphes des pièces étudiées questionne ce code contemporain et engendre peut-être une autre relation à elles, chorégraphes. Bojana Cvejic souligne dans la note d'intention de *Running Commentaries* qu'« Il faut assister au spectacle en silence [...] Mais il s'agit peut-être là d'un préjugé romantique à remettre en question ». Elle propose donc aux spectatrices d'écouter au travers d'un casque différents commentaires sur la pièce effectués par des interprètes. Les spectatrices créent ainsi leur propre voix off et découvrent de nouveaux éléments de l'œuvre grâce à l'intersubjectivité. Toutes ces voix peuvent, cependant, être submergeantes. Une spectatrice évoque¹⁴¹ un manque d'espace pour sa propre parole, et sa difficulté à se concentrer pour voir la pièce et en même temps écouter les commentaires. Silence et bruit devraient, d'après elle, fonctionner en complémentarité. Manon Santkin et Marian Del Valle de leur côté invitent au travers de dispositifs particuliers les spectatrices à partager leur jugements, questions, suggestions, réactions, descriptions pour *Danses Inexpliquées* et à partager leur écrits, leur imagination, leur interprétation pour *Materia Viva*. Cette prise de parole par les spectatrices imposée par le dispositif de *Danses Inexpliquées* et proposé dans *Materia Viva*, remet en question la logique de ces codes. Effectivement, la marque de respect serait ici non pas de rester silencieuse mais de prendre la parole et d'apporter même son jugement. Ainsi les spectatrices prendraient en charge le pouvoir qu'elles perçoivent dans le silence et joueraient avec en mobilisant aussi la parole. Il ne s'agirait donc peut-être ni de faire de la parole un moyen violent de jugement qui scelle le sort d'une représentation comme au XVIII^{ème} siècle, ni de faire de son absence une marque de politesse allant presque jusqu'à la sujétion, mais de faire de la parole un outil de dialogue commun aux interprètes-chorégraphes et aux spectatrices.

¹⁴⁰ Pasquier Dominique, « Spectateur de théâtre : l'apprentissage d'un rôle social », *Sociologie de l'Art*, 2016/1-2 (OPuS 25 & 26), p. 177-192. DOI : 10.3917/soart.025.0177. < URL : <https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2016-1-page-177.htm> >

¹⁴¹ [Running commentaries \(alicekinh.com\)](https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2016-1-page-177.htm).

A.1.d- Être engagées par la visibilité¹⁴²

Tout comme le silence et la frontalité, le noir sur la salle de théâtre et la lumière sur la scène n'ont pas toujours été des codes théâtraux évidents. Ce n'est qu'au XVI^{ème} siècle que plusieurs traités soulignent que la spectatrice voit mieux dans l'obscurité. Cependant jusqu'à la fin du XVIII^{ème} il y aura plus de lumière sur la salle, que sur la scène. La lumière étant avant tout travaillée et présente à la bougie afin d'éclairer les personnes nobles. Puis fin XVIII^{ème} et début XIX^{ème}, la salle est plongée dans l'obscurité afin de capter l'attention des spectatrices, de les faire se concentrer sur les actrices et non sur ce qui se passe dans la salle, et de renforcer les créations et illusions de lumière. Cette dernière, avec le « siècle des lumières », met ainsi en avant l'espace scénique comme lieu de savoir, de connaissances, comme espace intéressant, vivant. L'ombre portée sur les spectatrices, les invisibilise et de même que leurs actions. Mais cette obscurité leur permet, tout de même, de ne plus être vues par les autres spectatrices, ce qui peut être un avantage. En effet, en étant vues, les spectatrices entrent elles aussi dans un espace de représentation, elles peuvent se sentir prises au piège, contrôler leurs mouvements, regarder les autres, ne pas se sentir libre d'être elles-mêmes, de manifester une émotion, ce qui peut engendrer de l'anxiété et non un plaisir d'être spectatrice... Ainsi le noir permet aux spectatrices de vivre et de se laisser aller à ressentir sans avoir peur du regard d'autrui. Être dans l'obscurité revient donc à être « libre », être privilégiées.

Dans les pièces étudiées, les spectatrices participantes n'ont plus le privilège que peut être l'obscurité. Il n'y a plus de noir au début et à la fin. Il n'y a donc plus d'installation dans les gradins, un silence progressif, un noir et un levé de rideau, puis un noir et les applaudissements. Le rituel traditionnel du théâtre et par extension des spectatrices est ainsi modifié, et s'éloigne de l'institution d'après Marian Del Valle¹⁴³. Le nouveau rituel devient un rituel d'exposition à autrui : une arrivée au lieu de rencontre, un échange avec les danseuses-chorégraphes, une exposition à autrui où on se livre, puis on se dit au revoir et on part. Cependant, si la mise en lumière peut être vue comme déplaisante pour les spectatrices, le privilège de l'obscurité et le rituel dit traditionnel des spectatrices abandonnées, de nouvelles ou le retour à d'anciennes horizontalités se forment. D'une part une horizontalité de vulnérabilité car toutes sont exposées aux regards des autres et

¹⁴² Savoirs historiques sur l'évolution du dispositif lumineux du théâtre : Fabbri Hélène, *Mémoire Histoire et poétique de la lumière au théâtre : le rôle de la conception lumière dans l'art scénographique*, DPEA architecture et scénographie, école d'architecture de Montpellier, 2019-2020.

¹⁴³ Entretien Marian Del Valle : Annexe n°3.

d'autre part une horizontalité de visibilité car toutes ont le droit d'être vues et d'être source de lumière, de savoirs.

Un autre rapport de pouvoir est également remis en question par cette modification du dispositif théâtral. En effet la lumière diffuse et/ou naturelle rend la dramaturgie de la lumière presque absente ou indéterminée. De ce fait, les attentions des spectatrices ne sont plus guidées par la lumière. Elles semblent donc plus libres de choisir ce qu'elles veulent regarder. Cependant, une manipulation des attentions reste présente au travers du mouvement, des parties visibles et invisibles du corps. Parfois même une dramaturgie de la lumière est créée au hasard de la météo comme *dans Walk, Hands, Eyes, a city*.

Ainsi, être visible ou invisible sont deux privilèges et deux poids, et les mettre côte à côte permet de créer une forme d'égalité.

A.1.e- Être engagées par une fonction d'agencement

La présence des spectatrices est fondamentale dans les propositions où les spectatrices ont une fonction d'agencement. C'est-à-dire que leur présence et leurs actions participent à l'agencement, à la formation de l'œuvre. Les spectatrices ont dans le cadre de cette participation un impact sur la dramaturgie de l'œuvre¹⁴⁴. Si elles ne sont pas présentes, l'œuvre ne prend pas forme. Cette fonction d'agencement est plus ou moins importante selon les propositions artistiques et est possible uniquement car les participantes sont des spectatrices et sont sollicitées dans leur rôle de spectatrice.

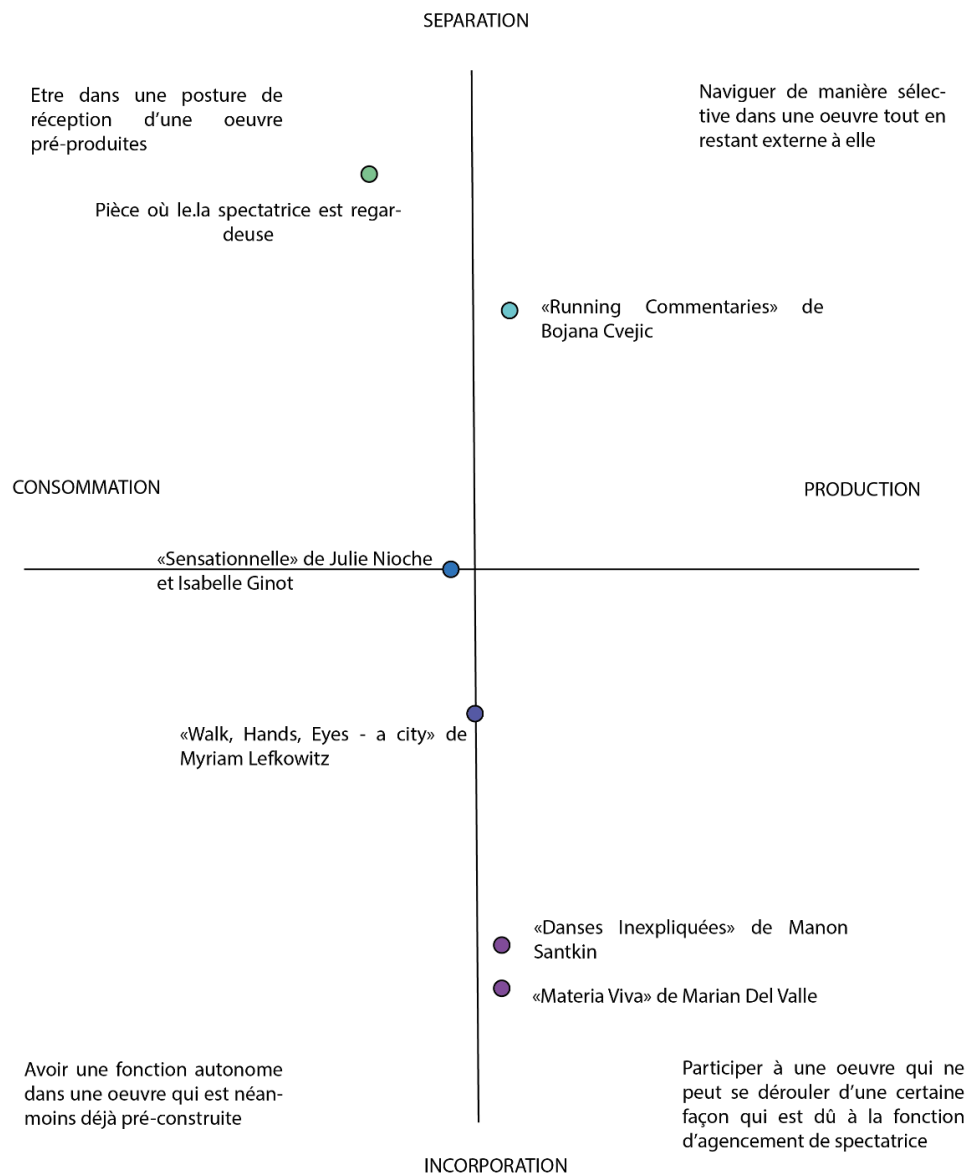
Les différences d'intensité de la fonction d'agencement donnée aux spectatrices dépendent de la problématisation de l'activité spectatorielle qui est faite et de la forme de l'œuvre. Les chorégraphes de mon corpus interrogent l'intersubjectivité, la sensorialité de la spectatrice, son témoignage écrit ou oral et la conservation de ce dernier. Selon la problématisation de l'activité sensorielle, la responsabilité des spectatrices est différente allant de être en présence, à faire un retour à une chorégraphe. Cette responsabilité est, cependant, plus ou moins importante selon la forme de la proposition. Effectivement, si c'est une proposition 1 pour 1 la responsabilité n'est donnée qu'à une spectatrice et n'est pas partagée. Elle a donc une grosse responsabilité et un pouvoir à gérer. De plus, Manon Santkin souligne les jeux de pouvoirs fluctuants entre la spectatrice et l'interprète au sein même des *Danses Inexpliquées*:

¹⁴⁴ J'entends « dramaturgie » au sens de Rachid Ouramdane, c'est-à-dire comme la composition des attentions des spectateurs.trices [Rachid Ouramdane \(cnd.fr\)](http://RachidOuramdane.cnd.fr).

« Donc par moment ça créait des jeux de puissance qui n'arrêtaient pas de s'inverser, par moment ils sentaient qu'ils avaient extrêmement, beaucoup de responsabilités vis-à-vis de donner une tournure, d'amplifier quelque chose ou de rendre le danseur conscient de quelque chose. Et à d'autres moments ils sentaient que c'était plutôt le danseur qui avait tous les pouvoirs de dévier, de répondre ou parfois même ignorer ce qui a été dit. »¹⁴⁵.

Pour Andy Lavender, plus la responsabilité donnée aux spectatrices est grande et plus l'effet des actions sur l'œuvre est élevé, plus les spectatrices sont engagées. Du moins c'est ce que met en avant son schéma pour mesurer l'engagement des spectatrices.

¹⁴⁵ Entretien avec Manon Santkin. Annexe n°2.



«Realms of spectator-participant engagements»
traduit (avec situations ajoutées) de Andy Lavender

Figure 9 Schéma de l'engagement de la participation des spectatrices de Andy Lavender

« Séparation » : Séparation fonctionnelle entre la spectatrice et l'œuvre, ceci peut-être notamment la distance physique, lumineuse...

« Incorporation » : Incorporation du corps et de l'action de la spectatrice dans l'œuvre. Évidemment les spectatrices sont nécessaires pour que l'œuvre ait lieu mais, ici la présence de celles-ci est nécessaire au déroulement de l'œuvre.

« Consommation » : Consommation de l'œuvre sous un mode de réception du regard majoritairement, dans une posture de réceptrice.

« Production » : Production d'une matière et d'une facilitation de l'expérience¹⁴⁶.

¹⁴⁶ Reproduction du schéma de Andy Lavender et traduction de la légende du schéma de Andy Lavender à partir de ses explications : Lavender Andy, *Performances in the twenty-first century theaters of engagement*, Londres, Routledge, 2016.

Si cette représentation permet de mesurer la fonction d'agencement des spectatrices à partir de leur point de vue, quelques critiques peuvent être posées. Le schéma met en avant que le degré d'engagement le plus fort est celui de la production, de la création. Or la personne qui est dans une activité de production, de création est la chorégraphe. Cette dernière est-elle donc plus engagée dans son activité que la spectatrice qui perçoit une œuvre ? N'est-ce pas en ce sens retourner vers la conception passive / active de l'activité des spectatrices d'un côté et des chorégraphes-danseuses de l'autre ? En outre, en lisant ce schéma sous forme de degré comme proposé par l'auteur, ne crée-t-on pas une hiérarchie entre les différents engagements des spectatrices, les pensant comme plus ou moins actives selon qu'elles soient du côté de la consommation ou de la production ? Et ceci particulièrement dans une société de consommation, où l'image de la consommation est celle d'une personne qui ne fait que prendre sans donner, et qui est passive.

Ce schéma me paraît cependant pertinent sur l'axe de lecture entre « séparation » et « incorporation ». D'une part car il peut être nourri des tactiques de mise en engagement soulignées plus haut : par l'espace, la visibilité et le bruit. D'autre part car il permet de penser sous d'autres angles le rapport scène salle, celui de la présence nécessaire ou non de la spectatrice pour que la pièce puisse être jouée en répétition et celui de l'activité de la spectatrice. De plus, l'axe met en avant l'illusion de se penser « chorégraphe » en tant que spectatrice. En effet, avec l'interactivité numérique des pièces, des spectatrices peuvent avoir l'impression d'être chorégraphe. Or ce n'est qu'un sentiment de domination sur l'œuvre qui est éprouvé, c'est toujours la chorégraphe qui tire les ficelles et a composé l'ensemble des possibilités. « Engager » signifie également au XVI^{ème} siècle « faire pénétrer dans (quelque chose) qui ne laisse pas libre »¹⁴⁷. En liant fonction d'agencement et engagement, la place de la spectatrice oscille entre liberté et enfermement, et démystifie l'idée d'une spectatrice totalement émancipée au travers de l'interaction. Ainsi en étant engagées dans une fonction d'agencement, les spectatrices sont mises en responsabilité. Ce rôle dramaturgique leur fait entrevoir un morceau du métier de chorégraphe tout en les laissant dans un rôle de spectatrice, dont les attentions sont manipulées par l'artiste.

¹⁴⁷ CNTRL.

A.1.f- Être engagées par les affects, les émotions

Mais lorsqu'il y a une fonction d'agencement, quelle place pour les émotions ? Doivent-elles être contrôlées pour pouvoir continuer à agir ou doivent-elles disparaître ? N'offrent-elles pas encore une vulnérabilité encore plus intense ? Est-ce que réfléchir tout le temps par rapport aux règles à suivre empêche les spectatrices de se laisser « être affectées » ?

Les émotions sont peu visibles sur les visages des spectatrices de *Danses Inexpliquées* car elles sont concentrées sur des actions à suivre : poser toutes les questions souhaitées, faire des remarques positives, faire des remarques négatives... Cette distanciation et réflexion presque permanentes face à l'œuvre peuvent peut-être empêcher cette émotion du *beau* que désigne Charles Pépin¹⁴⁸. Ainsi dans les vidéos des *Danses Inexpliquées* la spectatrice est toujours en action et a très peu la possibilité de ne rien faire face à l'œuvre. Cependant, des hésitations, du trouble sur le visage et le corps révèlent que la spectatrice est déplacée par le jeu. De plus, comme le souligne Manon Santkin dans son entretien, les partitions peuvent permettre de se concentrer sur une tâche et donc de dépasser sa timidité ou autre. Des émotions peuvent également se créer grâce au dispositif en 1 pour 1 qui permet parfois une véritable rencontre, où spectatrices et chorégraphes sont bousculées, troublées. Par exemple, Manon Santkin m'a raconté la fois où elle a dansé auprès d'un spectateur anthropologue qui lors d'une consigne où il fallait donner un rythme à la danse, s'est approché tout près d'elle et ils se « touchaient presque »¹⁴⁹, et la danseuse/chorégraphe a eu l'impression qu'elles « formai[ent] un duo »¹⁵⁰. Mais si toutes ces émotions sont positives certaines peuvent être « négatives ». Manon Santkin m'a également raconté une rencontre avec un spectateur qui « s'asseyait sur son pouvoir de spectateur [...] Et ça devenait un truc un peu sexiste où [elle] en tant que femme [...] dansai[t] pour lui qui regardait sur sa chaise en tant qu'homme »¹⁵¹. De même, même si les spectatrices restent dans leur rôle et se (re)présentent, cela peut susciter un état d'exposition, de vulnérabilité, du trac qui n'est pas évident et pas toujours recherché par toutes. De plus, « ce n'est pas une position que le spectateur a choisie. Il n'a pas choisi d'être professionnel du spectacle et de devoir se mettre en public, ou parler, être dans cette position-là »¹⁵², cette posture peut donc être très fragilisante. Effectivement, une spectatrice de *Walk, Hands, Eyes, a city* s'est sentie tellement en vulnérabilité qu'elle a utilisé ses souvenirs comme arme pour se protéger de l'expérience de

¹⁴⁸ Pépin Charles, *Quand la beauté nous sauve*, Paris, Robert Laffont, 2013.

¹⁴⁹ Entretien avec Manon Santkin. Annexe n°2.

¹⁵⁰ Ibid.

¹⁵¹ Ibid.

¹⁵² Ibid.

l'œuvre. Marian Del Valle souligne cette fragilité réciproque, partagée par les spectatrices et elle-même, danseuse-chorégraphe, dans son travail :

« Demander aux spectateurs d'écrire pendant ma danse et ensuite de lire pour les autres à voix haute ce qu'ils venaient d'écrire, était aussi une façon de créer et de provoquer une communauté particulière où les rôles pouvaient se renverser, où l'état de fragilité que j'expérimentais pouvait être vécu, partagé par les spectateurs à leur tour. »¹⁵³.

Faire participer les spectatrices à partir de leurs activités de réceptions peut donc créer de beaux échanges et empathies mais cela peut aussi engendrer des sensations de violences plus ou moins choisies.

II.A.2- PRENDRE PLAISIR À PARTICIPER

Si participer peut devenir plus un inconfort qu'un plaisir, dans quelles mesures la participation des spectatrices, au travers d'une « mise en sensibilité », est-elle agréable pour les participantes ? Pour Mihaly Csikszentmihalyi¹⁵⁴, nous accédons au plaisir, au « flow » par un mélange d'excitation et de contrôle. L'excitation nous sort de notre zone de confort et nous fait développer de nouvelles compétences qui nous font ensuite accéder au « flow » lorsqu'elles sont maîtrisées. Le contrôle nous fait nous sentir bien et sereines, mais il manque de défi pour accéder au « flow », qui est composé de plusieurs qualités :

- Un sentiment d'extase où on a l'impression de passer dans une autre réalité.
- Un sentiment d'absorption dans l'activité qui engendre une décorporalisation.
- Une concentration intense dans le temps présent.
- Une distorsion du temps.
- Une sensation que tout coule, que nous savons quoi et comment faire.
- Une sensation d'utilité

¹⁵³ Del Valle Marian, *Accompagner les processus créatifs de Monica Klingler, Barbara Manzetti et Marian del Valle (janvier 2009 - décembre 2012)*., Musique, musicologie et arts de la scène. Université Nice Sophia Antipolis, 2013. Français. ffNNT : 2013NICE2032ff. fftel-00966697 p. 116.

¹⁵⁴ Mihaly Csikszentmihalyi, Mihaly Csikszentmihalyi sur le « flux », TED, youtube, 24/10/2008.

Ainsi, en troublant les spectatrices et en même temps en les sécurisant, les situations étudiées permettraient peut-être aux spectatrices d'accéder à un plaisir de participer. Mais jusqu'où les spectatrices peuvent-elles être troublées et exposées, ceci tout en continuant à éprouver du plaisir ? Afin de maintenir, une sensation un minimum agréable chez les spectatrices, des stratégies sont ainsi mises en place par les chorégraphes. Ainsi, celles de *Walk, Hands, Eyes, a city, Sensationnelle* et *Danses*

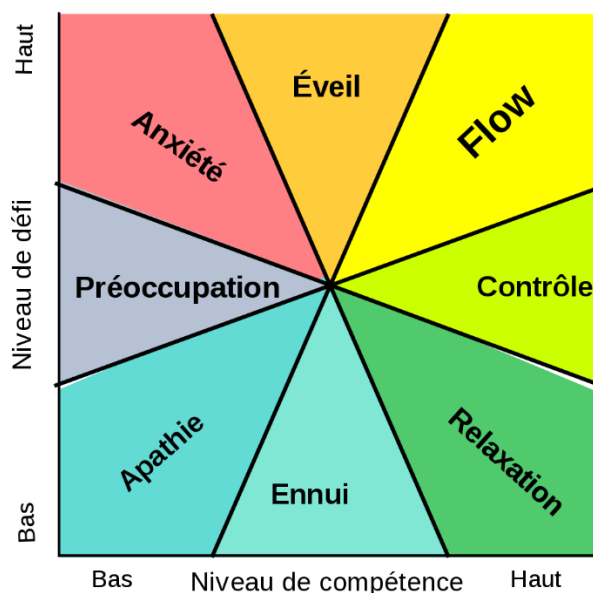


Figure 10 Schéma du flow de Mihaly Csikszentmihalyi : Csikszentmihalyi M, *Finding Flow: The Psychology of Engagement with Everyday Life* (1st ed.). New York: Basic Books. p. 31.

Inexpliquées, créent un temps d'accueil et de discussions avant que la présentation ne commence, sous un format une pour une. Cette forme-ci permet selon le collectif GK¹⁵⁵ de « donner de l'attention et pas seulement d'en prendre », d'établir par conséquent une réciprocité dans les échanges et de ne pas exposer la spectatrice aux regards des autres participantes. Elle pourra ainsi garder leur expérience de l'œuvre pour elle. Mais si cette forme de participation une pour une et avec une fonction d'agencement est plaisante, n'est-elle pas aussi une injonction à la présence ? « Présence » au sens d'être attentive et donc de ne pas rêver, penser à autre chose. L'ennui, la rêvasserie sont à l'opposé du « flow » dans le schéma de Mihaly Csikszentmihalyi (ci-dessus). De même, ils sont souvent dévalorisés au profit de mouvements permanents en Occident. Dans les pièces de mon corps, la spectatrice doit être attentive pour pouvoir ensuite ou en même temps parler de l'œuvre. Il y a donc presque une injonction à la pensée, à l'analyse. Cette concentration dans le présent, obligatoire pour pouvoir parler de l'œuvre, est-elle donc véritablement agréable et voulue ? Ordinairement, les pensées permanentes peuvent-être liées à de l'anxiété. Nous formons toujours des scénarios d'anticipation en nous et dès que nous sommes anxieuses nous réfléchissons à ce que nous devons faire. De plus, devant une présentation nous n'arrivons pas toujours de bonne humeur, dans un état de disponibilité, avec un désir de parler et ou encore dans un état détendu. La relaxation serait-elle donc une réponse plus juste et possible pour mettre en disposition ? C'est ce

¹⁵⁵ Collectif GK, *Manifeste infrason*, 2018.

que proposent Julie Nioche et Isabelle Ginot dans *Sensationnelle* où les spectatrices se font masser. Ainsi être attentive au plaisir des spectatrices permet, certes de prendre soin d'elles, mais cela fait également de la spectatrice un produit de l'attention. Effectivement, afin de penser le bien-être de la spectatrice il faut être dans une mesure des attentions et du plaisir qui sont subjectifs à chacune, or les dispositifs sont les mêmes pour toutes. De plus, en donnant aux spectatrices une fonction d'agencement, la spectatrice n'a le choix que d'être présente, sinon l'œuvre n'existe pas. En assimilant, ainsi, être présente et être attentive, ressentir et penser l'œuvre, une économie de l'attention, de l'affect et de l'expérience s'instaure. De ce fait, si certaines artistes semblent au contraire avoir pour intention de faire ressentir, de prendre soin, de refonder des modes d'être ensemble, de refaire travailler les sens, certaines attaches à « l'économie de l'expérience » persistent dans leur travail. Finalement, si la question de l'activité - passivité des spectatrices semble dépassée, elle a peut-être juste pris un autre nom : être présente - être absente. Le problème ne se pose ainsi plus sur l'activité mais sur la présence. Se pose ainsi la question, « à quel point les spectatrices sont-elles nécessaires à l'œuvre ? », ce qui est bien ce sur quoi repose la « mise en sensibilité » des spectatrices. « Économie de l'expérience » et « mise en sensibilité »¹⁵⁶ sont peut-être donc en tension dialectique.

II.B- L'ŒUVRE : UN BIEN COMMUN ENTRE SPECTATRICES ET CHOREGRAPHERS

Chorégraphes et spectatrices créent-elles un bien commun ?

Dans les situations que j'étudie, la fonction d'agencement des spectatrices les rend encore plus nécessaires à l'œuvre. Marian Del Valle souligne à ce propos que sa proposition est une matière commune à elle et aux spectatrices. Dans ces cas, l'œuvre est pensée comme un bien commun aux chorégraphes et spectatrices, et parfois appartenant à chacune d'elles.

La pensée d'une co-participation¹⁵⁷ dans l'acte créatif se déploie en France, dans les années 60 avec notamment Marcel Duchamp, Roland Barthes et Umberto Eco. Marcel

¹⁵⁶ Termes traduits de Lavender Andy, *Performances in the twenty-first century theaters of engagement*, Londres, Routledge, 2016

¹⁵⁷ Je choisis d'employer le terme co-participation car il me semble plus juste que celui de « co-création » qui est utilisé dans plusieurs cours de philosophie de l'art mais qui me paraît dans certaines situations,

Duchamp¹⁵⁸ décrit cette coparticipation dans sa conférence « Le Processus créatif » : « Somme toute, l'artiste n'est pas seul à accomplir l'acte de création car le spectateur établit le contact de l'œuvre avec le monde extérieur en déchiffrant et en interprétant ses qualifications profondes et par là ajoute sa propre contribution au processus créatif. »¹⁵⁹.

La contribution soulignée ici par Marcel Duchamp est le point central de la participation pour Joëlle Zask. Grâce à la contribution, chacune apporte et reçoit quelque chose, permettant une réciprocité dans l'échange et une participation avec singularité. Chacune apporte à l'œuvre un peu de soi, c'est-à-dire quelque chose que notre voisine n'a pas. Il y a donc une donation de la spectatrice en ce sens. Cette contribution est soulignée par Marian Del Valle à propos de *Materia Viva* au travers de l'image de la boule de neige : « C'est comme une boule de neige, en fait. Je lance, l'autre se projette, la partie de ses émotions, de ses projections vont créer d'autres images dans l'autre. »¹⁶⁰. L'œuvre devient un entrelacs d'images des spectatrices, qu'elles donnent et reçoivent lors des moments de mise en commun.

Mais si dans ces idées il s'agit beaucoup de la relation entre les artistes et les spectatrices, Roland Barthes avec *La mort de l'auteur* accentue une démythification au profit d'une mise en avant du langage, soit du médium artistique et de la création de l'œuvre. En effet, pour Roland Barthes¹⁶¹ l'autrice est impersonnelle, l'écriture ne naît pas de la subjectivité de l'autrice, elle n'est pas un regard unique. « Ecrire, c'est, à travers une impersonnalité créatrice [...], atteindre ce point où seul le langage agit, « performe », et non « moi » »¹⁶², écrit-il dans *La Mort de l'auteur*. Il donne ainsi la place à une écriture multiple, sans autre origine que la langue. Une danse qui n'aurait pour autre origine que la danse serait-elle possible ? L'idée de l'impersonnalité de l'autrice se retrouve également chez Deleuze et Guattari qui ont écrit plusieurs œuvres à deux, s'entrelaçant ainsi dans leurs œuvres. Dans son chapitre autour de l'auteur impersonnel dans *La créativité de la crise* sur lequel je m'appuie ici, Evelyne Grossman¹⁶³ écrit que Deleuze disait que les lectrices aiment

comme pour le terme de « collaboration », exagéré. Le temps de création étant un travail long de recherche, d'expérimentation, de composition... qui n'est pas le travail de la spectatrice. D'autant plus, qu'il me semble que peu de spectatrices se sentent co-créatrice, même si elles ont un rôle important dans l'existence de l'œuvre tel que je l'ai développé dans la partie sur les espaces affectifs. Le terme « co-participation » m'apparaît comme plus ouvert, rend possible la cohabitation de participations différentes et met conséquemment en avant le travail particulier de chacune, artiste et spectatrice.

¹⁵⁸ Duchamp Marcel, *Le Processus créatif*, allocution lors d'une réunion de la Fédération Américaine des Arts, Houston (Texas), 04/1957.

¹⁵⁹ Ibid.

¹⁶⁰ Entretien Marian Del Valle. Annexe n°3.

¹⁶¹ Barthes Roland, *La Mort de l'auteur*, Œuvres complètes, III, Paris, Gallimard, 1967.

¹⁶² Ibid. p. 41.

¹⁶³ Grossman Evelyne, *La Crise de la créativité*, Paris, Edition de minuit, 2020.

retrouver qui est qui dans ses œuvres à double voix et assigner une idée à quelqu'un. Deleuze trouvait ceci absurde car d'après lui nous sommes déjà en nous-même plusieurs. C'est ce dont témoigne Eric Emmanuel Schmitt dans *L'homme qui voyait au travers des visages* :

« Plusieurs morts. C'est la première fois que j'en vois autant. Plus ou moins nets, plus ou moins présents - quelques-uns semblent même translucides-, ils flottent autour de lui. Devant le mur de livres, un mur de morts encadre l'écrivain. [...] J'ai compris. Les génies auxquels Schmitt rend si souvent hommage dans ses livres ou dans ses entretiens partagent son existence. Ils ne l'ont pas influencé à un moment précis, achevé, du passé, ils habitent et dialoguent avec lui, le conseillent, le critiquent, l'inspirent. »¹⁶⁴.

Ce mélange des voix internes ou externes fait que l'œuvre « s'entre-écrit »¹⁶⁵, elle s'écrit entre. Entre spectatrices et chorégraphes se crée de l'*Entre*. Ce dernier est selon François Jullien¹⁶⁶, ce qui se produit dans l'*écart*, la différence, il est cet espace où se crée le commun. Cette « entre-écriture » connaît un acmé en danse au début des années 2000. En effet, à ce moment-là la danse post modern connaît un regain en France. Ainsi, certaines chorégraphes françaises s'inspirent des artistes de ce courant et pensent des modes collaboratifs, questionnent les rapports de pouvoirs entre danseuses et chorégraphes, et abandonnent l'idée d'une autrice unique. Pour Christophe Wavelet¹⁶⁷ les raisons de cet intérêt pour la collaboration sont la culture du corps des chorégraphes qui sont avant tout interprètes, leur esprit critique vis-à-vis des habitudes chorégraphiques, la difficulté à trouver une place dans une économie de production dure et une indissociation entre pratiques, projets, actions et conscience politique. De plus, en 2003, sort une compilation de recherches intitulée *Être ensemble figures de la communauté en danse depuis le XXème siècle*, qui retrace les différents modèles de communautés en passant par les danses allemandes, post modern, africaines... Cette édition révèle, elle aussi, la condensation à cette époque de préoccupations sur l'être ensemble, le faire ensemble et le sentir ensemble.

¹⁶⁴ Schmitt Eric Emmanuel, *L'Homme qui voyait au travers des visages*, Paris, Albin Michel, 2016, p. 217-218.

¹⁶⁵ Expression de Grossman Evelyne, *La Crise de la créativité*, Paris, Edition de minuit, 2020, ebook, pp. 68-69.

¹⁶⁶ Jullien François, *l'Ecart et l'entre : leçon inaugurale de la chair sur l'altérité*, 8 décembre 2011, Paris, édition Galilée, 2012.

¹⁶⁷ Wavelet Christophe, « Ici et maintenant, coalitions temporaires », in. *Mouvement* n°2, 1998, pp. 18 – 21.

A propos de ce faire et sentir ensemble, Evelyne Grossman¹⁶⁸ suggère également que l'« entre-écriture » peut s'accompagner d'une « forme d'amitié créatrice ». L'amitié passe en effet par une reconnaissance de soi en l'autre, une appréhension de l'autre, une protection de soi et de l'autre, une cohabitation avec l'autre, des projections sur l'autre et réciproquement, des accords, de l'écoute, des émotions partagées, soit par une affection partagée intense qui ne se fonde ni sur la parenté ni sur l'attrait sexuel. Ce qui est exactement ce qui peut se passer entre spectatrices et danseuses – chorégraphes le temps d'une représentation¹⁶⁹. Marian Del Valle¹⁷⁰, souligne ceci lorsqu'elle décrit le processus de désidentification auxquelles *Materia Viva*, puis *Figuras* (proposition « évoluée » de *Materia Viva*) l'ont amenées :

« Le regard des autres, la multiplication et l'élargissement des points de vue possibles, des perspectives sur ce que je considérais être « mon travail artistique », ont contribué à la création d'un espace : entre ma danse et moi ou entre moi et ma danse, ouvert à la réflexion et à l'observation. Dans *Figuras*, je ne pourrais plus parler de « ma danse », mais d'une danse élaborée à plusieurs voix, engendrée par une écriture polyphonique, composée avec le corps dansant et les images qu'il engendre »¹⁷¹.

Avec toutes ces circulations et en « s'entre-écrivant » à chaque présentation, l'œuvre devient une partition vivante, une partition matrice. Celle-ci consiste, d'après Julie Sermon¹⁷², non pas en la « production d'une œuvre déterminée mais comme des instructions circonscrivant un milieu où quelque chose prend racine, se développe, se produit »¹⁷³. Cette définition de la partition soit de l'œuvre - (en effet, en prenant l'exemple de la partition musicale, Julie Sermon souligne la partition comme support et la partition comme œuvre se confondent.) – résonne avec le concept de *matière vivante* que développe Marian Del Valle avec sa pièce éponyme. En effet, la chercheuse et chorégraphe pense l'œuvre comme une matière, comme quelque chose qui se meut, se transforme, se métamorphose, quelque chose de vivant. Ce caractère fait de l'œuvre, une œuvre ouverte. Effectivement, dans sa conception de « l'œuvre ouverte », Umberto Eco¹⁷⁴ défend que les œuvres sont « matériellement inachevées » et « susceptibles

¹⁶⁸ Grossman Evelyne, *La Crise de la créativité*, Paris, Editions de Minuit, 2020, ebook, pp. 68-69.

¹⁶⁹ Voir partie « Espaces Affectifs ».

¹⁷⁰ Del Valle Marian, *Accompagner les processus créatifs de Monica Klingler, Barbara Manzetti et Marian del Valle (janvier 2009 - décembre 2012)*. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Nice Sophia Antipolis, 2013. Français. ffNNT : 2013NICE2032ff. fftel-00966697 p. 184.

¹⁷¹ Ibid.

¹⁷² Sermon Julie, chap « Matrice », in. *Partition(s) – Objets et concepts des pratiques scéniques (20^e et 21^e siècles)*, dir. Sermon Julie et Chapuis Yvane, Dijon, Les presses du réel, 2016.

¹⁷³ Sermon Julie, chap « Matrice », in. *Partition(s) – Objets et concepts des pratiques scéniques (20^e et 21^e siècles)*, dir. Sermon Julie et Chapuis Yvane, Dijon, Les presses du réel, 2016, p. 157.

¹⁷⁴ Eco Umberto, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Le Seuil, 1979.

d'assumer des structures imprévues ». Si je prends appui sur les situations que j'étudie où les spectatrices ont une fonction d'agencement pour exemplifier ces idées ; le caractère d'être indéterminée et ouverte, évoqué par Umberto Eco, se retrouve dans le fait que les spectatrices peuvent être n'importe qui. Ainsi, selon les spectatrices présentes, différentes œuvres, rencontres, situations seront générées. Inachevées et ouvrant une possibilité au désordre dans un champs déterminé, ces œuvres – « partitions-matrices » s'inscrivent donc dans une poétique de l'ouverture, une poétique du vivant. Plus précisément, Julie Sermon¹⁷⁵ distingue différentes formes de « partitions-matrices ». Les « formes élastiques » qui sont constituées d'« unités-blocs » que les interprètes sont libres d'agencer. Cette forme s'apparente à celle de *Running Commentaries* de Bojana Cvejic car la spectatrice est libre d'agencer comme elle désire les voix des commentatrices, qui décrivent selon un point de vue particulier une danse. La forme de « partition tiroir » consiste à ce que des instructions soient disponibles et mises en pratique selon ce qui se produit. *Danses Inexpliquées* peut être décrite sous cette forme car les interprètes ont des instructions sur des cartes et y réagissent selon la danse improvisée de la danseuse. Une autre forme est de faire « partition de tout », c'est-à-dire de prendre n'importe quel objet comme partition. *Walk, Hands, Eyes – a city* peut s'inscrire dans cette forme, car lors de la balade, selon les rencontres et les lieux, les espaces traversés peuvent être nouveaux ou avoir été modifiés car une personne marche, une autre attend, un objet a été posé, un mur repeint, il pleut... Ainsi tout ce qui se passe devient comme un signe sur une partition écrite et forme le support sur lequel Myriam Lefkowitz propose une balade à la spectatrice. Julie Sermon évoque également « l'archive comme partition », ce qui est le cas de *Materia Viva* de Marian Del Valle qui s'intéresse aux imaginaires conscients et inconscients qui sont ancrés dans les corps des spectatrices et conditionnent leur regard. Finalement, au travers de ces « partitions-matrices », les chorégraphes « au lieu de se positionner en surplomb de l'œuvre, de chercher à en contrôler intégralement le déroulement [...] entendent explorer des processus de création et donc des rapports de productions, sinon strictement égalitaires, du moins plus collaboratifs et déhiérarchisés. »¹⁷⁶ Ainsi, en travaillant sous des formes à tendances collaboratives et déhiérarchisées et sous le format de partitions, les chorégraphes *entre-écrivent* leurs œuvres avec les spectatrices. Les propositions artistiques deviennent des biens communs aux chorégraphes et spectatrices.

¹⁷⁵ Sermon Julie, chap « Matrice », in. *Partition(s) – Objets et concepts des pratiques scéniques (20^e et 21^e siècles)*, dir. Sermon Julie et Chapuis Yvane, Dijon, Les presses du réel, 2016.

¹⁷⁶ Sermon Julie, chap « Matrice », in. *Partition(s) – Objets et concepts des pratiques scéniques (20^e et 21^e siècles)*, dir. Sermon Julie et Chapuis Yvane, Dijon, Les presses du réel, 2016, p. 157.

II.C- DES IMAGINAIRES COLLECTIFS D'ÊTRE ENSEMBLE

Comment les chorégraphes pensent-elles des êtres ensembles ?

Lors de ma discussion avec Marian Del Valle, celle-ci m'a avoué qu'elle s'intéressait beaucoup aux imaginaires conscients et inconscients qui parsemaient sa danse et qui agissent comme des filtres sur les regards des spectatrices. Elle avait découvert l'ethnoscénologie lors d'un cours avec Jean-Marie Pradier. Cette idée m'a de suite séduite car elle soulignait d'une part les imaginaires collectifs, les fictions qu'on crée ensemble pour donner du sens et les imaginaires personnels formés par notre enfance, à savoir des objets, des œuvres, des lieux, des personnages auxquels nous tenons. Ces imaginaires mettent donc en avant des filiations à des mouvements de pensées. Utiliser cette méthodologie, me permet de contextualiser les œuvres de mon corpus non pas sur un plan purement historique, ou géographique mais à partir des images, c'est-à-dire des collages et décollages formés à partir de nos perceptions. Ces images peuvent être virtuelles ou physiques.¹⁷⁷

Les imaginaires que je détaille ici, sont un entrelacs d'images de spectatrices qui ont participé à la pièce, d'images de la chorégraphe et de mes images. Par conséquent ces imaginaires peuvent être autant ceux de l'œuvre, que ceux de la chorégraphe, que des miens. Naissant d'une intersubjectivité, les imaginaires que je décris pourront parfois être plus ou moins proches de certaines des pièces chorégraphiques de mon corpus. De même, si j'essaie d'être au plus proche des œuvres étudiées, certains imaginaires que je développe seront peut-être plus proches de moi et donc révélateurs de mes propres filtres d'analyse. J'ai choisi de me concentrer sur les imaginaires de *l'être ensemble* car les œuvres étudiées et par extension la participation des spectatrices au travers de leurs activités de réception peuvent se raccrocher à la pensée de l'œuvre comme un faire ensemble et un sentir ensemble.

II.C.1- ÊTRE ENSEMBLE : UN HÉRITAGE DE LA POST MODERN DANCE

Lors d'un questionnement autour des influences des œuvres de mon corpus et de la tendance qu'elles dessinent, j'ai pensé plusieurs fois à la post modern dance. Effectivement, la post modern dance est un courant de danse américaine des années 60

¹⁷⁷ « *L'imaginaire est dans la sensation* » souligne Michel Bernard : Ginot Isabelle, Nioche Julie, Nous Camille , « Prendre soin des imaginaires et des situations », *Repères, cahier de danse*, 2021/1 (n° 46), p. 15-19. DOI : 10.3917/reper.046.0015. < URL : <https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/revue-reperes-cahier-de-danse-2021-1-page-15.htm> >

qui a eu une influence jusque dans les années 2000 en France, comme je l'ai écrit plutôt. Plusieurs chorégraphes des années 2000 s'affilient à l'héritage de ce courant porté par des chorégraphes telles que Anna Halprin, Trisha Brown, Simone Forti.... A partir des années 50 de nombreux happenings ont lieu et les créations in situ et participatives se développent aux Etats-Unis. « Anna Halprin et cette nouvelle génération de danseurs et de chorégraphes se posaient alors la question des possibilités d'être ensemble que la danse inventait » souligne Henri Guette¹⁷⁸. Anna Halprin s'intéresse notamment au corps « piéton »¹⁷⁹, soit au corps non stylisé par une pratique de la danse. A l'extérieur de son studio, elle cherche à mieux comprendre « la façon dont la nature et [s]a nature interagi[ssent] »¹⁸⁰. Attentive aux interrelations corps, sensations et environnements, elle ancre son art chorégraphique participatif dans un territoire. Trisha Brown pense un faire commun, un partage d'une culture commune du sensible, soit l'être ensemble comme un « partage de l'espace du sentir »¹⁸¹. Simone Forti décrit l'art de l'époque « concerné de près par la possibilité d'un art des processus, et non plus des objets esthétiques stables, marchandables »¹⁸². La chorégraphe s'intéresse particulièrement aux processus des animaux, et réhabilite les gestes des paysannes¹⁸³. Ainsi, certaines chorégraphes post modern travaillent les interrelations et intra-activités des relations, dans un contexte où « se répandent les notions « d'écosystème » et « d'écologie »¹⁸⁴, notions de plus en plus présentes et populaires depuis les années 2000 en France.

Ce travail des post modern est influencé par la pensée pragmatiste qui s'ancre aux USA dans les années 1950 - 60 - qui est depuis 2010 de plus en plus présente en France. Le pragmatisme est un courant philosophique qui ne se rattache pas à de grandes théories mais aux actions, expériences ainsi qu'à leurs effets. Il est également appelé « philosophie de la participation ».¹⁸⁵ Participation au sens de s'adapter constamment à

¹⁷⁸ Guette Henri, « Quand l'enseignement d'Anna Halprin arrive en France », *Repères, cahier de danse*, 2020/2 (n° 45), p. 10-11. DOI : 10.3917/reper.045.0010. < URL : <https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/revue-reperes-cahier-de-danse-2020-2-page-10.htm> >

¹⁷⁹ Terme d'Isabelle Ginot dans : Ginot Isabelle, « Du Piéton ordinaire », in. *Corps (in)croyables*, dir. Briand Michel, Pantin, CND, 2018.

¹⁸⁰ Suquet Anne, « Recherche en cours », *Journal de l'ADC*, Bruxelles, janvier 2022, p. 35.

¹⁸¹ Ginot Isabelle et Roquet Christine, « Une Structure opaque : les « Accumulations » de Trisha Brown, in. *Etre ensemble Figure de la communauté en danse depuis le XXème siècle*, dir. Rousier Claire, Pantin, CND, 2003.

¹⁸² Ibid.

¹⁸³ Clavel Joanne et Noûs Camille, « Penser avec les pratiques chorégraphiques pour habiter autrement la Terre », *NDD*, n°78, Bruxelles, Automne 20, pp. 7-8.

¹⁸⁴ Suquet Anne, « Recherche en cours », *Journal de l'ADC*, Bruxelles, janvier 2022, p. 34.

¹⁸⁵ ZASK Joelle, « Pragmatisme et participation », in CASILLO I. avec BARBIER R., BLONDIAUX L., CHATEAURAYNAUD F., FOURNIAU J-M., LEFEBVRE R., NEVEU C. et SALLES D. (dir.), *Dictionnaire critique et interdisciplinaire de la participation*, Paris, GIS Démocratie et Participation, 2013, ISSN : 2268-5863. URL : <http://www.dicopart.fr/fr/dico/pragmatisme-et-participation>.

l'environnement, d'en faire l'expérience, d'en être troublée et de développer des compétences, trouver des solutions pour pouvoir continuer notre activité. Ainsi, c'est à travers l'expérience que l'individue développe son individualité. Cette évolution de l'être au travers de l'expérience comme éducation dévoile le pragmatisme comme anthropologie sociale. Ce qui évoque certains intérêts artistiques des années 90 et d'aujourd'hui tel que le décrit Nicolas Bourriaud¹⁸⁶ :

« La pratique artistique se concentre désormais sur la sphère des relations interhumaines, comme en témoignent les pratiques artistiques en cours depuis le début des années quatre-vingt-dix. L'artiste se focalise donc de plus en plus nettement sur les rapports que son travail créera parmi son public, ou sur l'invention de modèles de socialité ».

Ainsi, peut-être que le travail de ces chorégraphes post modern a fondé un imaginaire de l'être ensemble, auquel les œuvres que j'étudie et la « mise en sensibilité » des spectatrices s'affilient :

- Partager une expérience commune
- Être avec, être un processus en devenir
- Sentir ensemble
- Se porter, donner et recevoir de l'attention des / aux autres
- Former des « nous » et des « je ».

Marian Del Valle, chorégraphe de *Materia Viva*, dit d'ailleurs lors de notre discussion :

« Parce que tout ce qu'on ce qu'on fait ce n'est pas tellement la forme qu'on reproduit, c'est plutôt des croyances, d'imaginaires. Parce que quand je fais ça c'est un peu, je peux m'identifier encore avec Yvonne Rainer [chorégraphe post modern] [...]»¹⁸⁷.

II.C.2- ÊTRE ENSEMBLE = PARTAGER UNE EXPÉRIENCE COMMUNE

Depuis le romantisme allemand, l'idée d'une collectivité du théâtre repose sur le fait que spectatrices et interprètes occupent un même lieu et temps. Les spectatrices depuis le XIX^{ème} sont ensemble pendant 1h – 2h au théâtre, dans les gradins et dans un espace clos, coupé du monde extérieur. Ensemble, elles voient la même œuvre et ressentent des émotions. Mais les spectatrices se sentent-elles véritablement ensemble lorsqu'elles sont au théâtre avec d'autres spectatrices ? Sont-elles avec la personne qui est assise juste à côté d'elles ? Rares sont les instants devant une pièce de danse où les spectatrices rient et

¹⁸⁶ Bourriaud Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 1998, pp. 28-29.

¹⁸⁷ Entretien avec Marian Del Valle. Annexe 3.

sentent qu'une émotion traverse la salle et que chacune d'elles la ressent. Partager un même espace-temps suffit-il donc à avoir la sensation d'être ensemble ?

Aujourd'hui à l'heure de « l'art gazeux », tout est de l'art, l'art est expérience et « ce qui est l'art c'est l'effet du dispositif »¹⁸⁸. Yves Michaud souligne effectivement que depuis les années 2000-10, les œuvres créées sont des dispositifs qui créent des ambiances. - Alors que le philosophe pense que cet art gazeux permet de satisfaire un entre soi en art, je vais ici penser l'ambiance comme un moyen de mettre en relation, de faire vivre des expériences inédites. - Ce concept d'ambiance entre en écho avec le phénomène d'immersion exponentielle qui accentue le phénomène de partager un même espace-temps, et qui le tort pour l'intégrer dans la scénographie, dans le monde fictif façonné par la chorégraphe et la spectatrice. Ceci, comme si elles deux vivaient la même expérience et étaient héroïnes de la même histoire. En effet, l'immersion fait que la spectatrice n'est plus pensée comme passive donc comme extérieure à l'objet, mais comme intérieur à celui-ci. La spectatrice est ainsi perçue comme un être agissant sur l'environnement, soit une personne active. Faire de la spectatrice une être active car participante à l'expérience est certainement pour de nombreux chorégraphes une manière de la rendre active, sinon pourquoi cette nécessité d'immerger la spectatrice ou de transformer la spectatrice en danseuse amatrice, ou personnage d'une histoire ? Par devoir citoyen ?

Ce phénomène s'ancre en parallèle dans la danse contemporaine, et crée un nouveau credo : celui de mettre en danse les spectatrices et de faire participer tout type de corps. Ces interrogations amènent certains artistes à requestionner le choréotype¹⁸⁹ scène-salle en proposant de nouvelles frontalités ou déambulations, dont on percevait les prémisses en France dès les années 70. Si plusieurs chorégraphes questionnent leur rapport au public au sein même de la frontalité, d'autres utilisent le numérique et insistent sur les interactivités. La forme du dispositif devient ainsi une forme de danse contemporaine au sein d'une société de consommation où l'objectif est de vivre le plus d'expériences et de vivre par pics de plaisir intenses et répétés. « L'économie de l'expérience » par la danse s'implante et crée derrière l'illusion d'une immersion ou participation nécessaire à l'œuvre, des solitudes de spectatrices.

Les pièces que j'étudie s'ancrent en partie dans cette économie. Effectivement, *Running Commentaries* de Bojana Cvejic utilise un logiciel dont l'interaction fonctionne par

¹⁸⁸ Michaud Yves, *L'Art à l'état gazeux*, Paris, Hachette littératures, 2008, p. 35.

¹⁸⁹ « Les caractérisations symboliques et schématiques [de la danse] qui s'appuient sur des attentes et des jugements de routines » : Wavelet Christophe, « Ici et maintenant, coalitions temporaires », in *Mouvement* n°2, 1998, pp. 18 – 21.

zapping comme les télévisions. *Walk, Hands, Eyes – a city, Sensationnelle, Danses Inexpliquées* et *Materia Viva* sont des dispositifs qui mettent en relation spectatrices et chorégraphes dans une ambiance « safe » et qui peuvent s'apparenter à la forme d'actions culturelles. Cependant, si ces œuvres prennent place dans ce contexte « d'arts gazeux », soit d'arts présents partout, elles font également un pas de côté. Elles ne sont pas que plaisir fluide et léger, mais révèlent et édifient les spectatrices, les troublent et leur font conscientiser leurs activités de réceptions. Et même si ces situations sont relationnelles, elles n'ont pas pour but unique la relation¹⁹⁰ c'est-à-dire ce que la relation apporte à chacune. Elles ont pour objectif la création d'une forme telle qu'elle soit. La mise en relation directe de spectatrices et danseuses-chorégraphes est un processus de création. *Sensationnelle* a notamment pour objectif de trouver des manières de sensibiliser aux œuvres, *Running Commentaries, Walk, Hands Eyes – a city, Danses Inexpliquées* et *Materia Viva* ont pour finalité l'élaboration d'une danse, d'une pièce, d'une pratique qu'elle soit dansée ou discursive.

Ainsi, dans un contexte d'une « économie de l'expérience », les chorégraphes des pièces de mon corpus désirent se et mettre en relation. Pour ce faire, elles utilisent la participation. Ensemble, spectatrices et chorégraphes partagent une expérience commune.

II.C.3- ETRE ENSEMBLE = SENTIR ENSEMBLE

Ressentir et sentir ensemble sont des réflexions qui prolifèrent depuis les années 2010 afin de pallier à une crise du sensible. En s'intéressant de plus en plus à la relation entre art et écologie, certaines créations proposent des reconfigurations du sensible, des affects et des formes de lecture.

Aujourd'hui, la société de consommation, la mondialisation et la floraison de nouvelles technologies engendrent une ressemblance entre toutes. En effet, le temps synchronisé pour toutes par les industries culturelles (telles que les émissions de télévision) et les modes partagées par toutes annulent les différences et les singularités, provoquant de ce fait une perte du « je », un dégoût de soi. Un dégoût au sens de perte de goût allant de pair avec un écœurement du latin *escuerer*¹⁹¹, qui perce le cœur qui nous fait cesser d'exister. Ainsi, nous-même et autrui nous perdons de la signification, ce qui engendre

¹⁹⁰ Michaud Yves, *L'Art à l'état gazeux*, Paris, Hachette littératures, 2008.

¹⁹¹ CNTRL.

une misère du sens. Si Bernard Stiegler¹⁹² utilise, ici le terme sens, au sens de la signification, une névrose des sens est également présente. Effectivement, par la présence permanente d'images, les attentions sont flottantes et le regard fuyant. Immergées dans le zapping des écrans, nous sommes absorbées et nous nous décorporalisons, nous n'avons plus conscience de notre propre poids. De plus, dans une culture de l'audiovisuel, la vue et l'ouïe sont fortement sollicitées au détriment des autres sens. Nous passons donc notre temps à identifier par le langage, nous ne goûtons plus à la mise en recherche dans laquelle nous mettent les autres sens. En outre, dans la rue ou dans le métro, chacune est dans sa bulle subjective avec ses écouteurs. Ne confrontant ainsi plus nos sens à des sons, odeurs, goûts, textures différentes, nouveaux et parfois violents, nous ne les troublons plus et par conséquent nous ne les développons plus. Surtout qu'aujourd'hui comme tout est à la demande, l'ennui n'existe plus. Alors que c'est pendant l'ennui, l'errance, l'oisiveté que l'imaginaire fonctionne, que des idées naissent et que des choses se créent. Ainsi une névrose de l'imaginaire prend place et alimente le dégoût de soi. Cette crise du sensible, qui appauvrit notre gamme d'affects et de percepts qui nous connecte au monde sensible, se corrèle avec une « crise de la sensibilité »¹⁹³, soit une crise de notre relation au vivant. Cette expression est particulièrement utilisée par des écologues qui étudient nos relations aux autres êtres vivants. Elles montrent comment nous sommes coupées d'elles et comment nous pouvons réinventer notre relation aux vivants en les observant et en étudiant leur manière de faire. Ceci afin de reconnaître leur intelligence soit de ne pas se penser supérieures à elles, et plutôt de s'en inspirer. Si cette expression met particulièrement en avant nos relations aux non-humains, les œuvres que j'étudie travaillent les relations interhumaines, qui sont elles aussi en crise de sensibilité. Ainsi, les pièces étudiées mettent au travail des sensibilités au travers de troubles sensoriels et de mise en jeu des attentions face à autrui, à l'œuvre, à l'environnement, provoquant, de ce fait, un élargissement de la perception et une réouverture vers le monde et vers soi-même. Les sens déhiérarchisés, les spectatrices relisent les œuvres et utilisent de nouveaux chemins perceptifs. Ainsi, elles se développent, se ressentent, se reconnaissent, s'individualisent et reprennent goût à elles et aux autres. Les œuvres de mon corpus proposent ainsi de nouvelles manières de sentir ensemble.

¹⁹² Idée de Bernard Stiegler dans Stiegler Bernard, *Aimer, S'aimer, Nous aimer*, Paris, éditions Galilée, 2003.

¹⁹³ « La crise écologique est une crise de la sensibilité [...] c'est-à-dire une crise de notre relation au vivant [...] un appauvrissement de la gamme d'affects et percepts qui nous connectent au monde sensible et de toute sa richesse, de son intensité émotionnelle. » : Zhong Menghal Estelle, *La crise écologique comme crise de la sensibilité*, Colloque biodiversité et culturosité, Paris, Agroparis, 28/11/2017 < [\(845\) La crise écologique comme crise de la sensibilité \(Estelle Zhong Menghal\) - YouTube](#) >

II.C.4- ETRE ENSEMBLE = SE PORTER, RECEVOIR ET DONNER DE L'ATTENTION

Être ensemble peut aussi vouloir dire être au plus proche des autres. La pensée du *care*¹⁹⁴ se développe de plus en plus ces 10 dernières années en France et en Europe. Le *care* est né de femmes américaines qui ont utilisé leurs activités de soignantes que ce soit au foyer ou dans le milieu professionnel ainsi que leur exploitation et leur vulnérabilité comme une ressource. Le *care* pose des questions d'attention aux autres, et à ce qui n'est pas et/ou plus perçu par manque d'attention. Il met ainsi en avant des techniques pour prêter attention, donner de l'attention et recevoir de l'attention. En rendant visible, en questionnant : qui prend soin de qui ? comment ? pourquoi ? Comment sommes-nous rattachées aux autres dans différentes sphères ? C'est-à-dire en questionnant nos responsabilités¹⁹⁵ au sein de nos attaches, liens, de nos relations, le *care* modifie nos perceptions de ces situations morales. Cette pensée est donc une éthique de l'attention, de la perception, et de notre attitude envers le monde. Ainsi le *care* propose de changer notre attitude perceptive en modifiant nos prismes de regards et en mettant « la vulnérabilité [l'interdépendance] au cœur de sa morale »¹⁹⁶. Le *care* résonne ainsi avec la crise du sensible et la crise de la sensibilité, car cette pensée propose peut-être des formes de solutions, de réparations de nos attentions et invite chacune à se relier avec d'autres tout en restant attentive à la nature des relations et aux relations de pouvoir qui s'y inscrivent.

Cette pensée du *care* entre en résonance avec le paysage chorégraphique actuel. Effectivement, depuis 10, 20 ans, de plus en plus de chorégraphes interrogent et travaillent ce qui se passe entre danseuses et spectatrices et cherchent à prendre soin de ces dernières. Certaines chorégraphes et/ou danseuses prennent en charge la responsabilité de ce qu'elles montrent sur scène et de leur mystification. Par exemple Mette Ingvarsten parle de « soft choreography » qu'elle définit comme « un espace modifiable, qui bouge. [Elle] voulais[t] essayer de travailler, comment [elle] essaie de [s']

¹⁹⁴ Laugier Sandra, « *Care*, environnement et éthique globale », *Cahiers du Genre*, 2015/2 (n° 59), p. 127-152. DOI : 10.3917/cdge.059.0127. < URL : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2015-2-page-127.htm> >

¹⁹⁵ Bastide Lauren, « Le Care avec Sandra Laugier et Najat Vallaud-Belkacem », Podcast *La poudre*, 18/02/2021

¹⁹⁶ Laugier Sandra, « *Care*, environnement et éthique globale », *Cahiers du Genre*, 2015/2 (n° 59), p. 127-152. DOI : 10.3917/cdge.059.0127. < URL : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2015-2-page-127.htm> >

adapter au public, et avec quelle douceur [...]. »¹⁹⁷. Myriam Lefkowitz s'adapte elle-aussi à la spectatrice qui vient faire sa balade *Walk, Hands, Eyes, a city*, en s'assurant de son consentement, et en lui donnant la possibilité d'arrêter l'expérience si elle le désire, n'importe quand pendant la promenade. Enfin, Marian Del Valle et Manon Santkin dans *Materia Viva* et *Danses Inexpliquées* créent un accueil, un espace sécurisant, proche presque intime, afin de mettre en confiance les spectatrices. Marian Del Valle¹⁹⁸ nomme cet espace protecteur le *tokonoma* qui est pour elle un espace intime qu'elle convoque, où elle amène les spectatrices et qui lui permet de s'exposer face à elles. Ainsi, en soignant, en prêtant attention et en travaillant les attentions des spectatrices certaines chorégraphes rendent visibles les spectatrices au sens propre et figuré. D'une part, en rupture avec la frontalité, elles intègrent les spectatrices dans un espace lumineux, soit un espace visible et d'exposition. D'autre part, elles font apparaître et rendent palpable ce qui se passe ou peut se passer entre spectatrices et danseuses. De plus, les chorégraphes des oeuvres que j'ai choisies sont des femmes et certaines ont une pratique relevant du soin. Julie Nioche est également ostéopathe, Isabelle Ginot travaille sur les pratiques somatiques, Myriam Lefkowitz fait plusieurs projets sociaux avec des publics marginalisés, Manon Santkin et Marian Del Valle accompagnent d'autres artistes.

Ainsi en prenant soin, en portant, donnant et recevant de l'attention les chorégraphes de mon corpus s'ancrent dans une philosophie du *care* et rendent visibles les spectatrices, leurs présences, leur travail et leurs conséquences sur l'œuvre.

II.C.5- ETRE ENSEMBLE = FORMER DES « NOUS » ET DES « JE »

Marielle Macé¹⁹⁹, dans son essai *Nos cabanes*, parlent des « nous ». Des « nous » comme des nœuds qui nous permettent de nous nouer, de nous relier, de nous toucher, d'être ensemble et d'imager d'autres façon d'être dans et avec l'environnement. « Nous » est dans ce cas « une affaire de liens, d'attachements, de mêlements, d'interdépendance et d'arrachements, et de démêlements et de dénouements »²⁰⁰. « Nous » n'est ainsi pas une

¹⁹⁷ Entretien avec Ingvartsen Mette « chorégrapheur les attentions », dans Boisson Bénédicte, Fernandez Laure, Vautrin Eric, *Le Cinquième mur formes scéniques contemporaines & nouvelles théâtralités*, Paris, Presse du réel, Mars, 2021, pp. 170.

¹⁹⁸ Del Valle Marian, *Accompagner les processus créatifs de Monica Klingler, Barbara Manzetti et Marian del Valle (janvier 2009 - décembre 2012)*., Musique, musicologie et arts de la scène. Université Nice Sophia Antipolis, 2013. Français. ffNNT : 2013NICE2032ff. fftel-00966697

¹⁹⁹ Macé Marielle, *Nos cabanes*, Paris, édition Verdier, 2019.

²⁰⁰ Ibid. p. 21.

accumulation de « je » mais des solitudes reliées, un « je » dilaté. Au sens où chacune est capable de devenir « le « je » de ce « nous » ,

« L'endosser, le reprendre à leur compte, en éprouver la force. Il ne s'agit pas avec « nous » de dire qui je suis, de me déclarer ; il ne s'agit pas de dire comme qui je suis ; mais ce que nous pourrions faire si nous nous nouons. »²⁰¹.

Il s'agit de créer des collectifs, des espaces où chaque « je » peut devenir protagoniste, où chacune est en mesure de tenir, contenir et détenir ce qui est créé. Il s'agit d'ériger ensemble une cabane réelle ou fictive, pérenne ou éphémère qui abrite des solitudes et les relie dans l'espace, les corps, les mouvements. Il s'agit donc d'élargir nos perceptions, de (re)créer des interactions, des échanges de *points de vies*, de recréer de l'attention et de l'écoute entre les êtres pour servir un des biens commun.s, que celui. ceux-ci soit matériel.s ou immatériel.s.

Ces cabanes peuvent évoquer le « pouvoir du dedans »²⁰² et les pratiques des écoféministes des années 60 aux USA qui ont suscité un regain d'intérêt très fort en France au moment de la COP21. Les écoféministes effectuaient des cercles dans lesquels il n'y avait pas de cheffe spirituelle, de hiérarchies, ou de textes sacrés. Ces derniers étaient des « rituels »²⁰³, des cercles non hiérarchiques, des espaces bienveillants et *safe* au sein desquels les personnes étaient reliées entre elles.

Ces formes dites « rituelles » entrent en correspondance avec les œuvres que j'étudie. Par exemple Marian Del Valle, chorégraphe de *Materia Viva* souligne dans sa thèse s'être inspirée de la pensée écoféminisme pour créer le projet de *Materia Viva*. Ces formes dites « rituelles » sont aussi très présentes au XXI^{ème} siècle. Yves Michaud²⁰⁴ décrit ainsi les œuvres de cette époque qui ont pour objectif de mettre en relation. Si le rituel est souvent considéré comme religieux à cause de l'analogie récurrente entre spiritualité et religion, le spirituel peut également désigner les valeurs, les croyances, ce à quoi nous tenons, soit aux engagements moraux, sociaux, environnementaux et artistiques de la chorégraphe²⁰⁵. En effet pour Artaud, la collectivité du théâtre est un rituel purificateur où chacune est mise en possession de ses énergies propres. Pour lui comme pour Brecht, ce temps permet de

²⁰¹ Ibid. p.21.

²⁰² Terme de Starhawk cité dans Hache Emilie, « Introduction Reclaim Ecofeminism ! », in. *RECLAIM recueil de textes écoféministes*, dir. Hache Emilie, Paris, Cambourakis, 2016.

²⁰³ Hache Emilie, « Introduction Reclaim Ecofeminism ! », in. *RECLAIM recueil de textes écoféministes*, dir. Hache Emilie, Paris, Cambourakis, 2016.

²⁰⁴ Michaud Yves, *L'Art à l'état gazeux*, Paris, éditions Pluriels, 04/2011, p. 166.

²⁰⁵ (Pour les rituels écoféministes la relation avec la religion est plus complexe, ici, je ne m'intéresse qu'à la nomination « rituel », qu'on retrouve dans certains discours artistiques actuels).

se rendre compte de soi, et de ses propres savoirs par introspection. Et c'est peut-être ce qu'encouragent les œuvres étudiées car, au travers d'elles, les spectatrices peuvent peut-être prendre conscience des capacités qu'elles ont déjà et s'en emparer.

Ainsi, ce rapprochement entre des situations de mon corpus et de l'écoféminisme permet de mettre également en avant le *reclaim* que ces situations offrent. - *Reclaim* est un terme écologique utilisé par les écoféministes signifiant « tout à la fois réhabiliter et se réapproprier quelque chose de détruit, de dévalorisé, et de le modifier comme être modifié par cette réappropriation »²⁰⁶. Ici, je l'utilise dans un autre domaine : la danse, la création artistique, car il me semble être un terme soulignant l'*empowerment* et la réinvention. Effectivement, les chorégraphes des situations que j'étudie *reclaim* les spectatrices et leur savoir, tout comme les écoféminismes l'ont fait avec les femmes et leurs savoirs. Susan Griffin souligne qu'auparavant socialement « il [était] décidé que la nature de la femme est passive, qu'elle est réceptacle avant d'être rempli. »²⁰⁷, ce qui est une posture presque identique à celle de la spectatrice considérée comme un réceptacle passif. Les femmes comme les spectatrices sont, de plus, souvent associées aux sensations qui d'après des philosophes comme Descartes trompent la raison. Elles sont donc à l'opposé de la raison et de la culture, tout comme les spectatrices de la caverne de Platon, qui elles aussi sentent, se souviennent et imaginent. Cette analogie entre femmes et spectatrices souligne que telles les actions écoféministes, les pièces de mon corpus défendent une politique de l'expérience, une esthétique des actions, des subjectivités propres à chacune. Elles ont aussi peut-être pour objectif de connecter les spectatrices à leurs activités sensibles et désirent rendre visible un commun invisibilisé. Commun des spectatrices qui sont l'ombre qui porte les danseuses sous la lumière. Ainsi, par exemple avec *Materia Viva* Marian Del Valle *reclaim* d'une part le lieu du théâtre qu'elle ressent comme un dispositif restreignant car il impose une spatialité avec d'un côté les artistes et de l'autre les spectatrices ; et d'autre part la structure classique création réception pour des aller-retours constants entre les deux. Elle *reclaim* également sa posture d'artiste femme au travers de son œuvre située dans un engagement politique féministe qui pense les notions d'identité, d'histoire et de rapports de pouvoirs comme mouvant²⁰⁸. Avec *Danses Inexpliquées*, Manon Santkin, d'après son point de vue, *reclaim* la critique positive peu présente en France, et

²⁰⁶ Hache Emilie, « Introduction Reclaim Ecofeminism ! », in. *RECLAIM recueil de textes écoféministes*, dir. Hache Emilie, Paris, Cambourakis, 2016, p. 23.

²⁰⁷ Susan Griffin, in. *RECLAIM recueil de textes écoféministes*, dir. Hache Emilie, Paris, Cambourakis, 2016 : où sont exposée conjointement et chronologiquement les idées de l'homme à propos de la nature et de la femme.

²⁰⁸ Voir la troisième partie de la thèse de Marian Del Valle où elle évoque une analyse féministe notamment de ses propres pièces.

la critique péjorative peu présente dans les pays Scandinaves. Avec *Walk, Hands, Eyes, a city*, Myriam Lefkowitz *reclaim* les sensations multiples des spectatrices qui sont parfois oubliées, au profit du sens de la vue. Avec *Sensationnelle*, Julie Nioche et Isabelle Ginot *reclaim* la médiation culturelle en difficulté à créer des relations utiles entre chorégraphes, spectatrices et œuvres. Avec *Running Commentaries*, Bojana Cvejic *reclaim* la figure de la spectatrice en demandant aux interprètes de jouer un rôle de spectatrice, c'est-à-dire de parler de ce qu'elles voient à partir d'une consigne, d'un point de vue particulier.

Ainsi, la mise en pratique de valeurs écoféministes et la sororité engendrent un *empowerment* du statut de la spectatrice au travers d'une valorisation de son activité souvent négligée et d'une réappropriation de son « pouvoir du dedans ». Ceci engendre de nouvelles relations et de nouveaux nœuds entre spectatrices et chorégraphes, qui sont pour toutes nourrissantes.

Finalement, dans ces différents imaginaires d'être ensemble : partager une expérience commune, sentir ensemble, se porter, donner et recevoir de l'attention, former des « nous » et des « je »; être ensemble revient à l'idée que faire ensemble et sentir ensemble signifierait se considérer toutes au même niveau et s'adresser à toutes. Mais les situations que j'étudie créent-elle de véritables rapports de pouvoirs horizontaux ? Et ont-elles vraiment, comme elles paraissent l'avoir, une adresse indéterminée ?

II.C.6- PRODUIRE DES SPECTATRICES ?

En engageant les spectatrices au travers d'une fonction d'agencement, les chorégraphes forment et produisent leurs propres spectatrices. En effet les œuvres mettent en expérience, presque en exercice les spectatrices. Les instructions données par les chorégraphes aux spectatrices sont des exercices qu'en tant qu'étudiante en danse j'ai été amenée à utiliser lors de cours. Par exemple, lors d'un workshop j'ai dû décrire et écouter une danse en direct, en même temps qu'elle se réalisait, afin d'observer sur quoi mon attention se portait instinctivement, comme dans *Danses Inexpliquées* ou dans les *Running Commentaries* de Bojana Cvejic. J'ai aussi été amenée à utiliser les chapeaux de Bono pour penser mon discours sur une œuvre envers sa chorégraphe comme dans *Danses Inexpliquées*. J'ai également traversé plusieurs fois des balades sensorielles afin de comprendre la circulation entre les sens, comme dans *Walk, Hands, Eyes a city* de Myriam Lefkowitz. De plus, ces pièces sont pour chaque chorégraphe des projets de recherche, les spectatrices participantes sont donc des sujettes expérimentales, ce qui peut instaurer

une autorité chez la chorégraphe. De même, les partitions que Manon Santkin (*Danses Inexpliquées*) et Marian Del Valle, (*Materia Viva*) donnent aux spectatrices se lient avec leurs besoins de chorégraphes et peut-être leur vision d'une spectatrice idéale. Les spectatrices qui sont capables de mettre en mots leurs réceptions seraient donc des spectatrices modèles, or ceci n'est pas forcément un désir présent chez chaque spectatrice. D'ailleurs qui est-ce qui demande à ce que les spectatrices soient engagées plus intensément au travers de leurs activités de réception ? Il semble peu probable que cette demande soit effectuée par les spectatrices elles-mêmes. On peut tout de même penser que lorsqu'une spectatrice vient voir une proposition participative, elle a envie de participer. Suite à cet amas de questions et constats, je me suis donc posée la question : est-ce que ces situations chorégraphiques par leur forme auraient une démarche éducatrice dominante envers les spectatrices, voire une production de spectatrices ?

Lors de mon entretien avec Manon Santkin, j'avais cette réflexion en tête ; cependant lors de ma discussion avec elle, j'ai eu l'impression qu'elle ne cherchait pas à éduquer les spectatrices mais à leur révéler leur potentiel de regard. C'est-à-dire à leur faire comprendre comment se servir de leur capacité à ressentir, choisir, imaginer, se souvenir, parler pour être critique sur une danse. Pour ce faire, elle leur donne une série de règles du jeu qui prend pour base leur jugement « j'aime » ou « je n'aime pas » pour aller vers le « pourquoi elles aiment ou pas ». C'est bien en leur expliquant au début juste les règles du jeu, puis en leur confiant les cartes et en leur donnant une fonction d'agencement, c'est-à-dire en faisant confiance à leur intelligence que Manon Santkin les fait conscientiser leurs potentiels de réception. Ce processus repose donc sur l'idée d'une « égalité des intelligences »²⁰⁹, qui permet d'établir un rapport d'horizontalité avec les spectatrices et une circulation des savoirs. Ce processus est le propre de ces situations chorégraphiques qui donnent une fonction d'agencement aux spectatrices et qui travaillent sur le potentiel de la spectatrice.

« Travailler sur le potentiel du spectateur et non pour les spectateurs potentiels, c'est construire avec les publics élargis un axe d'émancipation commun et leur donner les moyens de conquérir une place pleine de spectateurs, où les œuvres sont matières à penser. »²¹⁰

²⁰⁹ Rancière Jacques, *Le Maître ignorant : cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, coll Fait et cause, 2004.

²¹⁰ Saada Serge, « Le Potentiel du spectateur », in. *Le Théâtre et ses publics*, dir. Nancy Delhalle et Aline Dethise, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2013, p. 102.

Cette place donnée aux spectatrices révèle un art de la discrétion présent dans ces différentes situations chorégraphiques, et qui est le propre de l'horizontalité et de la circulation des savoirs et pouvoirs. Pierre Zaoui dans son livre *La Discrétion ou l'art de disparaître* décrit la discrétion comme l'art de savoir quand se rendre visible et quand disparaître pour laisser de la place aux autres. Dans toutes les pièces, les rapports visibles et invisibles fluctuent²¹¹, Bojana Cvejic, Julie Nioche et Isabelle Ginot, Myriam Lefkowitz, Manon Santkin et Marian Del Valle se sont donc certainement demandé quand est-ce que j'attire l'attention ? Quand est-ce que ce sont les spectatrices qui attirent l'attention ? Quand est-ce que je suis présente / visible ? Quand est-ce que je suis absente / invisible ?

Ces réflexions sur qui est visible, attire l'attention et détient le pouvoir sont particulièrement perceptible *Les Danses Inexpliquées* et *Materia Viva* où les rôles de guides s'inversent entre chorégraphes et spectatrices. Ce jeu de balance permet de créer un équilibre de pouvoir et de fonder une horizontalité qui se définit comme le fait que les deux parties ont un temps, espace et un poids de pouvoir identique mais pas obligatoirement en même temps. Cette recherche d'horizontalité, de « démocratie » si je reprends les termes de Marian Del Valle, s'entrelacent aussi à un désir de la part de Manon Santkin et Marian Del Valle de démystifier la figure de l'artiste²¹². Par conséquent, ces répartitions du visible, des présences qui définissent les rôles de chacune permettent de fonder un véritable « partage du sensible »²¹³. Enfin, Julie Nioche et Isabelle Ginot souligne à propos de leurs activités dans AIME : « Au fil de ces processus, nous sommes simultanément pédagogues, éducateurs, soignants, et artistes. Ou plus exactement : il est impossible d'occuper la place d'artiste dans ces situations, sans s'appuyer sur la pédagogie, l'éducation et le soin »²¹⁴. La pédagogie et la sensibilisation seraient donc des outils de composition, qui permettraient de penser l'« Egalité des échanges »²¹⁵ entre spectatrices et chorégraphes/danseuses.

²¹¹ Voir partie II.A.1 « Des spectatrices engagées ».

²¹² Voir entretiens. Annexe n°2 et n°3.

²¹³ Jacques Rancière désigne par « *partage du sensible* » : « ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives de chacun ». Rancière Jacques, *Le partage du sensible : esthétique et politique* ; Paris, édition La fabrique, 2000, p. 12.

²¹⁴ Ginot Isabelle, Nioche Julie, Noûs Camille, « Prendre soin des imaginaires et des situations », *Repères, cahier de danse*, 2021/1 (n° 46), p. 15-19. DOI : 10.3917/reper.046.0015. < URL : <https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/revue-reperes-cahier-de-danse-2021-1-page-15.htm> >

²¹⁵ Ginot Isabelle, Nioche Julie, Noûs Camille, « Prendre soin des imaginaires et des situations », *Repères, cahier de danse*, 2021/1 (n° 46), p. 15-19. DOI : 10.3917/reper.046.0015. < URL : <https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/revue-reperes-cahier-de-danse-2021-1-page-15.htm> >

II.C.7- INDETERMINER DES SPECTATRICES ?

Selon Christian Ruby²¹⁶, depuis le XX^{ème} siècle la spectatrice est activatrice, participante et les chorégraphes cherchent de plus en plus à faire des œuvres qui ont une adresse indéterminée (c'est-à-dire qui s'adressent à toutes) ; cependant les œuvres participatives sont souvent adressées à des spectatrices qui sont amatrices ou danseuses presque professionnelles de danse contemporaine, car il s'agit de les faire danser sur scène. Une autre partie des œuvres participatives ont pour adresse spécifique les publics fragiles (personnes âgées, personnes en situation de handicap, personnes en situation de précarité). Pour ces deux types d'œuvres participatives l'adresse est finalement très déterminée. Quant aux œuvres participatives qui prennent pour objet les activités de réception des spectatrices, elles supposent avoir une adresse indéterminée. En effet, tout le monde est spectatrice et à intelligence égale. De plus, des stratégies sont utilisées pour rendre accessibles ces propositions qui peuvent paraître difficiles pour une spectatrice lambda. Bojana Cvejic utilise le jeu. Julie Nioche et Isabelle Ginot avec les massages provoquent du plaisir et de la détente chez la spectatrice. Myriam Lefkowitz insiste sur le fait que l'expérience peut s'arrêter à tout moment et est très à l'écoute de la réception de la spectatrice. Manon Santkin propose des règles de jeu progressives allant d'un premier jugement comme « c'est beau » à une explication de pourquoi « je trouve cela beau ». Marian Del Valle propose de passer par l'écrit, comme intermédiaire avant la parole, d'écrire ou de réécrire plus tard, de prendre la parole ou non.

Les propositions étudiées sont donc *indéterminées* au sens où elles sont réalisables peu importe la spectatrice.s qui participe.nt. Cependant elles ne sont pas forcément *accessibles* à toutes. Effectivement, certaines spectatrices peuvent être véritablement troublées par ces demandes et ces nouveaux codes, surtout si elles ne sont pas des habituées. Elles peuvent aussi ne pas avoir le désir de parler pendant une présentation et préférer rester silencieuses dans le noir du théâtre. Ainsi ces propositions artistiques ne sont pas adressées et accessibles à elles. Ceci d'autant plus que dans les entretiens que j'ai eus avec Manon Santkin et Marian Del Valle même si elles soulignaient une ou deux expériences où des personnes inconnues et non habituées avaient pu venir de leur plein gré, par incitation de leur proche ou dans le cadre d'une action de médiation, la majorité des spectatrices participantes étaient des personnes du milieu artistique. Même si elles sont indéterminées, la

²¹⁶ Ruby Christian, *Devenir Spectateur*, Paris, éditions l'Attribut, 2017.

fréquentation de ses propositions, particulièrement celles où il faut écrire et parler, semblent être majoritairement constituée de « fausses spectatrices »²¹⁷.

Finalement, peut-être qu'une pièce accessible et fréquentée par toutes est utopique, même si je crois que l'art est pour toutes. Dans le cadre de propositions comme celles-ci, pour toucher plus de monde, il faudrait tenter de faire venir quelques personnes provenant d'endroits différents, qui une fois qu'elles auraient participé à l'œuvre, en deviendraient prescriptrices et inciteraient des personnes de leur entourage à participer. Ainsi, passer par une détermination d'un public comme le font parfois Julie Nioche et Isabelle Ginot avec *Sensationnelle* auprès de publics fragiles permet de diversifier les spectatrices participantes. Mais ceci est un objectif de la médiation culturelle...

Engagées par l'espace, le toucher, le bruit, la visibilité, la fonction d'agencement, les affects, et entre plaisir et inconfort, les spectatrices coparticipent à la création d'une œuvre, bien commun à elles et aux chorégraphes. Ces œuvres – partitions ouvertes et matrices s'inscrivent dans des imaginaires des années 2000-2015 communs aux chorégraphes et spectatrices. Ces imaginaires collectifs d'être ensemble mettent en avant une horizontalité des pouvoirs et réhabilitent le travail de la spectatrice.

²¹⁷ Je fabrique cette expression à partir de celle d'Isabelle Ginot « faux amateurs » qui désigne les amatrices qui participent à des spectacles en tant que « danseuse » mais qui finalement ont déjà une technique de corps d'un style de danse. Ainsi les « faux spectatrices » seraient les spectatrices très habituées du théâtre.

III- UNE EXPÉRIENCE COMMUNE ENTRE SPECTATRICES, CHORÉGRAPHERS ET MÉDIATRICE : Comment ces situations chorégraphiques flirtent avec la médiation et peuvent lui donner des outils ?

Les propositions chorégraphiques analysées semblent répondre à un manque de dialogue entre spectatrices et chorégraphes. Elles peuvent même prendre une forme hybride entre création et médiation comme *Sensationnelle* de Julie Nioche et Isabelle Ginot. Par conséquent, comment ces œuvres peuvent-elles nourrir la médiation culturelle en danse et apporter des solutions pour peut-être pallier un manque de dialogue entre spectatrices et chorégraphes ?

Certaines actions de médiation qui existent déjà, inventent de nouvelles relations entre spectatrices et chorégraphes. C'est le cas du *Dispositif Gangsters* au Vivat. Comment approfondir ce dispositif à partir des outils utilisés dans les situations analysées ? Comment par l'expérimentation de ces outils et par mon expérience en tant qu'intervenante en médiation au sein de ce dispositif vais-je pouvoir situer et défendre ma pratique de médiations ?

III.A- FLIRTER ENTRE MÉDIATION ET CRÉATION

Quelles sont les similitudes et différences entre les pièces de mon corpus et le *Dispositif Gangsters*, dispositif de médiation du Vivat au sein duquel je fais mon terrain de recherche ?

J'ai choisi de faire mon terrain au sein du *Dispositif Gangsters*, dispositif qui propose à des spectatrices de venir voir une pièce en cours de création et de faire un retour à l'artiste. Cette action de médiation a été créée par Héléne Malet chargée de relations avec les publics au Vivat. J'ai choisi cette action de médiation car elle ressemble à certaines pièces de mon corpus comme *Materia Viva* où les spectatrices sont accueillies, viennent voir une danse de Marian Del Valle et ensuite lui offrent un retour de leur réception.

Cependant ce *dispositif Gangsters* fait partie du cadre de la médiation culturelle. Quel est donc ce cadre et comment rejoint-il celui de la création ?

III.A.1- CRÉER DES MÉDIATIONS CRÉATIVES

En France, la médiation culturelle²¹⁸ est étymologiquement et historiquement liée à une pratique de la diplomatie entre deux éléments, à une vision de la culture hiérarchisée et à des représentations différentes de cultures et d'arts, et enfin à un désir de cohésion, de sens commun. Ainsi l'objectif de la médiation culturelle est de résoudre des conflits entre différentes représentations de l'art et de mettre en place, pour ce faire, des dispositifs qui mettent en relation des spectatrices avec une structure culturelle et/ou des œuvres. Cependant, ceci reste compliqué à mettre en place à cause des difficultés rencontrées par des médiatrices culturelles : le manque d'outils, les multi-casquettes et le manque de temps.

Pour situer plus précisément la médiation culturelle à laquelle j'ai pris part au sein du Vivat auprès d'Hélène, pour mettre en avant le potentiel de créativité de la médiation ainsi que le faire autrement et avec les blocages décrits, j'ai recueilli les paroles d'Hélène Malet sur son métier de chargée de relations avec les publics.

III.A.1.a- Lier, relier les gestes d'Hélène chargée de relations avec les publics²¹⁹

« Mon lien, mon rôle je veux dire, c'est de dédramatiser le lien du spectateur, spectateur potentiel ou non spectateur actuellement, spectateur en devenir. Et que ça dédramatise son lien et lui donne envie d'aller voir des spectacles. Et peu importe s'il connaît ou pas les artistes. C'est la base et après on a plein d'outils pour donner envie, faire venir et que la personne ne soit pas déstabilisée par rapport à sa venue dans une salle de spectacle, qu'elle se sente prête à recevoir une œuvre et que la réception de l'œuvre se fasse dans les meilleures conditions possibles. Ça c'est vraiment l'objectif. Et après quand on continue c'est l'autonomisation des spectateurs, des

²¹⁸ Pour plus d'informations lire : Abouddrar Bruno-Nassim et Mairesse François, *La médiation culturelle*, Paris, PUF, 2016. Et Fleury Laurent, *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*, Paris, éditions Armand Colin, 2011. < [Chargée de la communication et des relations publiques - Métiers Culture \(metiersculture.fr\)](http://chargée.de.la.communication.et.des.relations.publiques-metiersculture.fr) > fiche métier transmise par Hélène Malet en réponse à ma question « aurais-tu une fiche description, de poste du métier de médiatrice culturelle ? »

²¹⁹ Titres donnés après l'entretien lors de mon analyse de celui-ci. Annexe n°4

spectatrices. Là en fait si tu veux quand on arrive à l'autonomisation on n'a plus besoin de médiation. Il y a une véritable relation de confiance à établir avec les publics pour aller justement jusqu'à l'autonomisation. Ils nous font confiance et peu importe que ce soit de la danse, du théâtre ou de la musique, ils viennent au Vivat. [...] C'est un acte, je me bats pour ça, pour que les spectacles entrent dans le quotidien qu'ils ne soient plus en dehors d'eux. »

En répétant les termes « liens » et « confiance », Hélène souligne la nécessité de créer des liens qui se solidifient dans le temps pour générer une attache entre les spectatrices et les œuvres. Une fois spectatrices et œuvres nouées Hélène s'efface, hormis lorsqu'il faut resserrer le nœud. Le terme « relation », dans le titre et statut « chargée de relations avec les publics » prend ainsi tout son sens.

III.A.1.b- Faire équipe en relation avec les publics

« On se répartit le territoire sur 15 kilomètres, après on se répartit des villes. On ne se répartit pas par secteur d'activité des partenaires, on a une diversité de partenaires. Alors il y a une exception pour les écoles maternelles et primaires parce que c'est quand même tout un puzzle d'organiser les séances pour les scolaires. [...] Aussi, des fois tu as des partenaires qui glissent. C'est un éternel recommencement. [...] Si tu ne travailles qu'avec la même catégorie de public, tu te lasses un peu, c'est pour ça qu'on adapte. Ça nous permet d'adapter les discours et puis tu ne proposes pas les mêmes spectacles à tous les publics. [...] Ce qui est aussi hyper intéressant au Vivat, c'est qu'on est très différentes.

[...] Je parle en tant que responsable du service aujourd'hui. Mais si je te prends l'exemple de Sabrina qui a évolué au sein du Vivat et qui a maintenant des missions de relations avec les publics : pendant un an je l'ai formé, je lui ai montré et partagé mes outils, et puis, elle-même, elle s'est emparée des outils et elle les a adaptés à elle. [...] Donc c'est hyper intéressant parce qu'elle n'a pas calqué mes méthodes, sinon elle ne s'amuserait pas en fait. »

La prise en charge des relations avec les spectatrices se fait en équipe afin de répondre aux objectifs de la médiation qui sont d'élargir les publics, d'impliquer les habitantes de la ville, de maintenir le lien avec des partenaires et de créer des actions inventives. Complémentaires, les chargées de relations avec les publics du Vivat, se partagent des outils et se les réapproprient afin de continuer à apprendre, de pallier un manque d'outils, de créer des actions qui leur correspondent et de faire leur métier avec plaisir.

III.A.1.c- Créer des médiations diffuses et être des « RP en puissance »

« La médiation elle n'appartient pas qu'aux personnes dont la fiche de poste est indiquée « chargée de relations avec les publics ». On est tous des RP en puissance on va dire, mais à notre échelle au sein de l'équipe. Il y a des personnes, elles sont payées pour faire ça et il y a d'autres personnes qui font ça de manière indirecte, mais c'est tout autant important. [...] Nous l'équipe, on est les intermédiaires et donc il faut aussi dans ce fameux triangle (artistes, équipes, publics) qu'il y ait les relations entre les artistes et l'équipe. [...] C'est pour ça qu'on fait de la médiation globale : toute l'équipe du Vivat rencontre les artistes. »

Hélène révèle la médiation comme protéiforme et comme pilier d'une structure culturelle. En effet, l'ensemble de l'équipe d'un théâtre est amené à avoir des relations humaines avec des actuels ou futurs spectatrices et/ou des partenaires et donc à faire de la médiation.

III.A.1.d- Revaloriser la médiation culturelle en reliant la communication et la médiation

« [La brochure] c'est le haut de l'iceberg, c'est les spectacles, c'est ce qui est visible, c'est le fonds de commerce, si on n'a pas de spectacle on n'a pas de publics, on n'a pas d'artistes. C'est le haut de l'iceberg mais en fait tout ce qu'il y a en-dessous, toutes les stratégies pour faire venir le public, je veux le valoriser, et pas seulement pour dire "et ben regardez au Vivat on fait pleins de choses", non c'est surtout pour que ça profite et que ça bénéficie à d'autres personnes encore, et qu'il y ait d'autres partenaires qui fassent spontanément appel à nous. [...] Il ne faut pas dissimuler les actions en direction des publics, tout ce qui est possible, tout ce qu'on fait ! [...] Parce que si on utilise la communication pour valoriser nos actions, pour nous c'est un outil supplémentaire et un tremplin, un atout pour travailler avec des groupes et pour créer encore plus de rencontres entre les publics et les œuvres et il y a encore plus de monde qui partage les spectacles. [...] Pour moi la priorité ce n'est pas les spectacles, c'est pas... c'est un peu bizarre ce que je dis, il y a pas en 1 parler des spectacles et en 2 parler des actions avec les publics, non non c'est ensemble en fait. [...] C'est un enchâssement, c'est vraiment, c'est un enlacement même c'est encore plus joli, un enlacement des informations (sourire). »

Deux obstacles de la médiation souvent identifiés sont la pluriactivité : médiation, logistique, sociologie, marketing et communication, et la formation : d'un côté une formation qui aborde peu les œuvres et d'un autre côté des chargées de relations avec les

publics qui n'ont pas de formation à la médiation. Hélène dépasse ces questionnements en rendant complémentaires sa formation en communication et ses expériences en médiation. Elle travaille ce couple médiation – communication afin de rendre visible et redonner une juste place aux actions de médiation. La médiation est en effet souvent mise en bas de l'échelle des structures culturelles, alors que comme démontré juste avant, elle en est un pilier.

III.A.1.e- Légitimer des médiations corporelles et/ou créatives

« La médiation corporelle elle n'est pas arrivée comme ça d'un coup. Quand je suis arrivée, Eliane Dheygere (ancienne directrice du Vivat) avait complètement perçu tout ça chez moi. [...] Mais au départ, moi je me souviens encore, je ne parlais pas du tout d'ateliers de médiation et tout ça. Parce que tu sais quand tu arrives dans un lieu, faut déjà que tu observes comment ça se passe avant de... Et je me souviens qu'une de mes collègues m'a dit "ah non mais moi je ne fais pas d'ateliers" elle me dit "c'est les artistes qui font des ateliers, moi je ne fais pas d'ateliers". Et moi j'avais trouvé ça un peu... (gros yeux) fin tu vois il y avait un truc déjà dans la conception, dans la représentation, tu sais c'était... [...] Ça s'est fait au fur et à mesure et c'est mon ancienne directrice justement, un jour qui m'a proposé de faire une visite en mouvement. [...] C'est les doubles portes qui se sont ouvertes ! C'est la baie vitrée ! Je pense que je ne me sentais pas capable d'utiliser le corps comme outil et j'aurais jamais pensé que je pouvais faire ça. Et en fait il y avait la mèche, il y avait tout, mais [Eliane] a juste craqué l'allumette et là wouh (souffle).. [...] Et ça s'est complété aussi par des formations que j'ai suivi au CND pour aussi encore plus légitimer ma place par rapport aux autres collègues. Parce qu'il y a ça aussi tu vois, il faut que tout ça s'équilibre dans une structure. [...]

La semaine dernière, [j'ai fait une visite en mouvement et une médiatrice d'une autre structure (qui était présente car en immersion au Vivat pour une journée)] - m'a dit, qu'elle a trouvé ça super intéressant mais qu'elle ne pourrait pas du tout faire ça, parce qu'elle n'a pas les compétences. Moi c'est parce que j'ai un parcours de danse et je lui ai redis "tu sais c'est avec tout ce que toi tu es que tu crées des choses, à partir de ce tu es". [...] Elle a dit "moi j'ai déjà essayé de faire un peu, de créer des choses, de mettre en place des choses créatives." Et la direction lui a tout de suite dit, "toi tu n'as pas besoin de perdre du temps à inventer tout ça parce que ça c'est les artistes qui font ça." Et je lui ai tout de suite dit "mais tu as été censurée !". Elle me dit "mais oui !" [...]

J'utilise les termes "un atelier de médiation" et ce n'est pas un "atelier artistique", ça n'a rien à voir, c'est complémentaire et ce n'est pas les mêmes objectifs. Parce que quand tu as un nouveau groupe, avant de les mettre dans les pattes d'un artiste, il y a tout un travail avant en fait (voix qui monte en aigüe) pour que justement le groupe soit prêt à rencontrer un artiste. Il y a une étape

précédente parce qu'il y a une relation à établir. [...] L'artiste c'est un outil, ce n'est pas une fin en soi, c'est un outil, je suis très respectueuse de leur travail quand je dis ça (rire) évidemment je respecte leur travail. Mais c'est un outil pour aller, pour favoriser, pour accompagner la rencontre avec l'œuvre. »

L'expérience de la médiatrice de l'autre structure décrite par Hélène souligne que les artistes devraient être du côté de la créativité et les médiatrices du côté de la logistique. Cette binarité entraîne un étouffement de la créativité des médiatrices, donc des frustrations, des sentiments d'illégitimité et des confusions entre ateliers artistiques et ateliers de médiation. En brisant cette opposition et en soulignant la complémentarité du travail des artistes et des médiatrices avec les spectatrices, Hélène démystifie l'artiste, participe à légitimer ses collègues et insiste sur les capacités d'imagination et d'inventions des médiatrices. Activités qui peuvent apporter du plaisir et du sens au temps chronophage et opposé au temps « magique » de la rencontre avec les spectatrices.

Avec ce témoignage Hélène Malet dépasse certaines contraintes de la médiation régulièrement identifiées : la pluriactivité, le manque de temps, la non-complémentarité des médiatrices, le manque de formation et l'invisibilisation de la médiation. En effet, elle centre son activité de chargée des relations avec les publics et par extension son cadre de médiation, autour de la relation physique avec les spectatrices sur le terrain donnant ainsi du sens à l'ensemble des activités logistiques. Elle souligne également la nécessité de partager les savoirs et les associer, de faire ensemble et de se porter afin de valoriser « la médiation » et celles qui la font. Mettre en lumière cela est un engagement car « la médiation culturelle » est la plupart du temps laissée en bas de l'échelle. Pour la remonter, il s'agit pour Hélène de faire en partant de ce que nous sommes et de notre créativité.

III.A.2- CRÉER DES CRÉATIONS MÉDIATIVES

Tel que le souligne Hélène Malet à la fin de son témoignage, médiation culturelle et création artistique ont tendance à frictionner et se « tromper ». Les termes « atelier de médiation » et « atelier artistique » sont ainsi souvent confondus. D'un côté, la chargée de relation avec les publics est souvent perçue comme celle qui ne crée pas « artistiquement » alors que potentiellement si, mais la création c'est pour les artistes dicit l'exemple que donne Hélène. D'un autre côté, la médiation au sens de créer des rencontres et échanges entre spectatrices, œuvres et artistes devient la préoccupation d'artistes. Ainsi

Sensationnelle de Julie Nioche et Isabelle Ginot est autant une pièce qu'un outil d'accompagnement pour les chargées de relations avec les publics. Effectivement est écrit dans la note d'intention :

« C'est aussi une invitation adressée à ceux qui pensent cette relation (notamment les directeurs de théâtres, les équipes chargées des « relations publiques ») et contribuent à la structurer, à la fixer ou à la déplacer à travers les nombreux dispositifs d'accompagnement du public vers les œuvres. »²²⁰.

Les artistes travaillent ainsi elles-mêmes la relation entre spectatrices et œuvres. Si le travail des chorégraphes par la composition de leur œuvre est de manipuler les attentions des spectatrices, elles vont plus loin en pensant un avant et après l'œuvre pouvant ressembler aux échauffements et étirements des spectatrices. Les deux chorégraphes basées en Belgique, Marian Del Valle et Manon Santkin de *Materia Viva* et *Danses Inexpliquées* accueillent les spectatrices et pensent un temps de mise en état. Manon Santkin par exemple discute avec la spectatrice de la place de la danse dans son quotidien et de sa culture chorégraphique. Si ceci peut s'apparenter à une sensibilisation d'avant spectacle, Marian Del Valle pense également l'après spectacle en proposant aux spectatrices de lire leur réception de l'œuvre. Si ce travail de sensibilisation peut se justifier en Belgique car la médiation culturelle est moins présente qu'en France²²¹, en France aussi d'autres chorégraphes comme Bérénice Legrand avec *Chronique d'1 pied héroïque* propose des sensibilisations. Alors, jusqu'où s'arrête l'œuvre et à quel moment la médiation commence ?

Ces œuvres qui flirtent avec la médiation questionnent certaines de ses failles. Effectivement, lors de nos échanges, Marian Del Valle et Manon Santkin ont mentionné avec regret le rapport savant-ignorant entre spectatrices et médiatrices et le non fonctionnement des bords plateaux, des échanges avec les spectatrices.

« [...] je m'intéresse beaucoup aux formats des after-talk, des discussions après spectacle. Parce que j'en ai rencontré, dans ma carrière de performeuse, j'ai été invité à participer à beaucoup de discussions après spectacles et que parfois ça marche mais beaucoup de fois, beaucoup de fois ça ne marche pas et c'est tellement frustrant en fait.[...] . Et souvent les conversations au bar autour d'un verre sont intéressantes mais alors c'est chacun pour soi, alors comment est-ce qu'on peut avoir ça un petit peu plus partagé, aussi les conversations avant spectacle, les introductions de spectacles qu'est-ce que ça fait ? Est-ce que ça facilite quelque chose ? »²²² Manon Santkin

²²⁰ Site de la compagnie de Julie Nioche : [Sensationnelle - Spectacle - A.I.M.E \(individus-en-mouvements.com\)](http://Sensationnelle - Spectacle - A.I.M.E (individus-en-mouvements.com))

²²¹ Entretien Manon Santkin Annexe n°2.

²²² Manon Santkin, Entretien avec Manon Santkin Annexe n°2.

Ainsi, les œuvres qu'elles proposent peuvent peut-être être des réponses à ces sentiments même si ces questions ne sont pas la genèse de l'œuvre.

« Cette magie de la métamorphose sans tout l'artifice voilà, ça vient de là, pas du tout de médiation dans le sens où le public il faut l'éduquer, c'est que voilà la barrière entre l'artiste et le public n'est pas si... On est tous extraordinaire vous allez me dire, il y a toujours quelqu'un qui a quelque chose à apporter »²²³ Marian Del Valle

Si certaines chorégraphes pensent des sensibilisations, des relations avec les spectatrices avant et après spectacle en résonance avec et/ou afin de combler des failles de la médiation culturelle, comment s'inspirer de ces outils et partitions pour proposer des actions de médiations plus pertinentes ?

III.B- S'OUTILLER

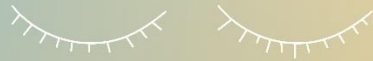
Comment est-ce que je mobilise les outils proposés par les pièces de mon corpus pendant mon terrain ?

III.B.1- EXTRAIRE DES OUTILS

Dans les cartes – schéma ci-dessous, sont formalisés les outils que j'ai extrait des pièces de mon corpus.

²²³ Marian Del Valle, Entretien avec Marian Del Valle Annexe n°3

EVEIL SENSORIEL



Occulter un sens et en éveiller d'autres



outils de Myriam Lefkowitz



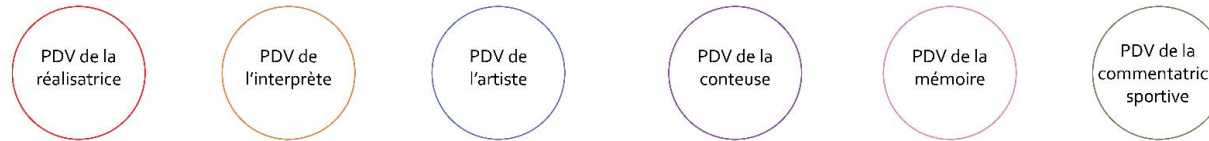
Etre massée

outils de Julie Nioche & Isabelle Ginot

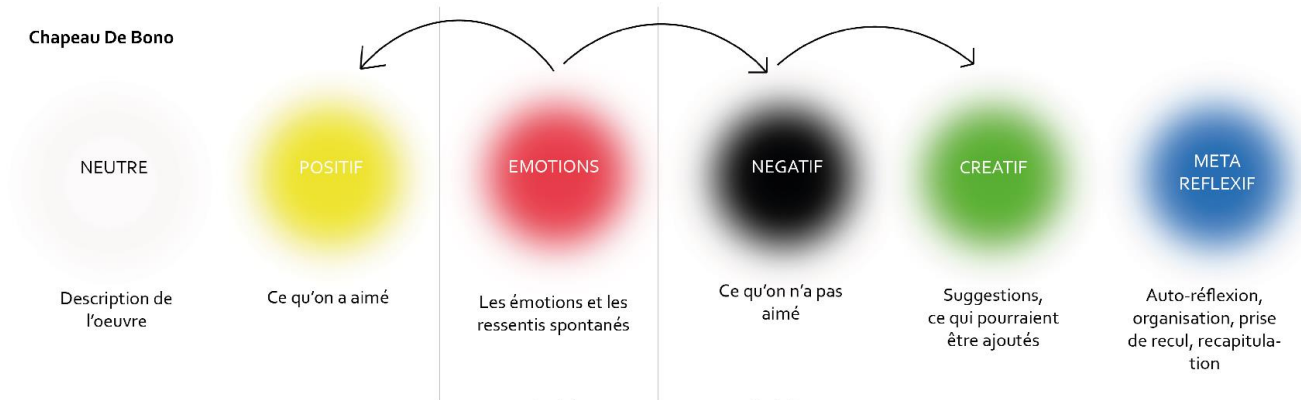
Carte 11 Outils de sensibilisations : Eveil sensoriel

JEUX DE CARTES / FILTRER SON REGARD

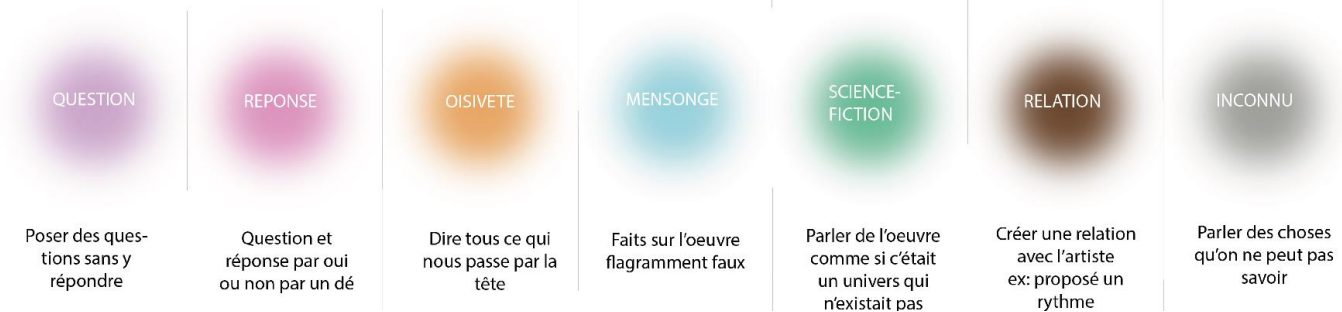
PDV de Bojana Cvejic



Chapeau De Bono



Carte de Manon Santkin



Carte 12 Outils de sensibilisations : Jeux et filtres du regard

METTRE EN FORME SA RECEPTION

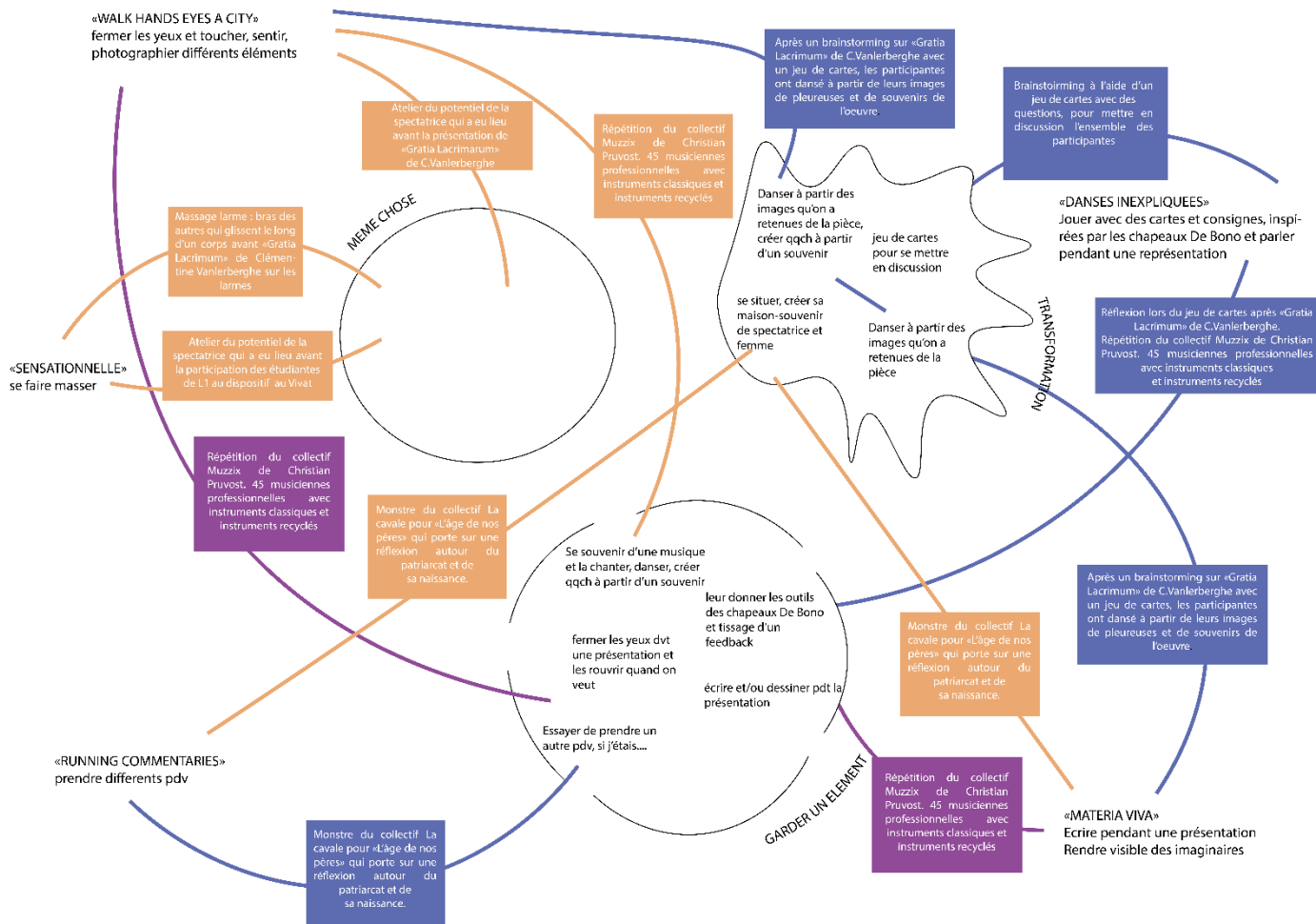


Outils de Marian Del Valle
Outils de Manon Santkin
Outils de Myriam Lefkowitz

Carte 13 Outils de sensibilisations : Mettre en forme sa réception

III.B.2- TRANSFORMER LES OUTILS

Afin de rendre compte du travail d'ingénierie que j'ai effectué lors de mon terrain et de proposer des utilisations possibles des outils que j'ai extraits des pièces de mon corpus, j'ai créé une carte en deux niveaux. Le premier niveau offre une vue globale et souligne dans quels contextes les outils ont été transformés ou non. Le second niveau décrit la mise en application des outils avec des exemples écrits et/ou photographiques de leur mise en jeu par les spectatrices participantes.



- LEGENDES :**
- Pdv : point de vue
 - Dvt : devant
 - Pdt : pendant
 - Qqch : quelque chose
- SENSIBILISATION AVANT
 SENSIBILISATION PENDANT
 SENSIBILISATION APRES

Carte 14 Utilisations des outils de sensibilisations

MEME CHOSE

Ensemble, nous avançons vers le centre de l'espace où est l'une d'entre nous. Nos posons nos mains sur le haut de son corps. A l'écoute nous les glissons le long de son corps et nous éloignons les mains toujours glissantes. Ancrées, nous sommes lavées. Comme si une vague s'était doucement déployée sur nous.

Massage



Mains sur les trapèzes. Le pouce effectue une pression. Mains sur les trapèzes. Le pouce tourne, tête. Mains sur les trapèzes. Coudes pliés et poids vers l'avant. Mains sur les trapèzes. Elles ne massent pas selon le rythme de la danse. Massées, leurs attentions oscillaient entre la danse et leur dos. Mais Alice se sent, tout de même, plus en empathie avec la danse car elle se sent détendue. Le massage ouvre les corps. Le massage pourrait-il être une préparation de la spectatrice ? En tout cas, il est, ici, un échauffement, un réveil du sentir.

Balade les yeux fermés

Les guides cherchent la surprise, explorent les qualités de l'objet, se mettent à la place de l'autre pour la tromper, jouer avec l'identification de l'objet. Quel objet je choisis ? Comment et où je l'amène ? Olivier effleure le dos de Maureen avec un manteau qu'il fait tourner. Alice et Emma écrivent sur la main de Jade. Jade et Alice mettent la capuche d'Emma. Emma et Jade donnent à Alice un couteau en bois pendant qu'elle touche l'armature de la porte. Elles sentent leur corps s'ouvrir, l'ensemble de leurs sens, comme si elles les découvraient, presque comme si elles les avaient oubliés. Hélène sent son poids sur ses pieds, dialogue avec l'équilibre.



LEGENDES :

Pdv : point de vue

Dvt : devant

Pdt : pendant

Qqch : quelque chose



SENSIBILISATION AVANT



SENSIBILISATION PENDANT



SENSIBILISATION APRES

Carte 15 Carte 14 - Zoom "Même chose"

«Riverside» d'Agnès Obel, la musique d'Hélène, emplit la salle, timidement elles se suspendent, tournent, valsent, flottent. Des regards sont jetés, les unes sur les autres, certaines semblent avoir presque honte de leur danse. Je leur propose de s'imaginer seule dans leur chambre. Fête intime. Maintenant c'est «Bad habits», la musique de Lilou qui résonne. Pliés, tendus, pliés tendus. Elles sautent, sautent, sautillent. Haut, bas, leurs têtes tombent, retombent. Droite-gauche, droite – gauche. C'est au tour «d'Alors on danse» de Stromae de prendre l'espace. Je les invite à s'imaginer à un concert. L'énergie monte, elles plient leurs jambes, transfèrent leur poids, tournent leurs épaules, balancent leur buste d'un côté puis de l'autre, l'inclinent, snake, sur le côté, en avant, en arrière, leurs talons quittent le sol, rebondissent, elles courent, sautent lèvent les bras, les tendent, tapent la mesure.

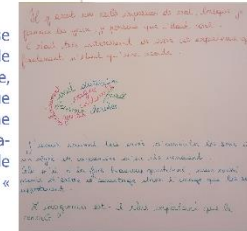
Se souvenir d'une musique et la chanter, danser, créer quelque chose à partir d'un souvenir



A côté, sur une feuille, elle colle et plie des papiers sous lesquels elle écrit des suggestions. Elle insiste sur le mot suggestion, elle tient à ne pas blesser Clémentine. Elle propose de découvrir l'avant du corps comme on ouvre un cadeau surprise, de faire durer les temps au sol, de découvrir les jambes, de découvrir leur volume et de casser les directions en ligne. Correspondance entre la nature de sa proposition et sa forme, avec les petits papiers à déplier, elle donne la possibilité à Clémentine de lire ou non ce qu'elle propose.

Leur donner les outils des chapeaux De Bono et tissage d'un feedback

Le travail de la forme se retrouve aussi dans l'écrit d'Alice qui organise son écrit en trois parties avec un nœud de mots au centre. Code couleur, bleu, rouge, vert. Echo au chapeau De Bono. En rouge, au-dessus de l'amas de mots, elle nomme ses ressentis et identifie son expérience d'écoute. En bleu, en dessous du tas de mots, comme si sa pensée s'était dénouée, elle décrit son expérience de spectatrice. En vert, à la fin, découlant de ses précédentes réflexions, elle suggère presque problématise la place de « l'imaginaire » et du « concret », ainsi que leur relation.



Fermer les yeux dvt une présentation et les rouvrir quand on veut

Essayer de prendre un autre pdv, si j'étais...

« Est-ce qu'on peut utiliser les différents points de vue pour notre retour ? ». Elle écrit comme ci elle était un « vieil homme de 60 ans », puis avec son propre regard, celui d'une jeune fille de 18 ans. « Je ne comprends pas le fait de questionner le fait de vouloir être un homme. Comme si cela était quelque chose de terrible, pour dire ensuite que nous sommes privilégiés. » « le fait de vouloir devenir un homme est mystérieux pour moi, car comme il le dit bien, devenir un homme, socialement, passe par l'intégration de certains codes... ». Comment essayer de penser le contraire de ce qu'on pense ? Comment regarder ailleurs pour regarder si on y voit un peu plus clair ?



Ecrire et/ou dessiner pdt et après la présentation



GARDER UN ELEMENT

LEGENDES :

Pdv : point de vue

Dvt : devant

Pdt : pendant

Qqch : quelque chose

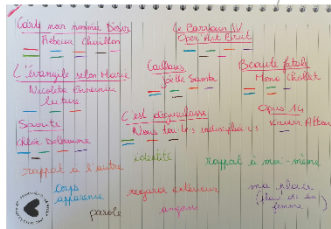


Carte 16 Carte 14 - Zoom "Garder un élément"

TRANSFORMATION

La danse semble avoir réveillée des images chez Lilou. Si elle était en difficulté pour lier «Gratia Lacrimarum» à une autre œuvre, lors du jeu de cartes elle dessine le visage du «Cri» de Munch sur sa feuille. Celui-ci cohabite avec un volcan et un pantin d'un côté de la feuille. De l'autre il y a un lac scintillant délimité par des traces de pas. Son témoignage est en double facette, d'un côté le scintillant de la scénographie et de l'autre l'amas des pleurs et de ses émotions de spectatrices.

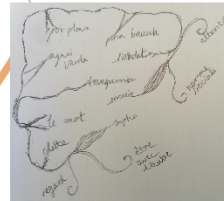
Danser à partir des images qu'on a retenues de la pièce, créer quelque chose à partir d'un souvenir



Je propose de jouer à un jeu de cartes pour que tout le monde prenne la parole. J'avais créé des cartes qui convoquaient des images et leurs sensations car Célia et Lilou aiment dessiner et que la pièce de Clémentine est esthétique et joue d'images. En même temps, je note.

jeu de cartes pour se mettre en discussion

Se situer, créer sa maison souvenir de spectatrice femme



Danser à partir des images qu'on a retenues de la pièce

La discussion a figé les corps. Que fait-on maintenant ? Souvenons-nous par la danse. Les bras se lèvent, s'étirent, se balancent. Les coudes portés voguent dans l'espace. Les poignets vaguent en supination et pronation. Légèreté. Lilou sautille. Hélène tourne, tourne, tourne. Lilou en fente lance son bras droit dans un grand cercle. Le poids de Célia est sur sa jambe droite, son pied gauche effleure le sol. Ses yeux sont fermés et ses bras sont grands ouverts. Suspension. Elle est attirée par la gravité. Chute. Bouche triste, mains-larmes sous les yeux, tête inclinée, mains sur les yeux, épaule et coude ouverts sur le côté et mains sous l'œil, genoux au sol, tête enfouie dans le creux du coude. Autour de chacune prennent places une constellation d'imaginaires.

LEGENDES :

Pdv : point de vue

Dvt : devant

Pdt : pendant

Qqch : quelque chose



SENSIBILISATION AVANT



SENSIBILISATION PENDANT



SENSIBILISATION APRES

Carte 17 Carte 14 - Zoom "Transformation"

III.C- DÉFENDRE UNE ANTI-MÉDIATION

Quelle est ma posture de médiatrice culturelle ?

III.C.1- EXPÉRIMENTER POUR S'INVENTER

Mon expérience en médiation au sein du *dispositif Gangsters* m'a fait entrer dans une réalité du travail de médiatrice culturelle moins naïve et enjolivée que celle que je pouvais imaginer. Les contraintes dues aux politiques culturelles²²⁴ (promouvoir un accès à la culture pour toutes dans une pensée de démocratisation culturelle et élargir le public tout en mettant les citoyens de la ville au cœur des dispositifs) restreignent les marges de manœuvre. Si lors de la préparation du dispositif nous souhaitions faire un groupe avec des spectatrices éloignées du théâtre, d'âges, de cultures et de parcours divers afin de nourrir une intersubjectivité, finalement les spectatrices participantes avaient 15 ou 18 ans et étaient soit au lycée en parcours théâtre, soit en licence 1 « Etudes en danse ». Je suis très heureuse de leur participation, cependant qu'est-ce qui a fait que d'autres personnes ne nous ont pas rejointes ? Je pense que cela est dû au fait que le projet voulait s'adresser à des personnes différentes tel que le demande la « démocratisation culturelle ». Si la pensée de l'art pour toutes me semble pertinente, la diversification des spectatrices est très complexe. En effet, il faut du temps pour aller trouver des spectatrices différentes et éloignées du théâtre, il faut que la majorité des spectatrices trouvées soit de la ville de la structure et il faut que les spectatrices participantes puissent être disponibles aux mêmes dates, dates concordant avec le planning des résidences et des artistes. Cette logistique demande beaucoup de temps et de mettre en place plusieurs actions attirantes pour les spectatrices ; cependant le temps a parfois manqué et nous n'avons pu proposer un stage de deux jours gratuits aux spectatrices, qu'en grande partie grâce à l'argent non dépensé pendant la période sanitaire et a dépensé avant janvier 2022.

Ensuite, l'adaptation face à la découverte de la pièce en création et aux propositions des spectatrices a également demandé une forte concentration et attention, car il me fallait

²²⁴ En 1959, le ministère des affaires culturelles est créé en réponse à l'impérialisme américain. L'objectif politique de ce ministère est de mettre en avant une culture « à la française ». En 1970, s'instaure une politique de démocratisation culturelle. Cette dernière sur un plan idéologique désigne un projet de conversion si la culture est pensée sous un prisme d'une culture légitime à laquelle il faut convertir la masse ; un projet de réhabilitation si l'objectif est de réhabiliter les cultures dites populaires ; et un projet de renouvellement révolutionnaire de la création et culture prolétarienne. Le projet politique de démocratisation pense ainsi la culture comme un outil de cohésion sociale auquel chacun devrait s'y apporter afin de faire partie d'un même groupe, ici, la France.

adapter et créer mes propositions en direct. Ainsi dépaysée, hors de mon confort d'étudiante, mon terrain m'a fragilisée avant de me donner ou révéler un pouvoir d'agir. Cette fragilisation s'est particulièrement retrouvée au travers de l'exposition. J'étais presque seule devant les spectatrices participantes qui attendaient mes propositions. Propositions expérimentales et inédites pour moi qui n'avait auparavant jamais fait de médiation. « Presque seule » car j'ai été tout du long en compagnie d'Hélène. Cette compagnie m'a été d'un grand soutien. En effet, notre co-médiation a permis un partage des tâches et j'ai eu la chance de pouvoir ne me préoccuper que de l'atelier créatif de l'action de médiation et ainsi de proposer à Hélène de nouveaux outils. Elle a même utilisé l'outil de *Walk, Hand, Eyes, a city* avec des étudiantes venues visiter le Vivat, et a fait des Chapeaux De Bono un outil pour l'équipe du théâtre. Mes comptes rendus d'ateliers ont également donné une trace des ateliers et avec ma recherche je fais connaître le *dispositif Gangsters* à de nouvelles personnes. Cette co-médiation a été pour moi complémentaire et a permis aussi d'ouvrir des espaces de paroles, des espaces réflexifs qui nous ont donné la possibilité de faire au mieux l'action de médiation. Pour revenir sur les fragilités, ce terrain m'a également fait réfléchir sur ma posture, ce que je dévoile ou ce que je garde secret mais aussi sur ma posture physique. Comment je me tiens et quel rapport cela implique ? Quels rapports de pouvoir se forment si je me tiens assise ou debout ? Quand est-ce que je fais avec les spectatrices, quand est-ce que je les observe ? Quelles conséquences cela a pour elles ? Cette métaréflexion m'a fait découvrir des éléments sur moi-même. Par exemple je me suis rendue compte du pouvoir caché que j'avais, car d'une part c'est moi qui donnais les partitions aux spectatrices pour qu'elles créent un feedback, et d'autre part je n'étais à aucun moment obligée de (co) signer les feedbacks créés. Face à ce constat et comme il me tenait à cœur que les spectatrices repartent avec une trace, j'ai fait pour presque chaque proposition un texte synthèse de leur retour. Ce texte était envoyé aux spectatrices et à l'artiste. En guise d'autre exemple, j'ai conscientisé et identifié une ambiance douce. Pendant chaque atelier j'ai ressenti une douceur, une écoute, une attention, quelque chose de fluide... que je retrouve dans mon travail de photographies mais que je n'avais pas identifié dans ma transmission d'ateliers. J'ai aussi perçu que ma pensée se créait en parlant. Ceci est certainement dû à une attention à trouver les mots justes et à saisir les personnes devant moi. En effet, cette expérience de terrain m'a également permis de développer mon écoute, mon empathie et ma présence. Au-delà de ces compétences de savoir être, cette expérience m'a apporté des connaissances. J'ai pu lire et déplacer mon regard sur des œuvres grâce aux retours des spectatrices, j'ai découvert le métier de médiatrice culturelle et créé des outils de

médiation. Mes entretiens sous formes de cartographies m'ont aussi ouvert des portes ou confirmé des hypothèses de recherches.

Tout ceci a aussi participé à déconstruire des idées que j'avais. Par exemple, j'appréhendais l'accessibilité de certaines pièces par rapport à la violence qu'elle pouvait porter, ou encore je ne pensais pas que la médiatrice culturelle avait autant de tâches à accomplir. Mais surtout ces moments partagés sur le terrain m'ont créé des joies. J'ai éprouvé un vrai plaisir à proposer ces temps de médiations, à chercher des outils pertinents pour et avec les spectatrices et les artistes et à discuter avec chacune d'elles. Enfin, ce terrain m'a donné de la confiance en moi, m'a fait développer une audace et m'a fait suivre mes intuitions. Effectivement j'ai dû faire ce que je n'avais jamais fait auparavant tout en étant embauchée pour et ayant carte blanche. J'ai également dû me présenter en tant que médiatrice culturelle et affirmer une position et une manière de faire de la médiation tout en construisant celle-ci. Cette affirmation et construction de ma posture et pratique m'a aussi permis d'affirmer, par dialogue, ma posture d'accompagnante de chorégraphes.

Mon expérience de terrain expérimental m'a donc incitée à me remettre en question, à suivre mes intuitions, à développer mon adaptation, mon improvisation et mon écoute face aux spectatrices et m'a fait créer puis pratiquer des outils de médiation. Cette expérience m'a ainsi permis de construire et de défendre ma pratique de médiatrice²²⁵ culturelle.

III.C.2- DÉFENDRE DES ANTI-MÉDIATIONS

Si la médiation culturelle est une médiation verticale où la médiatrice donne des informations sur l'œuvre, « dans le sens où le public il faut l'éduquer »²²⁶, je souhaite proposer des médiations inverses, des anti-médiations, comme des « anti-méthodes ». Katya Montaignac²²⁷ désigne par anti-méthode, une manière de faire qui passe par le

²²⁵ Je choisis d'utiliser le terme de médiatrice culturelle pour définir ma pratique plutôt que celle de chargée de relations avec les publics, car même si cette dernière expression fait plus sens pour moi, elle me semble plus s'ancrer dans le cadre d'un poste permanent au sein d'une structure et non d'un travail indépendant dans lequel je suis actuellement.

²²⁶ Mots de Marian Del Valle dans son entretien, Annexe n°3.

²²⁷ Montaignac Katya, « Une Anti-méthode ? », *Recherches en danse* [En ligne], 1 | 2014, mis en ligne le 01 janvier 2014, consulté le 01 mai 2019. < URL : <http://journals.openedition.org/danse/1017> ; DOI : 10.4000/danse.1017 >

sensible, qui s'adapte aux œuvres, qui n'a pas de grilles, qui repose sur « l'intuition plutôt que sur l'affirmation »²²⁸, qui « s'essaie, s'explore, s'é gare, s'enflamme. »²²⁹ Une anti-médiation serait donc à penser au pluriel : des anti-médiations. Des anti-médiations qui sensibilisent, qui sont créatives et qui flirtent parfois avec des propositions artistiques. Des anti-médiations qui se construisent avec les œuvres et les spectatrices et qui pensent que chacune d'elles est porteuse de savoirs. La médiatrice devient ainsi une chercheuse, une

« performeu[se] d'idées qui n'hésite pas à errer sur différents champs disciplinaires, à emprunter différents outils et à partager ses failles, notamment en confrontant son regard à d'autres voix, même (et surtout) si elles sont contradictoires. Car la danse tisse avant tout un jeu de relations, mouvant, trouble et complexe, entre ceux qui montrent et ceux qui regardent, un point de rencontre (et de friction) qui ouvre un espace de dialogue et de débat. »²³⁰

III.C.2.a- Penser une « démocratie des perceptions »²³¹

Comme Serge Saada, je veux porter le moins possible de préjugés sur les spectatrices et leurs capacités. Je pense que les spectatrices partagent le même jeu²³², qu'il existe une « démocratie des perceptions » qui permet de s'écarter de la question de l'accessibilité et de s'affranchir de la relation savante – ignorante. Mais si je pense une « égalité des intelligences » entre les spectatrices, ce n'est pas pour cela que je ne m'adapte pas à elles. Je pars d'elles d'après ce qu'elles me disent aimer. Je pars d'elles, à partir que je perçois d'elles. Je pars d'elles en les incitant à témoigner à la première personne. Je fais ainsi confiance à leurs savoirs et essaie de les autonomiser et de les émanciper. En pensant une « démocratie des perceptions », je passe donc des spectatrices potentielles aux potentiels des spectatrices.

III.C.2.b- Inventer des sensibilisations

Selon Jacques Rancière, la sensibilisation s'oppose à l'explication pédagogique. Sensibiliser et non informer ou livrer un savoir. Sensibiliser et éveiller des sensibilités.

²²⁸ Ibid. p.7.

²²⁹ Ibid. p.8.

²³⁰ Ibid. p.8.

²³¹ Laroque Mathilde, « La Démocratie des perceptions, une clé d'accès à la culture. Entretien avec Serge Saada », *NDD* n°57, printemps 2013, Bruxelles, pp 21-22.

²³² Voir partie 1 du mémoire « Jeu commun entre spectatrices »

Sensibiliser les corps des spectatrices et ouvrir leur multi-sensorialité pour qu'elles perçoivent autrement. Comment regardons-nous les yeux clos ? Comment percevons-nous après avoir été massées ? Comment ressentons-nous les gestes des danseuses ? Comment imaginons-nous après nous être écoutées ? Comment développons-nous cette sensorialité ? Comment inventons-nous une médiation écosystémique²³³, qui prône l'interrelation et fait des médiatrices des conteuses, des productrices de nouveaux imaginaires qui incitent à réapprendre à sentir ensemble ? Face à la crise du sensible actuelle, réinventer nos manières de sentir devient un acte politique.

Oui, défendre la multi-sensorialité de la spectatrice est subversif, transgressif, émancipateur et politique car nos sens ont été conditionnés par la culture occidentale du théâtre. Nicole Haitzinger²³⁴ explique que l'olfaction était très utilisée dans les théâtres de l'Antiquité car ils étaient parfumés. Mais aujourd'hui la vue et l'ouïe sont sur-sollicitées au contraire de l'odorat, du goût et du toucher sens « sensuels » souvent reliés à une animalité, une « primitivité » d'après les pensées colonialistes. En effet, il est plus facile de contrôler la vue et l'ouïe ; l'odorat, le goût, le toucher et le 6^{ème} sens (sens internes) eux, échappent, ils sont moins tangibles.

Sensibiliser redonne des corps aux spectatrices. Des corps, des subjectivités, des spectatrices et non l'entité unique et floue qu'est le « public ». Au pluriel, les médiations culturelles ne peuvent ainsi plus être pensées comme des grilles ou des dispositifs figés qui s'appliquent à un public. Elles doivent se repenser, se réajuster et se recréer en permanence. Elles prennent donc diverses formes et couleurs, elles s'ouvrent, créent des cadres, vont hors cadre, elles débordent de créativité.

Outre le sens sensible, sensibiliser c'est aussi réactiver du sens commun. C'est partager un temps ensemble, s'écouter et se sentir ensemble, faire ensemble, tenir ensemble. Les actions de médiations se créent à plusieurs, avec les partenaires, avec les chorégraphes, avec les spectatrices. Les médiations sont par essence participatives. A nous, médiatrices, d'encourager les spectatrices à contribuer.

²³³ Ciosis Laure, « Les compétences des médiateur.rice.s au prisme des échelles d'action de la médiation culturelle : les rôles et places de la médiation comme conditions de participation de chacun.e à la vie artistique et culturelle », colloque *Prendre part à l'art et à la culture. Pratiques, théories et politique de la médiation culturelle aujourd'hui*, Marseille, 7-9 octobre 2021.

²³⁴ Haitzinger Nicole, *SMOKY VENUS OF DADA SOPHIE TAEUBER-ARP: A PYGMALIONIZATION WITH ACCENTUATION OF THE NOSE*, publié sur corpus web, 12/2021, < [Corpus | Smoky Venus of Dada \(corpusweb.net\)](http://Corpus | Smoky Venus of Dada (corpusweb.net)) > lu le 17/12/2021.

III.C.2.c- Créer des ateliers

Je souhaite donner des ateliers de médiation. Des ateliers comme des propositions, des espaces de regroupements, des lieux d'expérimentation, des endroits où aucun résultat n'est attendu. Des ateliers comme des formes mouvantes et adaptables. Des ateliers nomades qui changent d'espaces. Du hall aux loges, des studios à la salle de réunion, du plateau à la cuisine, les actions de médiations investissent les espaces du théâtre et les démystifient. Ainsi les spectatrices qui ont voyagé dans le théâtre, se sentiront peut-être détentrices de clés de portes et reviendront voir des œuvres sans nous, médiatrices. Le but est bien celui-ci, qu'elles n'aient plus besoin de moi/nous, qu'elles ne reviennent pas à mes/nos ateliers, car elles détiennent dorénavant suffisamment d'outils pour être autonome.

Je souhaite ainsi être et que nous soyons des médiatrices discrètes, des observatrices, des oreilles, que nous laissons de la place aux spectatrices et que nous faisons appel parfois à quelqu'une d'autre. Je pense le métier de médiatrice culturelle comme collectif. Ceci afin de multiplier les regards, les idées, la créativité, les spécialités mais aussi de créer des espaces de paroles qui permettent de réfléchir à notre posture de médiatrice, à se décharger et réagencer des responsabilités selon les aptitudes de chacune.

III.C.2.d- Être aussi accompagnante de chorégraphe

Ma pratique est un tissage entre une pratique collective d'accompagnement de chorégraphes à la création et une pratique de médiatrice culturelle. Les pensant comme un entrelacement, qu'est-ce que ma pratique d'accompagnement apporte à celle de la médiation ?

Nous²³⁵ pensons nos accompagnements à plusieurs. Il s'agit pour nous de faire avec. Faire avec et soutenir ensemble une œuvre. Faire avec pour mettre au travail l'intersubjectivité. Faire avec pour créer non pas des relations d'interdépendance, mais d'épanouissement réciproque. Faire avec, en médiation, pour travailler avec les spectatrices et pour soutenir leurs réceptions. Finalement, faire avec pour effondrer la mystification de l'artiste, la rendre accessible car la création n'est pas la production d'une artiste unique, mais d'une

²³⁵ Je pratique ces accompagnements en collectif avec l'association *Regards Complices* que j'ai fondé avec Mathilde Sannier.

constellation de pensées et personnes. Dès lors peut s'inventer des discussions entre spectatrices et chorégraphes.

L'accompagnement est un métier de l'ombre. Il est facile de rester invisible et de rien signer. Nous nous sentons responsables. Responsables des idées, des feedbacks que nous proposons et qui emmène parfois l'artiste vers un endroit plutôt qu'un autre. Nous prêtons ainsi attention à nos relations de pouvoir avec l'artiste ou les spectatrices. Comment les rapports de pouvoirs circulent-ils ? Comment en déconstruire ? Comment les inverser ? Nous écoutons l'accompagnée, tentons d'être au plus proche d'elle, nous nous déplaçons. Comment l'écoute et la parole soutiennent-ils l'autre et notre projet commun ? Nous sommes déjà figure tiers entre chorégraphe et œuvre, œuvre et spectatrice. L'accompagnante, la dramaturge n'est-elle pas aussi la première spectatrice de l'œuvre ? Comment faire compagnie entre spectatrices ?

Nous nous intéressons à l'œuvre, à ses processus de création, à ses potentielles réceptions, nous observons, nous scrutons, nous analysons l'œuvre, la plions et déplions. Devant elle, nous filtrons et/ou outillons nos sens pour manipuler et chorégraphier nos attentions. Nous nous balançons sans cesse entre nous laisser prendre, surprendre par l'œuvre et la prendre, l'appréhender. Autour de l'œuvre nos outils d'analyse chorégraphique et gestuelles bâtissent une constellation de pensées, d'œuvres et de gestes. Comment faire de ces outils d'accompagnements des outils pour la médiation ?

Mes deux pratiques s'enfilent. Enfiler des perles comme des pensées, j'arrive à la fin du collier défenseur de mes anti-médiations.

Finalement, dans ma pratique de médiation, ou plutôt devrais-je dire la nôtre, je pense une « **démocratie des perceptions** » et fais confiance aux savoirs des spectatrices. Je pense ainsi les médiations **en collectif** avec les spectatrices, avec d'autres médiatrices et avec des partenaires dans une volonté de **partages des savoirs**. Je perçois les médiations sous le terme de **sensibilisations** et j'essaye de rendre sensible, d'éveiller la multi sensorialité des spectatrices, de valoriser leur subjectivité et de les faire contribuer avec moi à l'action de médiation. **J'espère que grâce à cela elles auront suffisamment d'outils pour ne plus faire appel à moi, à nous.**

CONCLUSION

Lors du dernier atelier de médiation au Vivat, j'ai proposé aux spectatrices *Gangsters* de faire une carte de leur déplacement colorée de leurs émotions vécues pendant la répétition générale de *Jumelles* des Sapharides. Cette fois, au contraire des autres ateliers, je n'ai pas mobilisé un outil des pièces de mon corpus, mais un inspiré de la méthodologie de mon mémoire. Durant un atelier avec l'équipe de mon association *Regards complices* sur « Comment faire des feedbacks ? », j'ai proposé que nous matérialisions tous nos filtres de perception sur des papiers transparents. J'ai repris et réinventé les outils de filtres du regard de Manon Santkin et Bojana Cvejic, chorégraphes de pièces de mon corpus. Tel que le dit la carte de tarot sur la participation, tout se lie, tout se relie.

Lier. Durant ce mémoire, j'ai tressé les notions de « sensibilisation » et de « démocratie des perceptions » afin de faire de cette recherche un passage entre ma vie étudiante et ma vie professionnelle. Dans la première partie sur le jeu commun aux spectatrices, public cible et accompagné de et par la médiation culturelle, j'ai analysé ce que font les spectatrices, leurs états de corps, leurs stratégies de réception et ce qui les rend nécessaires à l'œuvre. Les spectatrices touchent, regardent, sentent, ressentent, écoutent, goûtent, imaginent, choisissent, se mettent à la place, se souviennent, photographient, parlent et écrivent sur l'œuvre. Au travers de ces gestes et de l'interaction et immersion provoquées par l'œuvre, les spectatrices sont mises dans des états particuliers. En mouvement et dans une disposition singulière, elles développent leurs propres stratégies de réception et de mise en forme de celle-ci. Ainsi, face à l'œuvre, les spectatrices travaillent et se créent entre elles et les danseuses des dialogues intercorporels. Dans la deuxième partie, j'ai creusé ces dialogues en prenant pour exemple les pièces de mon corpus et est retirée de celles-ci des outils de mise en relation des spectatrices et chorégraphes. Les artistes éveillent les sens des spectatrices en occultant un de leur sens ou en en sur-éveillant un autre, jouent aux cartes avec elles et leur proposent d'écrire. Les spectatrices sont ainsi engagées sensiblement et ont une fonction d'agencement. Elles coparticipent donc à l'œuvre, du moins à sa dramaturgie. Cette idée de coparticipation naît et se développe dans des imaginaires communs d'être ensemble aux spectatrices et chorégraphes. Finalement, dans la dernière partie, j'ai mis en pratique les réflexions et outils présentés dans les parties précédentes afin de répondre à la question : « Comment veux-je accompagner les spectatrices ? ». Je souhaite les accompagner au collectif, en pensant

une « démocratie des perceptions », en partant des spectatrices, de leur corps, de leurs sens, puis, en développant des outils créatifs et en les mettant en pratique au sein d'ateliers.

Si cette recherche m'a permis de relier mes pratiques, de mettre en mot ma pratique de spectatrice et de créer ma pratique de médiatrice culturelle grâce à l'acquisition de connaissances et d'outils, ce mémoire m'a aussi autonomisée et responsabilisée dans mes actions de transmissions et d'accompagnements. Elle m'a permis d'affirmer ma posture et de gagner de la confiance en moi et en mes propositions. Cette recherche m'a également montré l'importance du collectif et de penser des pratiques doubles comme celles de médiatrice-performatrice et de médiatrice-accompagnante de chorégraphes.

Si cette recherche a été riche, elle a aussi été limitée. Une des plus importantes limites et fragilités que je perçois dans mon mémoire, étant encore immergée dedans, est l'entretien. Lors de ces conversations, j'ai éprouvé un sentiment d'insatisfaction, d'une part parce que j'estime ne pas avoir su recueillir des informations spécifiques sur l'instant, et d'autre part parce que je n'ai pas pris le temps d'acquérir des outils méthodologiques particuliers aux entretiens. A contrario, certaines discussions informelles, que j'ai eues avec les artistes, auxquelles nous avons fait des retours avec le dispositif *Gangsters*, me semblent pertinentes pour améliorer les ateliers de médiation. Les artistes étaient souvent enthousiastes des retours. Je suis même restée en contact avec le collectif La Cavale avec qui nous avons échangé autour des outils sur « Comment faire de la médiation autour d'une pièce qui traite de violences sexistes et sexuelles ? ». Une insatisfaction persistait cependant chez presque toutes : l'envie d'un dialogue parlé avec les spectatrices pour approfondir leurs feedbacks. Cette remarque ouvre peut-être deux axes vers lesquels des recherches et actions restent à mettre en place. Le premier serait autour des retours artistiques. Comment répondre au besoin de feedback des artistes ? De qui ont-elles besoin de retour ? De l'équipe du lieu d'accueil et/ou des spectatrices ? L'équipe est-elle formée à faire des feedbacks, et peut-elle accompagner les spectatrices à en faire ? Comment la former ? Stéphane Gornikowski se pose ces questions au sein de sa recherche-action REACT sur l'éthique de la relation entre équipe artistiques et équipe des lieux d'accueil. Ces questions s'ancrent aussi dans une réflexion plus vaste sur les bords plateaux, deuxième axe de recherche à explorer. Qu'est-ce qui fait que ces temps fonctionnent peu ? Quelles attentes ont les artistes et les spectatrices lors de ces échanges ? Quelles solutions et outils pourraient être testés et mis en place pour que toutes les spectatrices fassent des retours ? Lors de mon terrain, les spectatrices participantes, étaient déjà des spectatrices habituées. Comment élargir ce groupe et

sensibiliser plus de futures et actuelles spectatrices au métier de chorégraphes et à la création d'œuvres chorégraphiques ? Pour répondre en partie à cette question, et face à l'observation que le manque de temps, la date de rencontre souvent très proche de la première, l'heure tardive des interventions ont compliqué la présence de toutes les participantes ; nous avons choisi de mettre en place un dispositif avec mon association *Regards complices* pour l'année 2022 – 2023. Durant cette année, chacune des trois chorégraphes que nous accompagnons à la création sera affiliée à une classe scolaire, qui viendra lui faire des retours et suivre l'évolution de son œuvre. Les élèves-spectatrices pourront ainsi prendre conscience de leur posture de spectatrice, aiguïser leurs regards et éveiller leurs sens, tout en découvrant le métier de chorégraphe et la construction d'une œuvre de danse.

Bibliographie :

- Barthes Roland, *La Mort de l'auteur*, in « Le bruissement de la langue », Paris, éditions Le Seuil, 1984.
- Bernard Michel, *De La Création chorégraphique*, Pantin, CND, 2001.
- Billeter Jean-François, *Un Paradigme*, Paris, Allia, 2012.
- Boisson Bénédicte, Fernandez Laure, Vautrin Eric, *Le Cinquième mur – Formes scéniques et contemporaines de la nouvelle théâtralité*, Dijon, Les presses du réel, mars 2021.
- Bourriaud Nicolas, *L'Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 1998.
- Briand Michel, *Corps (in)croyables*, Pantin, CND, 2018.
- Ciosis Laure, « Les Compétences des médiateur.rice.s au prisme des échelles d'action de la médiation culturelle : les rôles et places de la médiation comme conditions de participation de chacun.e à la vie artistique et culturelle », colloque *Prendre part à l'art et à la culture. Pratiques, théories et politique de la médiation culturelle aujourd'hui*, Marseille, 7-9 octobre 2021.
- Crary Jonathan, *L'Art de l'observateur : vision et modernité au XIXème siècle*, Jacqueline Rambon, Paris, 1990.
- Delhalle Nancy (dir.) *Le théâtre et ses publics, la création partagée*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2013.
- Del Valle Marian. *Accompagner les processus créatifs de Monica Klingler, Barbara Manzetti et Marian del Valle (janvier 2009 - décembre 2012)*. Musique, musicologie et arts de la scène, Université Nice Sophia Antipolis, 2013. Français. ffNNT : 2013NICE2032ff. fftel-00966697
- Eco Umberto, *L'œuvre ouverte* [1re éd., 1962], trad. Ch. Roux de Bézieux, avec le concours d'A. Boucourechliev, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1965.
- Farge Arlette, *Le goût de l'archive*, Paris, Le Seuil, 1997.
- Ginot Isabelle, « Regarder », in. Marie Glon et Isabelle Launay (dir.), *Histoires de gestes*, Arles, Actes sud, 2012.
- Ginot Isabelle et Guisgand Philippe, *Analyser les œuvres en danse : partitions pour le regard*, Pantin, CND, 2021.
- Godard Hubert, « Le Geste et sa perception », in. *La Danse au XXème siècle*, Paris, dir. Ginot Isabelle et Bernard Michel, Paris, Larousse, 2002.
- Grossman Evelyne, *La Crise de la créativité*, Paris, Edition de minuit, 2020.

- Grunenwald Noémie, *Sur Les Bouts de la langue traduire en féministe/s*, Lille, La contre allée, 2021.
- Hache Emilie (dir.), *RECLAIM recueil de textes écoféministes*, Paris, Cambourakis, 2016.
- Haitzinger Nicole, *SMOKY VENUS OF DADA SOPHIE TAEUBER-ARP: A PYGMALIONIZATION WITH ACCENTUATION OF THE NOSE*, publié sur corpus web, 12/2021, < [Corpus | Smoky Venus of Dada \(corpusweb.net\)](http://Corpus | Smoky Venus of Dada (corpusweb.net) >) >.
- Jauss Hans Robert, *Pour Une esthétique de le réception*, Paris, Gallimard, 1974.
- Kapelusz, Anyssa. « De La “Participation” au “participatif” : évolution de la place du spectateur. » *Jeu*, n°147, 2013, pp. 58-63.
- Laroque Mathilde, « La Démocratie des perceptions, une clé d'accès à la culture. Entretien avec Serge Saada », *NDD n°57*, printemps 2013, Bruxelles, pp. 21-22.
- Lavender Andy, *Performances in the twenty-first century theaters of engagement*, Londres, Routledge, 2016.
- Lefkowitz Myriam, *Walk, Hands, Eyes (a city)*, Beaux-Arts de Paris éditions, Paris, 2015.
- Le Morant Alix et Beaufile Eliane (dir.), *Scènes en partages, l'être ensemble dans les arts performatifs*, Paris, Deuxième époque, 2018.
- Loureiro Angela, *Effort : l'alternance dynamique*, Coeuvres-et-Valséry, Ressouvenances, coll. Pas à Pas, 2013.
- Macé Marielle, *Nos cabanes*, Paris, édition Verdier, 2019.
- Michaud Yves, *L'Art à l'état gazeux*, Paris, Hachette littératures, 2008.
- Montaignac, Katya, « Le Fantôme de la participation du public », revue *Jeu*, n° 147, 2013, pp. 124-130.
- Montaignac Katya, « Une Anti-méthode ? », *Recherches en danse* [En ligne], 1 | 2014, mis en ligne le 01 janvier 2014, consulté le 01 mai 2019. < URL : <http://journals.openedition.org/danse/1017> ; DOI : 10.4000/danse.1017 >
- Pasquier Dominique, « Spectateur de théâtre : l'apprentissage d'un rôle social », *Sociologie de l'Art*, 2016/1-2 (OPuS 25 & 26), p. p183. DOI : 10.3917/soart.025.0177. < URL : <https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2016-1-page-177.htm> >
- Pépin Charles, *Quand la beauté nous sauve*, Paris, Robert Laffont éditions, Poche Marabout, 2013.
- Proust Serge, « La Domestication du corps du spectateur » in. *Rites et rythmes de l'œuvre*, dir. Pessin C, Pessin A et Ancel P, Paris, L'Harmattan, 2005.

- Rancière Jacques, *Le Partage du sensible*, Paris, La fabrique édition, 2000.
- Rancière Jacques, *Le Spectateur Emancipé*, Paris, La fabrique édition, 2008.
- Rolnik Suely, « Regard aveugle. Entretien avec Hubert Godard », in *Lygia Clark de l'œuvre à l'événement. Nous sommes le moule. A vous de donner le souffle*, ouvrage publié à l'occasion de l'exposition au Musée des Beaux-Arts de Nantes (8 octobre - 31 décembre 2005), Editions du Musée des Beaux-Arts de Nantes/ Dijon, Les Presses du Réel, 2005, p. 73L78.
- Roquet Christine, *Vu du geste*, Pantin, CND, 2019.
- Ruby Christian, *Devenir spectateur*, Paris, éditions de l'Attribut, 2017.
- Sermon Julie et Chapuis Yvane, *Partitions objets et pratiques scéniques*, Dijon, Les presses du réel, 2016.
- Stiegler Bernard, *Aimer, S'aimer, Nous aimer*, Paris, Galilée, 2003.
- Wavelet Christophe, « Ici et maintenant, coalitions temporaires », in *Mouvement* n°2, 1998, pp. 18-21.
- ZASK Joelle, « Pragmatisme et participation », in CASILLO I. avec BARBIER R., BLONDIAUX L., CHATEAURAYNAUD F., FOURNIAU J-M., LEFEBVRE R., NEVEU C. et SALLES D. (dir.), *Dictionnaire critique et interdisciplinaire de la participation*, Paris, GIS Démocratie et Participation, 2013, ISSN : 2268-5863. < URL : <http://www.dicopart.fr/fr/dico/pragmatisme-et-participation>. >

ANNEXE 1 Retranscription entretien de Kévin Jean (téléphone)

Flavie Duclos : Oui bonjour, c'est Flavie Duclos...

Kévin Jean : Oui bonjour merci de m'appeler.

F.D : Merci à vous.

K.J : Encore pour tout à l'heure, je ne sais pas ce que j'ai foutu en fait avec mon numéro mais je me suis trompé, voilà désolé, merci d'avoir trouvé un autre créneau.

F.D : Non non mais pas de problème, c'est pas grave. Du coup, peut-être pour vous recontextualiser un peu la chose, moi je suis étudiante en master danse à Lille et je m'intéresse particulièrement aux pièces qui prennent pour objet les... fin les activités de réception des spectateurs et qui créent différents états d'être spectateurs. Et donc j'ai vu votre... *Dans le mille* au grand bain, lors de la première, et j'étais assise, il me semble, à jardin, et j'étais à un endroit pile où il y avait énormément d'interactions avec, avec vous ou les autres danseurs. Et donc ça m'a vraiment marqué sur la relation entre danseurs et spectateurs et surtout qu'à la fin vous avez dit, fin vous nous avez remercié d'être là, et surtout que la pièce n'était pas possible, fin, sans nous. Et du coup ça m'a fait un peu réfléchir sur qu'est-ce qui se passe entre danseurs et spectateurs au-delà d'une simple, fin d'une simple, d'une projection de sens, d'une interprétation. Voilà, et du coup je me demandais pour vous, pourquoi vous avez dit que ce n'était pas, que c'était nécessaire qu'on soit là ? et déjà ça. (petit rire)

K.J : Pourquoi j'ai dit ça... Je pense principalement parce que ça faisait un gros moment qu'on répétait sans personne face à nous.

F.D: Oui.

K.J : Donc on était dans des... Dans des adresses à l'espace en fait, à des adresses au vide, pas dans des adresses à des humains, des humaines, bah là d'un coup ce n'est pas du tout la même chose, de s'adresser à quelqu'un qu'on voit, à quelqu'un qui a des réactions, qui a des émotions et dans un dispositif de proximité où là on vous voit vraiment, même si le masque rendait pas facile le fait de voir si vous souriez ou si vous étiez plutôt dans le rejet, dans le.. Mais je pense que principalement c'était ça mon sentiment, effectivement pouvoir danser en s'adressant à des gens ce n'est pas du tout pareil que de danser en s'adressant à des praticables. Il y a une communication, il y a un dialogue, il y a un échange qui se passe, et ça c'est non verbal et qui est très clair.

F.D : et sinon je me demandais comme il y avait beaucoup d'interaction de regards et du coup qui n'était pas possible sans les spectateurs, et qui a tout une sorte de discours au début, avant qu'on rentre dans l'espace de représentation, sur le consentement ; je me

demandais le consentement il était pour nous, nos interactions de regards où on pouvait fermer les yeux ou c'était aussi en lien avec vous et vos sentiments sur scène face à nos regards ?

K.J : Non c'était pour tout le monde, le nous, qui est dans ce texte du début, il nous inclut tous dans le même, dans le même groupe qui vit la même expérience, dans des rôles et des positions différentes. Quand je disais "nous pouvons fermer les yeux" ça s'adresse à nous aussi danseurs et danseuses, ça répond à votre question.

F.D: Et est-ce que, du coup comment elles se passaient les interactions de regards avec les spectateurs ? Est-ce qu'en fonction du regard vous restiez plus longtemps sur un regard ? Est-ce que vous ... Comment vous calculiez un peu ça ?

K.J : Ça dépend un peu de, je vais pas pouvoir répondre pour Soa et Calisto parce qu'on a des stratégies différentes. On n'est pas tous, on a des stratégies ou des élans, des facilités, des natures, des limites différentes et on a respecté nos différences et travaillé aussi en les acceptant, j'ai pas imposé à tout prix un type d'interaction. Ce qu'on a constaté, nous, dans ce travail autour du regard, c'est que ça peut toucher des zones de, de malaise parfois parce que, par exemple si je te regarde dans les yeux et que je suis en train de danser, même si je fais on va dire, des mouvements de bassin on va dire par exemple, ça va être très difficile pour le spectateur ou la spectatrice de me regarder les yeux alors que moi je la regarde, et s'autoriser à regarder le bassin comme si se jouait quelque chose, une forme d'irrespect ou de gêne et de malaise en tout cas par rapport aux danses, aux danses érotiques. Donc ne pas regarder les gens et savoir qu'on ne vous regarde plus dans les yeux ça vous permet à vous de regarder en fait. Et à vous de regarder des impositions de, de voyeurs sans malaise et dès qu'on vous regarde dans les yeux souvent ça génère du malaise parce que c'est pas trop un regard qu'on connaît, même si moi je m'expose et je me mets sous votre regard, je sais ce que je fais, j'lai choisi. C'est pas pour autant que vous vous êtes capable de regarder, ce qu'on voit souvent sur des trucs de... de... des fois d'enterrements de vie de garçons des fois il y a un strip tease, et où ça met totalement la personne qui le reçoit dans un malaise terrible sur sa chaise isolé, qui ne sait pas où regarder, pas quoi faire de ses yeux, de ses mains, de ...Voilà ça c'est un des trucs, ces jeux de regards. Il y avait nous nous autoriser à fermer les yeux pour vous, vous autoriser à regarder dans une forme de tranquillité sans vous renvoyer à votre position de voyeur, et quand on rouvre les yeux parfois on vous regarde d'une certaine façon, parfois ça vous renvoie au fait que ben, vous êtes en train de regarder, on vous voit et qu'il y a une dynamique dans ces regards que c'est pas une personne qui regarde, nous nous regardons en fait et nous interagissons ensemble dans des positions et des rôles différents. Et vous

êtes pas protégés, vous vous posez dans votre coin, en vous... comment dire, en vous extrayant de ce qui est en train d'être vécu en fait. Vous êtes impliqués de par votre regard et votre présence. Donc après concrètement sur, selon les personnes qu'on a en face, on dit aussi, ce que j'ai écrit dans ce texte du début du spectacle, quand je dis que nous sommes des surfaces de projections nous le sommes tous et toutes pour tous et toutes. Ça veut dire que vous l'êtes aussi pour moi, je projette des choses sur vous quand je danse. Je projette des choses sur ce qui se passe en vous, sur ce que je crois lire ou pas, c'est pas uniquement vous qui projetez des choses sur nous. Je me souviens par exemple d'une ouverture publique où il y avait un monsieur que j'avais identifié comme un monsieur âgé de plus de 65 ans blanc, que j'imaginais hétérosexuel et je l'imaginais dans la défiance, je sais pas pourquoi, parce qu'il cohabitait toutes les cases de la personne qui aurait pas dû aimer, dans mes projections limitantes à moi. Et pendant tout le spectacle j'ai eu l'impression qu'il était dans une forme de défiance, donc je l'ai pas lâché. Et en fait pas du tout, c'est le seul qui a pris la parole et qui a dit des choses très chouettes, très intéressantes et qui était plutôt enjoué. Et je me suis dit « ah c'est marrant comme moi aussi je me projette en fait sur qui vous êtes et comment vous réceptionnez les choses » et du coup à qui je peux m'adresser et comment. Je crois que je me souviens très bien de vous, en fait, et je me souviens, en fait, je cherche pas du tout à mettre mal à l'aise les gens, si à être mal à l'aise moi dans ce travail, que ce soit pour moi ou pour les autres interprètes, donc quand on sent qu'il y a une forme de malaise, une sorte de, bah on n'insiste pas en fait. On passe, on circule, on va vers une autre personne, on... et je sentais même que je devais à un moment dans mon solo de fin, j'ai une danse proche que j'adresse normalement, je pense c'était vous...

F.D : ouais.

K.J: la personne la plus proche de moi, et j'ai senti. Moi mon ressenti à ce moment-là, c'était c'est trop, c'était c'est trop t'approche pas, je veux pas te regarder, je me suis dit bon je n'insiste pas je regarde la personne qui est derrière vous. Et ça c'était mon interprétation, et j'en ai parlé avec une autre personne qui n'était pas loin de vous non plus, à qui je me suis adressé après, et elle avait son masque, vous aviez tous vos masques, en fait qui cache tout ce qui se passe dans le bas du visage sur toute la zone du sourire par exemple. Et je lui ai dit pareil, je lui ai dit que j'ai senti qu'il fallait pas trop que j'insiste dans sa direction. Elle m'a dit "bah pas du tout j'attendais que ça ! j'aurais aimé que tu restes plus". Et j'ai moi j'ai lu l'inverse aussi. Il y aussi un truc qui est très, qui est de l'ordre de la communication on va dire non verbal à ce moment-là. Moi j'essaie de prendre soin par exemple à ne pas, à ne pas insister à un endroit qui pourrait être pas agréable en fait, après

peut-être que je me trompe dans la lecture que je fais de la situation, comme c'est des moments un peu fugaces, et que c'est de la communication non verbale à ces moments-là.

F.D: Ouais, oui oui je m'en rappelle très bien de tout ce moment de fin, où tu fais ton solo et il y a eu cet échange-là. Et moi je sais qu'une de mes préoccupations c'était peut-être pour ça que mon regard paraissait "c'est trop", c'est aussi que j'ai eu aussi cette réflexion là pendant la pièce où je me demandais si justement... Comme vous dites, vous êtes des surfaces de projections etc, que ça puisse vous mettre mal à l'aise vous, même si vous êtes en représentation et contrôlez ce que vous faites, que mon regard soit le plus bienveillant possible. Et du coup c'était marrant parce que j'étais vraiment dans une... J'essayais vraiment et je discutais avec d'autres amies qui était présentes et qui ont aussi eu ce ressenti d'essayer de travailler nous-même en tant que spectateur sur notre regard pendant la pièce pour que vous soyez pas...

K.J : pour accueillir ?

F.D: Oui pour accueillir et que, et pas vous renvoyer, pas que vous preniez mal les regards je pense.

K.J : Je trouve ça chouette en fait d'avoir ce retour-là, savoir aussi que dans votre position ça vous a mis en action, activité en tout cas, de prendre soin de l'interaction qui était en train de se passer. C'était un travail partagé.

Pour ça, je trouve ça intéressant que ce soit un travail partagé comme n'importe quel type d'interaction sociale normalement, sauf que des fois dans le théâtre avec ce quatrième mur où l'impression qu'on est dans le noir et que personne nous voit on peut oublier ce qui se passe en fait dans l'interaction humaine d'individu à individu. Alors là encore plus, si on le fait avec si peu de gens et avec autant de proximité. Et je trouve ça chouette et c'est exactement ce qui m'a intéressé de créer ce rapport d'intimité. Je fantasmais vraiment de pouvoir danser pour une personne en fait. Dans des dispositions au plus proche, en tout cas des dynamiques individuelles comme par exemple des danses érotiques ou ce qui touche dans d'autres domaines ou sur d'autres projet. En fait c'est comment extrapoler ce type de dispositif et de rapports avec un peu plus de gentes humaine et ces dynamiques d'interactions, de regards et certaines relations de pouvoir aussi. Et voilà.

F.D: Et est-ce que y a eu une sorte de... de réversibilité, où est-ce que nos regards pouvaient vous mettre par exemple mal à l'aise, ou pouvaient avoir un impact sur votre danse ou sur votre implication dans le geste, ou...

K.J: Oui, j'ai l'impression qu'on a des, encore une fois des stratégies d'entrée dans la danse différentes entre nous trois, par exemple je sais que j'avais posé la question à Sao et

Calisto de savoir si sur leur temps de solo, ils sentaient qu'ils avaient besoin, qu'ils savaient qu'ils adressaient certaines choses à certains endroits et si à ces endroits-là ils auraient préféré avoir des gens un peu plus complices pour la première par exemple, que des inconnus, ou je sais pas quelqu'un du ministère de la culture. Voilà je leur ai posé cette question mais les deux m'ont répondu non, ça n'avait aucune incidence sur eux, de toute façon ils allaient envoyer quoi qu'il se passe. Et moi j'ai senti que sur certains trucs que je faisais en fait, je me disais que là si c'était quelqu'un... pour qui je sais que ce que je vais faire c'est ok et présent. Le fait que je le sache, le fait que ce soit déjà établi me met dans une zone de puissance et l'inverse dans une zone plutôt de, une zone de difficulté parce que je pense pour moi il y avait quelque chose à un moment de dire je suis en train de faire quelque chose que normalement je fais pour des gens qui ont choisi, qui savent qui vont recevoir ce type de danse. Là je le fais pour des gens que je connais pas, à qui j'ai pas parlé, qui sont venus voir une sorte de spectacle de danse contemporaine avec des codes de danse contemporaine. Et du coup moi je me la suis posée cette question pour moi par exemple. De quoi j'ai besoin pour me sentir moi, de quelque cadre j'ai besoin pour me sentir à l'aise ? Et on a beaucoup travaillé sur la question du cadre en fait, avec Soa et Calisto. Quel cadre on a besoin de poser ? Quel cadre on essaye de concevoir pour nous tous et toutes ? Vous comme nous, pour que ces interactions, pour que ces interactions puissent avoir lieu, que vous vous soyez dans une zone où vous pouvez recevoir les choses comme une forme de zone de confort et pas une zone de provoque où c'est trop agressif, et une zone où nous aussi on est dans notre espace de, de puissance et de capacités. C'est passé par exemple dans nos discussions avec Calisto par exemple sur la question de, la question du regard colonial qui était très important dans nos échanges avec Calisto. Très, très emprunt parce qu'on était sur quelque chose de l'ordre de s'exposer, s'exposer quand on a, quand on a un pouvoir qui est hyper socialisé de façon systématique, qui est, avec des attentes et des projections d'un regard colonial qu'on va danser que pour des gens en France et sa palette d'implications. Donc on a beaucoup évoqué ça par exemple sur tout ce travail entre mes entrées de personnes blanches et partages aussi qui viennent des personnes racisées. Et c'est pour ça entre autres, que Calisto avec son solo vient poser un texte et vient poser des questions. Une fois qu'on a regardé, une fois qu'on a projeté, une fois qu'on a été voilà dans une forme de projection sur qui c'est, qui il est. Il va s'interroger, interroger le public pour donner une approche de lecture par exemple. Donc ça c'était aussi, même si ce n'est pas le regard directement aux yeux, aux yeux, mais je me suis peut-être un petit peu perdu. Oui parce que je parlais de cadre et des différents types de cadres qu'on a réfléchis et qui sont recevables et vivables

pour chacun, chacune, ça s'en était un par exemple, penser le, penser l'espace et penser où s'est dit, comment s'est dit, dans quel ordre, qu'est-ce qui doit être nommé, verbaliser et pas juste danser ? pour d'une certaine façon se sentir protégé aussi.

F.D: Et est-ce que corporellement ça a modifié des choses d'être face à nous et même si vous aviez ces cadres-là, ouais est-ce que corporellement ça a modifié ?

K.J : Euh...je vais parler que moi encore une fois, je ne vais pas parler pour Soa et Calisto encore une fois parce que je...

F.D: Oui évidemment.

K.J : Moi je, très clairement j'ai senti que selon les interactions que j'avais, selon les regards, selon ce que je vivais, selon, si je vivais plutôt un accueil ou plutôt une neutralité, plutôt un malaise, ça avait tendance à influencer ce que j'étais en train de faire ouais. Il y avait un monsieur qui était incapable de nous regarder, il a tourné la tête tout au long du spectacle, dès qu'on le regardait, dès qu'on était proche il détournait vraiment le visage en fait, tout le long. C'était très surprenant pour moi de le voir, ça me faisait... je sentais que c'était douloureux pour lui, c'était insupportable, c'était trop donc je n'ai jamais insisté dans ce coin-là par exemple. D'un autre côté quand, quand moi j'étais dans votre coin et je me suis dit faut pas trop que j'insiste là, j'ai raccourci ce que j'étais en train de faire pour aller le donner ailleurs. Et quand je suis arrivé au milieu, je sentais qu'il y avait quelqu'un je lisais très clairement sur le visage que c'était plaisant ce qu'elle était en train de vivre et recevoir. J'en ai mis une tartine. Donc je jouais avec les, ce que percevais, ce que percevais et ce qu'il y a de dynamique de douceur et du moindre malaise que je cherche aussi dans mes pièces. C'est à dire que je vais pas me foutre devant quelqu'un que je sens mal à l'aise en lui mettant 300% ça ne m'intéresse pas, en fait. Donc c'est plutôt réussir à comprendre et sentir les enjeux un peu chez chacun. Des fois on ment peut-être, mais si moi je sens quelqu'un qu'est pas réceptif, ce n'est pas possible pour moi de continuer en fait. Il faut que je trouve une porte de sortie et aller ailleurs, ou alors Soa, me disait " moi je ne regarde pas dans les yeux en fait", Soa me disait " je regarde à côté, on croit toujours que je regarde dans les yeux, je regarde personne dans les yeux". Alors que moi je regarde les gens dans les yeux et des fois j'me, j'me, j'me, j'me savonne à l'avance tout seul parce qu'une fois que tu as regardé la personne dans les yeux tu crées le lien et du coup tu as l'action qui se passe là-dessus. Ça m'intéresse mais ça crée aussi plein, plein d'incertitudes, éventuellement des fragilités. Donc on fait des stratégies différentes chez différents interprètes.

F.D : Oui, oui oui évidemment, et du coup est-ce que vous aviez la sensation que vous aviez-vous plus ou moins de pouvoir sur les spectateurs, fin oui vous aviez, plus ou moins

de pouvoir sur les spectateurs et inversement et du coup ça créait un peu plus, et du coup ça créait cette espèce de d'horizontalité, ou quelque chose d'assez ...

K.J: Je suis pas sûr est-ce que vous pouvez reformuler ? parce que je ne suis pas sûr de comprendre le sens de la question et l'articulation entre les deux parties de votre question.

F.D: Est-ce que du coup le fait que nous en tant que spectateurs et vous en tant que danseurs on se regardait, et que nous on vous voyait très bien, que vous vous nous voyiez très bien, qu'il n'y avait pas ce côté noir des gradins et lumière sur scène pouvait créer aussi une certaine horizontalité ? Et qu'elle est dans votre démarche le dispositif de prendre soin ?

K.J: Ouais, ouais tout à fait, ça y est, j'ai compris. Le dispositif je l'ai pensé et on l'a créé comme ça. C'était pensé, il a pris cette forme-là parce qu'il y avait le, le point de départ c'était je veux qu'on soit, qu'on fasse partie d'une même équipe. On est dans le même bateau, on est dans le même camp, il n'y a pas le camp des spectateurs, le camp des acteurs et des actrices. Il y a pas d'un côté vous êtes dans les gradins, pendant qu'on est sur le plateau. Je voulais qu'on partage un même espace et que d'une certaine façon on fasse commun dans cet espace, on communique dans cet espace. Avec effectivement, je ne suis pas dans l'illusion qu'on n'est pas quand même dans un dispositif théâtral, on est dans un dispositif théâtral, les gens savent. On a des rôles, on est assigné à des rôles, même si vous aviez envie de danser à la fin personne ne se l'autorise, chacun garde quand même d'une certaine façon sa place. Pour autant dans ce cadre-là je souhaitais tout de même réussir à porter cette, vous l'avez nommé horizontalité, moi je presque envie de dire circularité, ce truc où on est dans la même, dans le même cercle, dans le même monde, dans la même sphère en fait, d'une certaine façon je le pense comme ça. Et où on partage des places différentes dans ces interactions mais c'est pas parce que chacun, chacune est là, fait le choix d'être là, de donner de son attention, de donner de sa personne, de donner de son, son être et d'être dans une forme de présence les uns et les unes aux autres. Et se voir était hyper important, et j'ai eu beaucoup de discussions avec l'éclairagiste parce qu'on ne voyait pas les mêmes choses. Il y avait des choses qui esthétiquement étaient magnifiques sur des bases intensités, des bases intensités de néons qui découpaient les corps, faisaient des choses très structurales, très graphiques, vraiment des choses très réussies on va dire, que j'ai choisies de ne pas garder. Pour deux raisons : ne pas magnifier cette sorte de plastique des corps donc on a... et la deuxième c'est surtout ne pas être dans une position de pouvoir être dans quelque chose de plus lumineux pour qu'on ne perde pas les visages, ni les vôtres, ni les nôtres. Moi j'avais besoin de voir vos visages, que vous vous voyez les nôtres, mais moi j'avais besoin qu'on puisse voir les vôtres aussi pour

être dans des adresses, pour se comprendre, pour voir ce qui se passe que ce soit pas à sens unique. Mais qu'on partage le même espace lumineux aussi, qu'on partage le même espace et le même espace lumineux aussi.

F.D: Et est-ce que vous pourriez fin me définir, me clarifier ce que vous entendez par, quand vous dites, vous dites beaucoup "adresse" ?

K.J: Ouais.

F.D : Et est-ce que vous pourriez me fin me définir un peu pour vous ce que ça veut dire ?

K.J: Dans ce cas précis là quand je l'utilise, je pense que c'est, ce ne sont pas des, c'est pour qui je danse en fait. Pour qui je danse, je dirais que c'était ça. Pour qui je danse et à qui j'adresse ma danse, mon texte. Et là pour moi c'est clairement quasiment pour des individus, pour un groupe, mais ce n'est pas un groupe non identifié, je m'adresse à quelqu'un comme là je m'adresse à vous spécifiquement, je vous parle. Et ce, dans cette pièce il y a énormément de moments, pas que, mais il y a beaucoup de moments où s'est adressé à une personne, puis une autre, puis une autre, puis une autre qui constitue tout un groupe. Quand je parle « d'adresse » c'est à qui, à qui, à qui j'ai donné la danse, à qui j'ai donné le mot, le texte, le regard, vers qui s'est projeté, vers qui s'est envoyé, un peu comme un sonar ça va vers quelqu'un qui le reçoit, qui le traite et qui renvoie quelque chose de façon intuitive consciente, inconsciente et surtout non-verbale là. Mais il y a un jeu de dialogues en fait, dans cette, dans cette adresse. Beaucoup plus clair pour moi comme ça que dans des dispositifs, je sais pas quand j'ai dansé à Chaillot on était devant un mur de 900 - 1000 personnes. Je sais pour qui je danse en fait, je danse pour un mur d'humains et il y a une énergie qui s'en dégage et, et il y a pas de jugement de valeur quand je dis ça. Mais là je danse pas pour un mur non identifié d'humain où un gradin prestigieux, je danse pour des personnes qui sont là, des individus et je comprends, je comprends que je, je ressens d'une certaine façon que je reçois aussi... avec qui j'ai des échanges individuels, quasiment individuels oui, pas si pas, peut-être pas avec tout le monde mais je crois que quasiment on danse pour chacun et chacune au fur et à mesure, on ne laisse personne trop de, trop de côté.

F.D: Et sinon j'ai une dernière question, comme vous parliez, on voyait vos visages, évidemment c'était important pour vous de voir nos visages et que nous on voyait vos visages. C'est marrant parce que j'ai vraiment eu cette impression là qu'on pouvait vous mettre mal à l'aise et qu'on lisait des affects qui circulaient sur vos visages. Et je trouvais particulièrement sur les deux, les deux autres aussi donc après je ne sais pas qui et qui. Et

du coup je trouvais qu'il y avait vraiment une mise en personnage parfois qui était presque douloureuse pour, pour eux, pour vous aussi peut-être...

K.J: Il y a, il y a, plusieurs choses que vous avez dites, il y avait des questions et des affirmations à la fin est-ce que vous pouvez me repréciser ... vous pouvez me repréciser votre question comme ça j'essaie de pas partir...

F.D: Oui bah...

K.J: Si nous on était contaminé par vos affects c'est ça ? Je suis pas sûr d'avoir, je vous laisser reformuler.

F.D: Oui, bah en fait là c'était une impression que moi j'ai eu en tant que spectateur ou une interprétation. Et du coup est-ce vous étiez toujours dans un personnage ou parfois il y a votre, je sais que ce n'est pas autant binaire que ça, mais parfois il y a votre personne humaine fin voilà qui intervient aussi. Et du coup il y a un jeu de prise de rôle à jouer, qui varie pendant la pièce ?

K.J: Bah oui, alors déjà effectivement il y a vos interprétations parce que vous parlez de malaise. Je pense que si moi je, si nous on voit des affects chez vous, vous en voyez chez vous et vous les voyez d'autant plus que nous on n'est pas masqué. Donc ouais vous en voyez et vous avez tout à fait raison, vous vivez vous aussi des choses que vous projetez parfois. Peut-être que vous voyez la souffrance, la peur ou la difficulté là ce n'est pas le cas parce que c'est votre lecture à un moment de ces traits de visages ou de la situation qui vous amène dans cette direction là, mais ce n'est peut-être pas le cas, en tout cas c'est que des projections, même si elles ne sont pas toujours erronées. Mais oui c'est dans les deux sens, donc si à un moment je m'approche de votre coin pour danser et que moi je lis un malaise, un corps qui recule, qui va plutôt vers l'arrière et que du coup en réaction je, ça s'instruit en moi et que vous vous voyez du malaise et que ça boucle, c'est un peu un truc sans fin quoi, en fait. Donc oui si vous avez vu des affects chez nous et je pense plus que nous chez vous. Ensuite si j'ai bien compris vous me demandez s'il y a des jeux d'acteurs, ou de rôle, ou de personnage c'est ça ?

F.D : Oui

K.J: des stratégies de, comme stratégies d'interprétation quoi on va dire.

F.D: Oui voilà.

K.J: Mmm d'accord. On a des stratégies différentes à des endroits, donc pour certains, certaines oui, pour certains certains non. Soa qui vient du cabaret, qui a une grosse maîtrise de ces dispositifs-là de certaines, très, très forts de ces dispositifs en fait, va choisir par exemple, comment Soa le formulait, de mettre une certaine façon une armure de, une armure de. Soa ne disait pas le mot personnage donc je ne vais pas utiliser ce mot-

là. Mais de rentrer dans une forme, une forme d'armure, de contrôle, de maîtrise qui permet aussi de se sentir en sécurité et mettre la distance avec les choses. Donc je dirais que c'est forcément jouer un rôle ou un personnage, mais que certaines entrées, pour pouvoir faire les choses chez, chez, chez Soa, chez chez Calisto ou chez moi c'était parfois aussi de trouver la juste distance. Dons la juste distance ça veut dire aussi qu'est-ce qui nous affecte ? Qu'est-ce qui est filtré ? Qu'est-ce qui est, qu'est-ce qui est distancé dans les émotions qui sont traversées ? Ou qu'est-ce qui est totalement on va dire nous, brut ? C'est des questions qu'on a beaucoup parce que moi dans mon travail, je fais plutôt un travail autour des actions, je demande de faire les choses et parce qu'on fait les choses les émotions vont jaillir en fait. Je parle pas des émotions a priori, je ne suis à dire je veux, je sais pas, je travaille pas sur l'émotion a priori, je sais que j'ai des états de corps et des états de tonus et la façon de sentir son diaphragme, de sortir la voix, de tout ça... a posteriori va générer de l'émotion en nous. Ça veut pas dire qu'on ne peut pas rentrer dans ces chemins d'imaginaires, et choisir des chemins d'imaginaires et que les émotions sont liées à ces chemins d'imaginaires, ça peut-être un biais. Mais je suis avant tout dans le fait de faire, et dans les demandes c'est plutôt à cet endroit-là. On n'a pas exactement les mêmes parcours entre les interprètes et donc on a un peu des différences d'entrées... des différences d'interprétations aussi. Est-ce que ça répond à votre question ?

F.D: Oui parfait, bah pour moi je pense que c'est bon.

K.J: Ok.

F.D: En tout cas merci beaucoup d'avoir pris le temps de répondre à mes questions.

K.J : Bah avec plaisir si c'était utile dans vos démarches de recherches...33'54

ANNEXE 2 Retranscription entretien avec Manon Santkin (visio)

Flavie Duclos : Du coup je voulais savoir qu'est-ce qui t'as amené à faire ce projet et à penser un projet comme ça, qui demande à des spectateurs de faire des retours en direct pendant la danse ?

Manon Santkin : Par ta question j'entends que tu as vu une vidéo d'une performance à Stockholm

[superposition des voix à la fin]

F.D: Oui j'ai lu le dossier et il y avait dedans le lien de deux vidéos, que du coup j'ai regardé et je voulais savoir pourquoi tu as été amenée à faire ce projet-là ? Parce que tu parlais d'une nécessité de reconstruire une sorte de discours sur la danse, et du coup, Pourquoi pour toi c'est important ? Et pourquoi tu as fait ce projet-là ?

M.S: Oui en fait je te demande, parce que le projet a eu beaucoup de formes publiques différentes donc cette... il y a eu une performance dans un festival où je faisais effectivement participer le public live. Le public n'avait pas été prévenu et là on travaillait seulement avec les chapeaux jaunes et noirs je pense. Et d'autres fois, j'ai fait des rencontres plus intimes où il y avait un danseur et un spectateur et là le spectateur... Au final, à la fin de cette recherche, j'ai fait toute une partition où j'ai inventé d'autres chapeaux. Donc 13 ou 14 différents chapeaux. Et je fais faire cette partition au spectateur, donc c'est le spectateur qui doit passer d'un chapeau à l'autre et parler de la danse et le danseur ou le performer répond ou converse avec ça en dansant. Et... j'utilise aussi cette partition pour faire parler les danseurs. Juste pour un petit peu te dire là où j'en suis arrivée. Finalement c'est une partition avec des, des chapeaux pensants ou des contraintes d'observations qui sont ouvertes et qui font parler, et je l'utilise autant pour la même partition pour les spectateurs que pour les danseurs qui parlent de ce que eux font, donc c'est le danseur qui parle de ce qu'il fait, pendant qu'il danse. Ou alors c'est le spectateur qui regarde qui parle de ce qu'il voit. C'est les mêmes outils, donc voilà. Maintenant pour revenir à ta question comment... Pourquoi et comment j'ai commencé ? En fait ça a démarré plutôt d'un intérêt de praticienne de danse, de me réapproprier certaines possibilités de danse que j'avais mis de côté. ... Disons des tabous, des jugements de valeurs : je dois dire ça, non ça c'est ... mauvais goût, ça on fait pas, ça oui, ça non. Et j'en avais un petit peu assez et pareillement je pense que c'était, pareillement j'avais envie de me réapproprier une façon de pouvoir être un peu débridée de, de me libérer des jugements, d'ouvrir la conversation en embrassant les jugements donc plutôt justement dans ces chapeaux pensants que j'utilise comme base, qui ont un peu inspiré la pratique,

il y a justement ce principe d'embrasser les, l'optimisme et le pessimisme pour pouvoir passer à autre chose ensuite. Se permettre d'avoir des opinions pour pouvoir peut-être dépasser ça et en tout cas en discuter. Et comme de toute façon je pense que ça fait toujours partie de la façon de regarder, qu'on se permette de le dire ou pas, je pense que les conversations sont plus intéressantes quand on se permet de, d'avoir une vision subjective de ce qui se passe. Et bah comme dans la danse contemporaine quand même il y a ce vieux stigma qui, de décennie en décennie qui ne disparaît pas, du spectateur qui dit : « ah mais je ne m'y connais pas », je ne sais pas donner mon avis sur la danse, c'était trop intellectuel le spectacle ou... En tout cas à Bruxelles qui est là où je suis basée, dans le champs de la danse contemporaine belge et la danse conceptuelle dont je fais partie avec le travail de Mette Ingvartsen, voilà c'est une des lignes de travail.. On entend quand même ça beaucoup et je trouvais ça vraiment dommage de ne pas pouvoir... que tellement de gens s'empêchent de discuter ou s'empêchent de parler parce qu'ils pensent qu'il faut parler d'une certaine façon de la danse contemporaine, donc c'était un petit peu pour démystifier ça. Avec des propositions ultra simples, c'est à dire les contraintes sont sur le moment à comprendre. Elles sont vraiment très simples et simplistes, après à appliquer elles sont très complexes je pense et elles font dire beaucoup de choses très intéressantes en plus. Mais les contraintes de trouver le plus de choses positives, trouver des choses positives à dire c'est quand même assez simpliste ou des choses négatives à dire, et se permettre un peu plus de le dire. Ouais c'est pas une réponse très brève. Désolée.

F.D: C'est pas grave.

M.S : Mais c'était pour ces deux intérêts-là : plutôt un intérêt de praticienne de se réapproprier des formes de danse et aussi se permettre d'une part d'improviser de la danse, sans chorégraphie et de me dire que c'est ma façon de penser qui est la chorégraphie. C'est à dire, c'est faire une espèce de loop où la façon que j'ai de m'observer et remarquer des choses génère un feedback avec les idées que j'ai pour faire du mouvement ou générer du mouvement ou ... pour pousser des choses plus loin, ou contredire des choses, ou penser à des possibilités que j'avais oublié. Et c'est ce feedback qui m'intéressait pour réouvrir des possibilités, soit des possibilités à parler ou des possibilités à danser, et aussi quelque part en décomplexant les deux. Parce que voilà du fait que je pouvais commenter en tant que praticienne, je me permettais de faire des choses que dans une autre je n'aurais peut-être pas visité du tout et... Et inversement tout ce qui se passait était matière à réfléchir ou à trouver quelque chose à observer. Et donc j'avais envie de faire en tant que praticienne, de me le faire, j'avais envie de l'utiliser comme une espèce d'outil de rencontre pour celui qui regarde, qui soit aussi praticien mais dans la position d'un spectateur ou

que ce soit un spectateur qui vient à la danse contemporaine. Et d'utiliser ça comme une espèce de partition de rencontre ou une conversation est toujours possible.

F.D: Et je ne sais pas comment c'est en Belgique, mais je sais que nous en France, c'est beaucoup le côté "bord plateau" ou les sorties de résidence et où il y a un discours qui ne, qui ne fonctionne pas du tout parce que les spectateurs, bah comme tu dis n'osent pas parler ou ne se permettent pas de parler. Et est-ce c'est aussi ça qui se passe, et c'est ça qui t'a aussi donné l'envie de te permettre d'avoir un discours ? Et comment ce discours pendant la danse, qui n'est pas après, a pu toucher les corps quand tu dansais ou si c'était quelqu'un d'autre ? En quoi c'était intéressant que ce soit pendant et pas qu'après et refaire ensuite ?

M.S: Dans le principe de parler pendant, ce que je trouve intéressant c'est d'être vraiment mis dans la position de générer ce feedback et de sentir que y a un feedback, donc ça crée vraiment une interaction. Donc on se sent responsable de ce qu'on dit, c'est ce que la plupart des visiteurs qui sont venus, notamment quand j'avais organisé une session sur rendez-vous : il y avait un danseur et un spectateur où c'est vraiment une rencontre 1 pour 1, les spectateurs se sentaient vraiment partis de la danse et ils sentaient que la danse répondait quand même à ce qu'ils disaient. Donc par moment ça créait des jeux de puissance qui n'arrêtaient pas de s'inverser, par moment ils sentaient qu'ils avaient extrêmement, beaucoup de responsabilités vis-à-vis de donner une tournure, d'amplifier quelque chose ou de rendre le danseur conscient de quelque chose. Et à d'autres moments, ils sentaient que c'étaient plutôt le danseur qui avait tous les pouvoirs de dévier, de répondre ou parfois même ignorer ce qui a été dit. Comme il n'y a pas du tout de contraintes pour le danseur de devoir réagir à ce qui est dit d'une façon ou d'une autre. C'est dans ce sens-là que c'est vraiment une conversation, c'est-à-dire que le danseur entend ce qui est dit, bien sûr ça influence ce qu'il fait, parce que ça le fait regarder ce qu'il fait à travers le regard du spectateur et il décide d'y répondre selon ce que lui ou elle pense de ça. Soit de renchérir, de contredire, d'arrêter, certaine fois de travailler juste sur le rythme de ce qui est dit et pas le contenu de ce qui est dit. Donc il y a différentes, il y a définitivement une interaction qui se fait. Et donc ça met le spectateur dans une espèce de position de praticien, mais dans son rôle, sans dénaturer son rôle de spectateur, de celui qui regarde, de celui qui apprécie, plus ou moins voilà et qui aussi sélectionne de, qui révèle sa perspective en voyant ou en..., les aspects que lui dénote. Une autre fois par contre, ce qui est toujours un peu difficile, je trouve que c'était ce qui était le plus intéressant de mettre les gens... parce que du coup les visiteurs se sentaient responsables et invités d'une façon bienveillante même s'ils étaient assez confrontés, c'était très

confrontant. Donc je devais vraiment établir un cadre très accueillant, parce que c'est très confrontant pour le spectateur de se mettre dans une situation où il doit être acteur. Et même s'il n'y a pas de public qui nous regarde, s'il y a par exemple un enregistrement ou même le danseur qui entend et qui participe avec, ce n'est pas une position que le spectateur a choisi. Il n'a pas choisi d'être professionnel du spectacle et de devoir se mettre en public, ou parler, être dans cette position-là. Donc il fallait vraiment générer un cadre où c'est possible de faire ça sans mettre les gens en danger, qu'ils se sentent en confiance. Et notamment certaines fois quand je l'ai fait en public, là alors le fait d'être en public joue un énorme rôle. Une personne est choisie, elle va, elle va parler de ce qui se passe mais devant le reste du public. Alors là, c'est un peu, une expérimentation à faire, pareil il faut bien cadrer, il faut choisir comment on donne les instructions, comment on pave le chemin pour que le spectateur soit capable, se sente capable de faire ça, à ce moment-là, dans ce contexte-là. Tout en sachant que le fait d'être en public ça va jouer, ça va générer un regard spécial pour ce spectateur, ce jour-là, le fait qu'il est entendu par tous les autres. Mais c'était aussi intéressant parce-que les autres spectateurs qui ne faisaient pas la partition, qui ne parlaient pas, beaucoup m'ont dit quand faite ils le faisaient, ils répondaient silencieusement dans leur tête, parce qu'ils comparaient évidemment ce qu'ils disaient et ce qu'eux auraient pensé. Donc quelque part tout le monde se mettait à jouer le jeu, à faire avec la contrainte que j'avais donné, mais voilà, une personne était publique et les autres pouvaient le faire en silence dans leur tête. [silence]

F.D: Et comme tu disais que justement il y avait un contexte bienveillant à construire et qu'il faisait partie prenante, j'ai l'impression qu'il y a une certaine intimité, un espace intime qui se crée entre les danseurs et ... le danseur et le spectateur, et qui permet aussi d'avoir une autre relation avec lui. D'autant plus que dans les vidéos il y a un homme qui est spectateur, qui dit "vous" et ensuite qui se rattrape et qui dit "tu" comme s'il s'adressait vraiment, il dit qu'il a l'impression vraiment, il parle d'une intimité. Et il y a un autre qui parle du fait que ce soit quelque chose de privé et comment justement tu arrives à instaurer ce, ce cadre intime, ce côté safe, tu disais justement qu'il y avait un sorte de cadre. Est-ce que c'est en prenant du temps, est-ce que c'est en discutant, est-ce que c'est quelque chose qu'on ne dit pas mais qui se passe quand même ?

M.S : Là notamment je pense que c'était les sessions aux Fabriques, je pense que c'était le format qui était 1 pour 1 déjà. Avant de faire la session, on avait pris le temps, donc j'avais bien... Dans l'invitation il y avait une annonce et les gens s'inscrivaient s'ils voulaient, c'était très clair que ce serait, que l'invitation était pour le spectateur de parler, donc que ce serait participatif, et que ce serait d'observer et de parler pas nécessairement

de danser. Donc que ce soit déjà clair dès le départ. Quand la personne arrivait, on passait un petit moment d'interview où on parlait de la culture de la danse, de trois cultures de la danse : de la culture de la danse à regarder, à pratiquer, et à pratiquer plutôt comme une activité sociale, pas nécessairement une activité artistique ou technique. Et on parlait un petit peu de ces trois approches, de, du rôle que la danse avait dans le quotidien ou dans la vie de la personne. Donc il y avait déjà un petit moment de conversation avant et puis ensuite on prenait le temps de regarder la partition. J'expliquais un peu généralement chaque instruction et puis une fois qu'on était prêt... Aussi on présentait le danseur et le spectateur. Et puis une fois que la partition semblait plus ou moins clair on le faisait. Donc je pense que c'est ces trois... Je pense que le fait d'être prévenu à l'avance que c'est participatif et d'être quand même curieux d'avoir un moment de discussion, de ne pas tout de suite rentrer et être mis à la tâche. Et aussi de comprendre, de comprendre les instructions, de comprendre ce qu'on va faire ensemble. Voilà, et de commencer une fois qu'on est prêt. ... Oui, je pense que c'est beaucoup dans ce qu'on dit, comment on meuble la situation soit des choses non-dits qui doivent être claire dans la situation, dans le set-up. La personne rentre, qu'est-ce qu'il y a ? Comment est, comment est, comment est, comment est aménagé l'espace vraiment ? Comment est-ce que l'accueil se fait ? Est-ce que le danseur reste muet, est-ce que le danseur dit bonjour ? Toutes des petites choses comme ça qui font déjà parties de la situation performative. Parce qu'au final c'est vraiment une situation d'accueil et performative et donc il faut décider comment on, comment on guide la personne à être dans la position de confiance qui est nécessaire pour pouvoir faire ça, sans que ce soit traumatisant pour les différentes parties. Parce que je pense que ça peut quand même être assez confrontant et c'est pas très intéressant, ni pour moi, ni pour les deux intervenants (parfois c'est d'autres danseurs qui l'ont dansé). Voilà, si personne n'est à l'aise, si on, s'il n'y a pas de possibilité de s'approprier cette activité, ça sert un peu à rien du tout, pour le danseur comme pour le, comme pour le visiteur. Mais je pense que c'est une rencontre à travers une certaine formalité, la partition joue une espèce de rôle, de rôle de justement on joue des rôles, on peut être soi-même mais en même temps on joue un rôle. Il y a en même temps une sorte de cadre qui permet aussi, qui guide aussi la parole. Et puis après je pense que c'est, il faut quand même assez bien se concentrer pour faire cette partition, juste ne serait-ce que, je pense que c'est pas nécessairement un acquis pour tout le monde de se mettre une contrainte à la réflexion par exemple. C'est-à-dire, je ne peux parler que de cet aspect-là. Donc, le fait de devoir se concentrer et d'avoir une tâche ça permet peut-être un petit peu d'oublier le stress ou soi-même, ou la timidité, ou quelque chose comme ça, donc ça permet aussi parfois de

dépasser quelque chose. Voilà. Et après je pense que c'est justement là, la petite interaction qui se passe non verbale en fait, la façon dont le spectateur sent comment la danse réagit, parfois pas nécessairement de façon flagrante ou de façon complètement direct à ce qui est dit, mais que c'est sensible, que ce qui est dit transforme ce qui est fait. C'est ce que je disais un peu plutôt, ça génère une forme de se sentir responsable, il y a quand même une espèce de délégation, le spectateur est quand même mis dans un, dans une position où il a beaucoup, il a beaucoup à dire justement sur ce qu'il se passe et il va beaucoup influencer quand même ce qu'il se passe. Même si chaque danse reste aussi dépendante du danseur. Mais voilà le fait qu'il y ait ce fait de délégation, et bien les gens voilà, si on leur fait confiance, ils font confiance en tout, je pense. Et voilà.

F.D: Justement tu disais que ça pouvait quand même être difficile et tout le monde n'avait pas cette capacité de se mettre une contrainte pour penser, parler sur la danse. Est-ce que c'était, du coup les spectateurs qui ont participé dans ces rendez-vous 1 pour 1, des spectateurs qui quand même étaient habitués à la danse, en avait déjà une pratique ou parfois c'était aussi totalement des spectateurs un peu, plutôt néophytes, qui s'y connaissaient pas trop ?

M.S: J'ai eu surtout comme c'était pendant une recherche, j'ai eu surtout quand même des gens qui avaient déjà un rapport à la performance ou à la danse. Quand je l'ai performé dans un festival de danse là c'étaient donc aussi des, là ce n'étaient pas des praticiens par contre c'étaient des spectateurs qui ont dansé mais c'étaient des spectateurs qui vont à des festivals de danse donc oui. Et je l'ai fait quelque fois aussi avec des amateurs, des gens qui s'intéressent mais qui ont pas beaucoup de pratique. Là on a fait en tant que c'est celui qui danse qui parle de ce qu'il fait, mais on l'a aussi fait les uns sur les autres. Donc de parler de quelqu'un d'autre, mais on était plutôt voilà dans le studio en train de, en train de devoir aussi se mettre, de changer de rôle, de devoir être dans le rôle de celui qui danse, dans celui qui regarde, donc finalement il rentrait un peu dans la condition du praticien. Je l'ai, c'est vrai que je ne l'ai pas beaucoup fait avec des, des spectateurs qui n'ont vraiment pas du tout, jamais eu de rapport à la pratique.

F.D: Et est-ce que, fin, c'est peut-être un peu pointu là mais, est-ce que certains spectateurs qui étaient spectateurs de festival donc qui n'avaient pas forcément de rapport à la pratique même s'ils étaient habitués à voir des spectacles...

M.S: ... Euh, je me contredis parce que là. Je me rappelle de, je me rappelle de, mais bon je l'ai fait... A chaque résidence, je faisais des sessions performées, plus certaines performances qui ont été organisées, mais du coup à chaque fois c'était un module, un format différent mais, oui je me rappelle j'ai eu quand même trois, deux personnes qui

sont des artistes, mais qui ne sont, pas du tout de la danse. Et qui avaient été très très touchés par justement l'interaction, mais aussi un peu confrontés, mais bon voilà, juste.

F.D: Et du coup par rapport à des spectateurs comme ceux que tu viens de citer, qui n'ont pas forcément de rapport avec la danse et de ceux qui sont habitués, voir même praticiens, est-ce que tu as senti dans les discours des, ou dans leurs réceptions eux comment ça les affectés de parler pendant qu'ils voyaient, quelque chose qui a changé, modifié, selon le fait qu'on soit plus ou moins connaisseurs ou praticiens ?

M.S: Oui, je ne sais pas si je suis capable de dire clairement ce qui diffère, mais il y a vraiment, disons que les barrières des uns et des autres ne sont pas aux mêmes endroits. Les gens, pour faire des généralités, dans mon expérience, les gens qui ne sont pas des praticiens, par exemple, se laissent toucher par des choses... Ils osent plus aller dans l'émotion, par exemple. Ce que beaucoup de danseurs autour de moi ou de praticiens compartimentent beaucoup, ils vont avoir un regard plus technique, ils vont peut-être rentrer directement dans les ingrédients de quoi la danse est faite plus que de se laisser apprécier une impression plus générale, plus globale. Et puis peut-être pour les praticiens une capacité encore à se distancier encore et à regarder, à être dans la situation mais aussi regarder la situation de l'extérieur. Se dire à mais... Je me rappelle quelqu'un qui m'a dit : "Mais wow c'est tellement de, c'est presque luxueux comme situation. Parce que tant d'attentions pour seulement une personne pourquoi ?" Et voilà qui était une artiste qui fait des performances aussi et qui trouvait que le format de vraiment s'atteler à passer plus entre une demi-heure et une heure avec une personne, de faire un format qui n'est vu que par une personne à la fois, et qu'elle trouvait... pendant qu'elle... Je ne sais pas si ce n'est que les praticiens mais il y a aussi le fait de se sentir en public. C'est-à-dire que même s'il y a personne dans la salle, on performe tous les deux celui qui parle ou celui qui danse, pour un public imaginaire qui n'est pas là. Ça peut être un petit peu plus avec les praticiens. Après ça dépend, parce que j'ai commencé ce projet, quand j'étais encore, donc j'étais basée à Bruxelles. Mais je dois dire que j'étais un peu fatiguée d'une approche à la criticalité qui était d'abord négative et à dire que le discours est la façon de se rendre intelligent autour des spectacles, c'était souvent en pointant les aspects problématiques et les choses, les critiques négatives. Et j'en avais un petit peu marre, j'avais aussi envie de, de me réentraîner à une critique positive : pourquoi les choses sont intéressantes ? Et puis je, je suis partie faire un master à Stockholm, et là je me suis rendue compte que le contexte et le champ de la danse là-bas avait plutôt l'approche inverse, elle était très facile et très positive et un peu de difficulté à oser à être négatif constructivement, même les artistes entre eux. Et donc c'était intéressant que ici, c'était plutôt le chapeau jaune qui

était, qui était challengé, le challenge et là-bas c'était plutôt le noir. Oser faire une critique négative à quelqu'un en public, c'était vraiment très difficile, mais ça ça n'est pas la division entre les praticiens et les non-praticiens, mais c'était plutôt un aspect culturel entre les deux secteurs peut-être là-bas et ici. Après il y a aussi des choses qui se, des choses qui se rencontrent ou en fait finalement les regards, justement quand on permet aux gens de, c'est pas facile les praticiens sont très très retords à accepter de parler...subjectivement, d'avoir vraiment leur perspective et pas justement d'utiliser un discours pour regarder. Mais, moi mon expérience de faire cette partition avec des spectateurs et avec des des praticiens, c'est que finalement, les regards sont très riches. Et justement si on peut arriver à désamorcer toute la formalité ou le stress de devoir se mettre en action pour le spectateur, bah les regards sont extrêmement riches et il y a des choses très belles qui sont dites, il y a des duos entre danseurs et spectateurs qui sont, qui sont très intéressants et très chouettes à faire. Donc je ne sais pas si je peux voilà. Évidemment il y a des différences, mais en tout cas je pense qu'à l'endroit de ce projet, c'est exactement, cette différence ne m'intéressait pas. En tout cas d'appuyer sur, c'était peut-être même l'inverse en fait, de rendre possible le fait de, que la danse et que moi en tant que praticienne de la danse je puisse être nourrie avec n'importe quelle façon de parler de ce que je fais. Quelqu'un qui en parle... Et de justement un peu revisiter mes propres jugements sur les façons de parler, les façons d'apprécier, quoi apprécier dans la danse...revisiter aussi qu'est-ce qui touche, qu'est-ce qui importe dans cette situation sans qu'il y ait vraiment plus à jouer que la situation elle-même. Il y a cette danse, elle se passe c'est maintenant, qu'est-ce qu'elle fait cette danse-là ? Peut-être qu'elle ressemble à d'autres danses ? Peut-être qu'elle rappelle des souvenirs ? Peut-être qu'elle rend mal à l'aise ? Peut-être qu'elle se répète ? Peut-être que... voilà.

F.D: Mais du coup je trouve ça intéressant parce que moi je m'étais un peu dit comme ça en lisant le dossier de présentation qu'il y avait peut-être une démarche un peu, je ne sais pas forcément si c'est le bon mot, mais de "former", "d'éduquer" d'une certaine manière les attentions des spectateurs. Et en fait j'ai plus l'impression que c'est de les révéler et de quand tu parles d'un regard riche, et qu'il n'y ait pas de différence entre la parole d'un praticien ou d'un non-praticien, n'ont pas de valeurs entre les différentes paroles de personnes. J'ai l'impression que c'est aussi pour dé, désacraliser un peu, créer une sorte, je vais dire d'horizontalité de paroles et de montrer que tout le monde est capable de parler de la danse. Et c'est en quoi ça rejoint aussi tes questionnements sur la critique. Et j'ai l'impression que ça fait un peu une sorte, du coup, d'outil et qui moi me fait aussi beaucoup penser à la médiation culturelle. Et à ce rapport-là. Et aussi à cette activité

d'accompagnatrice d'artiste, il me semble, je crois que j'ai vu dans ta bio que tu faisais ça de l'accompagnement d'artiste ou de processus, mais je trouve que ça se rejoint aussi. Et du coup est-ce que tu as eu cette, cette affiliation à la médiation d'une certaine manière soit en devant la pratiquer par des résidences et en étant voilà dans cette obligation-là où c'est quelque chose qui t'intéresse et comment aussi cette autre posture d'accompagnatrice d'artiste, est-ce que ça l'a nourri ou est-ce que c'est cette posture d'accompagnatrice qui a pu nourrir ce projet-là ?

M.S: Je pense qu'il y a beaucoup de casquettes qui ont nourri ce projet parce que moi j'étais surtout, j'ai eu surtout une carrière de performeuse dans des projets avec d'autres artistes, mais en collaborant, mais en travaillant en collaboration étroite avec le, le porteur de projet. Petit à petit... Donc moi j'aime beaucoup les processus en cours, j'aime bien être au travail. Donc petit à petit je suis devenue de plus en plus regard extérieur, mentor, un peu dramaturge pour d'autres artistes et j'ai aussi commencé à donner cours et je m'intéresse beaucoup aux formats des after-talk, des discussions après spectacle. Parce que j'en ai rencontré, dans ma carrière de performeuse, j'ai été invité à participer à beaucoup de discussions après spectacles et que parfois ça marche, mais beaucoup de fois, beaucoup de fois, ça ne marche pas et c'est tellement frustrant en fait. Moi ça me frustrait beaucoup. Et parfois ça dérape pour une raison une fois, pour une autre raison une autre fois, mais donc, le rapport entre les discussions, comment trouver... Parce que soit c'est l'artiste qui est tellement aguerri à son projet, qui travaille dessus depuis des années et qui a tout un vocabulaire qui veut que certaines idées passent, qu'il va... Il vient de montrer le spectacle et pendant tout l'after-talk il va encore parler et dire ce qu'il faut avoir vu. Ou alors c'est un peu l'inverse, la discussion n'est pas du tout guidée alors les, les spectateurs posent des questions et souvent elles sont assez naïves et c'est parfois des questions qui en tant qu'artiste ne sont pas très intéressantes à y répondre en fait, mais bon c'est ce qui intéresse les gens. Et donc, je trouve ça intéressant, et donc dans ma carrière de performeuse j'ai beaucoup ressenti les différences expériences, ce que ça peut être une expérience d'une création pour un praticien et l'expérience à regarder, une pièce pour le spectateur. Et comment cette pièce existe pour les uns et pour les autres, donc ça peut être vraiment des univers diamétralement distincts, je trouve ça très intrigants. Et donc les formats de comment rendre cette conversation plus fluides, moins complexées et en même temps plus intéressantes pour tout le monde, c'est une mission sans fin, je pense qui m'intéresse beaucoup. Il n'y a pas tellement de solutions faciles je pense mais en tout cas je trouve que c'est intéressant. Et aussi toute la question des formalités et les discussions juste après spectacle, c'est juste après le spectacle parfois on n'a pas envie de

parler juste après le spectacle, mais c'est le seul moment où tout le monde qui a vu le spectacle est là. Et souvent les conversations au bar autour d'un verre sont intéressantes, mais alors c'est chacun pour soi, alors comment est-ce qu'on peut avoir ça un petit peu plus partagé, aussi les conversations avant spectacle, les introductions de spectacles qu'est-ce que ça fait ? Est-ce que ça facilite quelque chose ? Blablablabla, je me suis un peu perdue dans la réponse... Oui en fait j'ai travaillé sur le passé sur plusieurs formats de pourrait dire, de conversations performatives avec le public, où en tant que performer on se pose la question comment est-ce qu'on peut partitionner une conversation ou, ou faire que la conversation soit le spectacle. Donc peut-être ça, le travail, le projet touche un petit peu à ça, définitivement. D'ailleurs cette partition je l'ai aussi, j'en ai fait aussi un jeu de cartes avec les différents chapeaux, les différentes instructions et on l'a utilisé une fois pour faire une espèce de conversation feedback après une performance où j'avais performé *Les danses inexpliquées* en monologue. Et à la fin le public, chacun tire une carte et devait dire, parler de ce qui s'était passé par rapport à ... en essayant eux-mêmes une des, une des instructions, donc ça leur donnait un peu une, une vision de la cuisine interne de la partition, une expérience de la partition sans justement être sorti à nouveau de leur rôle de spectateur. Où il pouvait de leur expérience de spectateur avoir une petite expérience de ce que je fais, ce que j'avais fait. Voilà. Et je trouve ça intéressant que ce soit le même outil. Oui le mot outil, j'aime beaucoup ce mot. Je suis très contente de fabriquer des outils, surtout quand ils peuvent vraiment mettre les gens au travail, les praticiens ou pas d'une façon qui est intéressante pour eux, qui génère une expérience qui est intéressante. Maintenant, j'utilise beaucoup cette partition dans des cours où, je trouve que c'est un très bon outil de rencontre. Où ça fait dire vraiment beaucoup de choses et donc il y a, alors qu'on se met à l'exercice de faire, de dire, il y a aussi beaucoup de, beaucoup de, c'est comme ça fait faire des portraits, on parle beaucoup de soi en disant ce qu'on voit dans cette danse, ce qu'on aime, ce qu'on n'aime pas. Je trouve que c'est intéressant à faire dans des groupes où les gens viennent juste de se rencontrer, des débuts de formation par exemple, une classe qui se connaît pas encore et qui, qui va passer des années à étudier ensemble. Voilà, je sais pas si j'ai répondu à la question.

F.D: Si, si. Et est-ce que par exemple je peux te demander quelques autres chapeaux tu as rajouté au blanc, jaune, rouge, vert, bleu, fin des exemples, je te demande pas t'en citer les 10...

M.S : Oui, alors je ne leur ai pas toujours donné les couleurs comme De Bono d'ailleurs j'ai enlevé les, les couleurs de De Bono pour leur donner des noms... Il y en a, euh qu'est-ce que j'ai... Le premier c'est science-fiction. Où je demande de parler de cette danse

comme si c'était, comme s'il s'agissait d'un univers qui n'est pas celui-ci. Mais il faut en parler au présent, mais décrire ça mais comme si c'était un univers qui n'existe pas. Donc il y a ça, ensuite il y a le chapeau blanc, ensuite il y a le ... il y a le chapeau, je ne sais plus comment je l'ai appelé. C'est un peu l'oisiveté, en fait il s'agit juste de, de, de parler à ce qu'on pense à ce moment-là, même si ce n'est pas du tout lié à, à cette danse. C'est vraiment juste chapeau libre. Il y a les questions, de seulement juste poser des questions "pourquoi ? ", sans y répondre. Il y a... il y a un chapeau où c'est des réponses, poser des questions qui peuvent se répondre par oui ou non à propos de la danse et là il y a un petit accessoire, c'est-à-dire qu'on lance un dé et le dé donne la réponse, donc c'est la partie *statement*. Où des... On pose une question et puis grâce au dé on obtient un *statement* sur la danse : est-ce que cette danse est trop rapide ? Oui, cette danse est trop rapide. Est-ce que cette danse devrait être dansée à plus, à plus de danseurs ? Non, elle est très bien comme elle est. Est-ce que cette danse est très bien comme elle est ? Non. Ok. Donc, il y a le chapeau vert, ça c'est celui de De Bono, les créativité, les choses qui pourraient être rajoutées, différentes ou que des solutions créatives qui pourraient être, compléter ce qui se passe. Hmm. Il y a une instruction qui est de prendre contact, établir un contact direct avec le visiteur ou le spectateur, de n'importe quelle façon qui soit, de s'assurer que le contact a été établi, soit un regard, en posant une question et en obtenant une réponse ou en touchant. Ça peut être tout, mais voilà il y a un moment comme ça. Il y a une section rythmique, où le spectateur doit créer du rythme, alors là ce n'est pas du tout des mots, doit créer du...pour accompagner ce qui se passe, et le danseur doit danser pour accompagner le rythme. ... Il me semble que j'en oublie, je n'ai plus la partition ici...Voilà et puis des choses dans les choses positives, par exemple dans le chapeau jaune ou le chapeau noir, je rajoute des sections qui, où au bout d'un moment le spectateur doit expliquer pourquoi il doit expliquer qu'il vient de trouver ça positif. Et plusieurs fois d'affiler. Et pourquoi, la raison pour laquelle est positive, donc c'est un petit peu des *statement* cocasses où ça force les gens à dire "je ne sais pas pourquoi j'ai dit que ça c'est positif". Ou alors on arrive à des presque gros jugements de valeurs "parce que la liberté c'est bien". Là je n'arrive plus à me rappeler, je ne l'ai pas sous les yeux, je pourrais la prendre, mais où est-ce qu'elle est ? (Manon regarde, cherche un peu)Je vais la prendre elle est juste-là. (Manon regarde la partition). Ah oui, il y a aussi une section, c'est un peu l'inverse du chapeau blanc, ce sont des mensonges. Donc ce doit être des faits, mais des faits qui sont flagramment faux, parce que le blanc ça doit être des faits qui sont vrais. Donc là c'est des faits qui sont faux sur cette danse. Le yellow, le black... ah oui les *unknown*, *unknow*, les mystères ou l'inconnu, l'inconnu. Tout ce qui est, donc parler de ce

qu'on ne peut pas savoir, ce qu'on ne sait pas sur cette danse. On ne sait pas d'où elle vient, on ne sait pas si elle a été répétée, on ne sait pas si quelqu'un la danse en même temps à un autre endroit de la Terre. *Free spirit* c'est l'oisiveté, *Accounter* c'est avec, créer un rapport au spectateur et le blue ça existe, c'est le... Le bleu je l'ai utilisé pour que la personne, soit le spectateur puisse commenter sur le fait de faire cette partition. Qu'est-ce qui se passe pour eux ? Est-ce qu'ils ont des impressions ?... Voilà, sinon les autres c'est des versions des De Bono.

F.D : Et ces chapeaux, ces autres instructions-là, tu les as construites parce que tu as perçu qu'il y avait un manque quand tu regardais ou quand tu performais ? Ou c'est aussi par rapport aux retours des spectateurs - visiteurs ?

M.S: Ah c'est parce que moi ce qui m'intéressait aussi, et c'est pour ça que j'ai appelé le projet *Danses inexplicables*, c'est-à-dire qu'on parle beaucoup mais que la danse reste toujours inexplicable, c'est-à-dire que la parole n'égalera jamais... Il y a peut-être aussi ça, c'est, c'est aussi un aspect important du projet que c'était aussi le rapport de puissance entre la parole et le, la pratique. Il y a toujours une espèce d'illusion que la parole est plus forte, par exemple que les notes de programmes ou les discours peuvent égaler l'expérience non verbale de ce qui se passe, ou complètement expliquer tout ce qui se passe, ou justifier tout ce qui se passe. Et dans le projet, je voulais rappeler que non. Et mettre, faire, que ce soit une danse de parole et une danse de gestes qui dansent ensemble, mais où le, il n'y a pas d'explications. Ce que le spectateur voit, ce dont il parle ce n'est pas une explication de ce qui se passe, ça accompagne ce qui se passe, parfois ça transforme, ça crée une grille de lecture mais c'est pas une explicitation. Et pareil quand c'est le danseur qui parle de ce qu'il fait, il parle de quelque chose mais il se passe 1000 autres choses. Et d'ailleurs, c'est toujours intéressant d'avoir le moment muet dans tout ce brouha de pensées, parce qu'il y a beaucoup de choses qui résonnent, qui se passent... Oui c'est toujours un moment, un moment très important dans la danse, dans la situation, dans la performance parce qu'il se passe vraiment pleins de choses et enfin tout peut se passer en même temps sans qu'il y ait une parole qui dise « non il faut voir ça, il faut voir ça. ... Nin nin nin ». Je sais plus ce que je disais, j'ai perdu mon fil à nouveau. Tu peux me rappeler ta question ?

F.D : C'était plus pourquoi tu as créé ces autres chapeaux ? Est-ce que c'était dû à un manque que tu avais observé ou à ...

M.S : Non, c'était plus pour le jeu de générer, de créer encore d'autres façons de parler, qui n'allait pas être des explications, mais qui aurait un rapport très, un rapport de

dépendance avec ce qui se passe. Mais qui ne serait pas de l'ordre... Qui générerait aussi une espèce de parole poétique, je pense. Finalement l'observation. Fin je pense que ce qui m'intéressait, c'était un peu de... comment est-ce qu'on dit quand on coupe des corps, des corps morts ?

F.D : Disséquer non ?

M.S : De disséquer l'observation ou la description. Le fait de décrire voilà, souvent on dit faite une description mais une description peut être mille choses, on peut écrire comme ci, comme ça. D'ailleurs les six chapeaux, c'est six descriptions différentes. Donc de créer encore, de multiplier un petit peu les, les formes de descriptions possibles, mais aussi en allant un peu dans l'absurde, créer des mensonges, voilà. Mais ça crée aussi une espèce de connivence, de regards avec, de connivence avec la danse qui n'arrête pas se déplacer. De parler de ce qu'on ne connaît pas ou de ce qu'on ne sait pas sur cette danse, ça fait regarder ce qui se passe, mais ça fait regarder de cette façon-là, le fait de demander des "pourquoi, pourquoi, pourquoi, pourquoi, pourquoi, pourquoi", ça fait aussi regarder ce qui se passe d'une certaine façon. Voilà donc ça m'intéressait de multiplier un petit peu ça. Et c'est vrai que j'avais envie d'encourager un peu des formes moins rationnelles de... Même si je pense que ça reste un peu rationnel de travailler sur des contraintes de réflexions mais... voilà de, d'aller dans des pensées... Voilà une espèce de poétique de la pensée, poétique de l'observation. ... Voilà.

F.D: Et ouais, je trouve ça intéressant que tu parles justement du fait d'accompagner, que le spectateur il accompagne par sa parole la danse, parce que justement j'ai commencé à faire une typologie des états de spectateurs, des sortes d'états de spectateurs dans le cadre de ma recherche et là je situais plus ton projet c'était dans ce côté plus spectateur accompagnateur. Et donc, fin voilà, c'était juste une observation comme ça. Et sinon j'avais une dernière question. C'était plus, est-ce que tu te souviens d'un échange que tu as eu soit en tant que chorégraphe ou en tant que danseuse, soit qui t'a touché ou qui t'a marqué particulièrement ?

M.S: Dans ce projet ?

F.D : Ouais !

M.S : Oui je me souviens d'une fois avec Franck Debolitchi qui est artiste, poète, anthropologue qui était venu et était le spectateur qui parlait et qui a commencé à faire du rythme. Oui un moment où il a commencé à... Je crois que c'était, c'était pendant justement où il pouvait... le chapeau libre, l'oisiveté où il pouvait faire n'importe quoi. Et il a commencé à faire des rythmes avec ce que, ce que je faisais. Et on était très proche dans l'espace, on se touchait presque, et lui parlait dans le micro et moi je dansais autour de

lui. Et, ouais ça m'avait... j'avais vraiment l'impression qu'on faisait un duo, à ce moment-là. ... Sinon une autre fois, où on a fait, où on avait performé avec d'autres artistes, on avait décidé de faire une rencontre d'artistes en tant que performance, et donc chaque artiste, performait la partition, l'un après l'autre et l'une des artistes, qui, qui était vraiment toute nouvelle on ne la connaissait pas. Qui... Je me rappelle qu'elle était assez critique parce qu'on avait juste répété cinq jours je pense, elle avait eu une semaine pour s'approprier un peu la performance, fin la, la partition, c'était pas beaucoup. Donc, elle utilisait là le fait d'être avec la partition. Et il y a tout un moment où elle avait fait participer le public. Je ne sais plus dans quel chapeau mais c'était vraiment génial. Où elle avait fait faire, ouais elle avait fait faire tout un truc au public, je ne sais plus ce que c'était, mais en tout cas, c'était vraiment fort, je trouvais. ...Sinon je me rappelle aussi d'un, je me rappelle un, c'est peut-être une des vidéos que tu as vues parce que c'est la personne qui disait que c'était intime et que c'était Eric Arnalbuchki. Ça ce n'était pas moi qui dansais, c'était une autre danseuse et un autre spectateur, mais c'était vraiment très "caring" je ne sais pas comment... Entre eux deux la façon qu'il avait de parler, de ce qu'elle faisait c'était tout doux et en même temps, il y avait pleins de choses très poétiques qu'il disait, c'était ultra-intime. Je le disais wow ! J'avais trouvé ça impressionnant surtout qu'ils ne se connaissaient pas du tout. Et finalement peut-être une rencontre où moi je performais, c'était pour un spectateur, homme. Et là, c'était plutôt, je m'en rappelle d'être très mal à l'aise parce que ça tournait à quelque chose, où clairement ce spectateur-là s'asseyait sur son pouvoir de spectateur, tout ce qu'il pouvait dire, tout ce qu'il voulait. Et ça devenait un truc un peu sexiste où moi en tant que femme je dansais pour lui qui regardait sur sa chaise en tant qu'homme. Et là je me suis dit oulala, oulala où ça ne va pas et là c'est moi qui me débattais avec la partition pour essayer de, de répondre à ce qu'il proposait d'une façon où je n'en voulais pas. Mais c'était ma proposition, donc je, j'essayais dans la proposition de le débattre avec la proposition. Voilà. voilà, pas que du bon.

F.D : D'accord, merci beaucoup !

M.S : Merci !

ANNEXE 3 Retranscription Entretien avec Marian Del Valle (visio)

Marian Del Valle : et j'ai publié un livre qui est basé, qui s'appelle *Materia Viva*, qui est basé... où j'ai coupé beaucoup de choses je suis allée un peu à l'essentiel. Mais l'avantage de la thèse c'est qu'il y a les annexes. C'est un élément que je trouve très important, je ne sais pas si vous avez pu regarder.

Flavie Duclos : J'avais juste lu le passage où vous décriviez bah qu'est-ce qui... un peu ce qui vous avait poussé à faire ce projet et...

MDV : Les annexes, c'est tout le, tous les retours du public par exemple, tout ce que le public a écrit, ce que sont les annexes. Il y a tous les dessins d'enfants... Oui dans la thèse j'analyse beaucoup. Et il y a pour moi quelque chose de très important, dans la thèse il n'y a pas le mot "critique" qui est, qui est pertinent. Aucun moment, pour moi il y a la notion de « critique » qui est incluse dans le projet, c'est-à-dire que le public est sollicité mais pas pour faire une critique. Pour moi, cette précision est importante, parce que c'est une autre notion qui implique d'autres rapports. Le public n'est pas invité à porter un jugement, mais à partager ses impressions. Qu'est-ce qu'il pense, quelles sont ses émotions... Et donc c'est très différent d'une critique qui émet un jugement. C'est comme une autre chose. Et cette notion d'accompagnement aussi, c'est très important, c'est lié aussi, du moment où je propose d'accompagner des artistes donc Barbara Manzetti dans le cas de cette thèse et Monica Flinger. Il n'y a pas non plus à aucun moment, un positionnement critique. C'est un positionnement, c'est la notion que j'essaie de trouver dans, d'inventer, d'accompagner, où il y a aussi marché à côté. Donc, on est sur un plan des dialogues, d'égalité d'une certaine manière. Il n'y a pas de jugements d'une certaine manière, c'est pour ça que le mot « critique » dans le sens du jugement, il met le rapport d'extériorité en fait. Je questionne aussi le rapport d'extériorité autant dans la notion d'accompagnement que dans la notion de rapport. C'est surtout ça la motivation, c'est qu'il n'y a pas d'extérieur. Je ne sais pas si... Normalement dans une conception classique du spectacle, on dira qu'il y a le fameux quatrième mur, c'est comme une séparation, il y a d'un côté la scène et d'un côté la salle, et donc cette scène offre quelque chose que la salle pourrait juger, pourrait contempler, pourrait émettre un jugement, pourrait se distancer. Et dans ce dispositif, autant dans l'accompagnement que dans la proposition artistique, il n'y a pas, il y a un ensemble qui fait l'évènement. Un évènement commun qui nous inclut tous. Donc, on n'est pas en dehors, on est dedans tous. C'est-à-dire que le public crée le spectacle et il est dans le spectacle aussi par sa présence, par son imaginaire, par ce qu'il projette. Et donc

il est juste invité à partager ça pour que cette partie-là, moins visible, soit plus visible en fait pour les autres. Si vous me suivez pas, aussi par l'accent, vous me dites, je...

F.D: Non, non pas de soucis, j'ai tout compris. Et du coup, vous vos motivations pour faire ce projet, est-ce qu'il y en avait d'autres, au-delà de montrer que les spectateurs sont intégrés, font partis d'un ensemble avec les danseurs ?

MDV : En fait la motivation, c'est que ces dispositifs, quelque part imposés aux artistes, parce qu'en fait les artistes on n'a pas décidé. Et c'est très intéressant en période de covid. Nous, on fait notre travail et on n'a pas décidé tout à coup qu'on crée des salles de théâtre fermées, on fait des boîtes noires. On nous impose en fait il y a presque... pour recevoir des subs, pour faire notre travail, on nous impose de créer des œuvres qui rentrent dans un format préétabli par l'institution. Mais en fait, il s'avère, maintenant en temps de covid, que ce dispositif n'est pas bon. Je veux dire on peut pas.... Alors que nous, on pourrait travailler tout à fait dans d'autres contextes mais.... Et donc pour moi, cette, la construction de ce dispositif qui s'est institutionnalisé, impose vraiment une coupure, une distance entre ces deux mondes. Alors qu'il y a tout à fait d'autres dispositifs possibles, que maintenant, en tant de covid, on expérimente. Mais dans d'autres situations où il y a des proximités, où ces territoires sont pas si... Donc en tant qu'artiste, au moment où j'ai fait ce test, ce travail, j'avais une véritable frustration de sentir ces distances et qu'on m'impose ce territoire. Et aussi de, de me sentir sur scène dans ce monde éloigné en fait, qui aussi crée chez l'interprète du stress, de l'adrénaline, des voilà... Je ne sais pas si vous vous êtes danseuse ?

F.D: Oui

M.DV: Vous êtes sur scène ? Ça vous est arrivé d'être sur scène dans ces situations ?

F.D : Oui ça m'est arrivé d'être sur scène oui.

M.DV: Et vous vous sentez comment ?

F.D : J'aime bien mais, fin là je pratique plus, je danse moins parce que je préfère être vraiment en contact avec les gens. Du coup je me tourne plus vers l'accompagnement d'artistes ou même la médiation avec les spectateurs.

M.DV: Donc voilà, quelqu'un décide de manière de dire que le spectacle commence là, il se finit là. Alors que dans tout ce travail de thèse avec les artistes que j'accompagne, on voit bien que les choses sont beaucoup plus diluées, que ce n'est pas si évident d'être à la frontière. Et que justement accompagner un artiste c'est peut-être vivre avec lui pendant un temps, avoir des échanges. C'est-à-dire où commence le travail ? Où commence... Voilà, il y a tout ça qui, qui veut questionner ces limites. Donc, et dans mon cas pour *Materia Viva* c'était ma création, c'est un processus constant, et je ne vais pas créer mon

œuvre finale, mais je vais ouvrir cette matière vivante, qui est malléable, qui se fait, qui se modèle. Et donc je vais partager ça, et c'est quoi cette matière malléable ? C'est des images, des formes, qui a travers mon corps ou à travers parfois des mots... Je donne, j'ouvre un espace pour l'imaginaire sur lequel des personnes vont se projeter, vont projeter leurs imaginaires, leurs sensations. Et tout ça on va le partager, voir... C'est comme une boule de neige, en fait. Je lance, l'autre se projette, la partie de ses émotions, de ses projections vont créer d'autres images dans l'autre. Et c'est ça qui fait l'ensemble. Mais aussi la fragilité. La fragilité que je peux éprouver d'être exposée à l'autre, du moment où la personne partage son imaginaire, il la partage aussi avec moi, donc il y a une sorte de démocratie ou une sorte de... On pourrait aussi utiliser un mot qui est très dangereux parce que c'est un autre contexte, des rituels, je ne sais pas, des espaces, des sociabilités ou des partages qui peut être la construction d'une danse culte, que l'institutionnel éloigne. Et après on revient à la médiation, on revient aux dispositifs de partage, voilà . C'est un peu ce... Mais à ce moment-là de ma vie, de mon travail c'était une nécessité, c'était la seule manière, pour moi, de continuer à, à créer. Je ne me voyais pas faire des pièces scéniques. Et je voulais être très lente aussi, prendre tout le temps nécessaire.

F.D: Et c'est pour ça que vous avez appelé votre, *Materia Viva* des "séances" ?

M.DV: Comment ?

F.D: C'est pour ça que vous avez appelé ça des "séances" ?

M.DV: Oui mais après, c'est tous des termes qu'on doit résoudre, non ? Oui des "séances" pour ne pas parler de spectacles ou de représentations, oui mais.... C'est un projet qui a commencé avant, d'abord la première étape lors de mon master, c'était une personne seule. Et j'enregistrais toute la conversation et le projet final, c'était un moment où j'improvise et on entend en off les voix des gens. Ça, c'est un objet aussi, on dirait, il y a eu beaucoup d'étapes différentes du dispositif. Mais c'était tout le temps, avant c'était une personne ou deux. Et après c'était plus des groupes, mais tout le temps cette idée de dialogue. C'est "séances" je sais pas. Ce n'est vraiment pas... J'ai pas donné beaucoup d'importances à ces termes en fait. Mais en tout cas pas "représentation".

F.D : Et du coup ça vous a apporté quoi par rapport à votre danse, d'avoir le retour de ces spectateurs ? Comment elle a évolué, comment elle a...(Fin ça vous) a permis de faire évoluer votre projet ?

M.DV: Bien sûr c'est ça la matière en fait, elle était directement dedans. Mais je vais vous donner un autre... une petite parenthèse.

Là je viens de créer une pièce qui reprend la forme un peu scénique, tout en restant dans un format... voilà. Rester intimiste, mais c'est plus une forme scénique. Et par temps de

covid, on n'a pas pu le présenter pour grand public, surtout pour un public de professionnels. C'est très douloureux pour un artiste de présenter un travail sur lequel il n'y a aucun retour. Parce que bon les professionnels viennent, ils s'en vont. Et en fait, c'est comme si la pièce, elle est inachevée, pour moi. Parce qu'on est, on est arrivé au bout d'une création, à poser des choses mais on ne sait pas quelle est... Alors que c'est de l'art vivant, c'est de l'art en live qu'on partage, mais l'autre c'est comme si vous êtes dans un dialogue et vous parlez tout seul. Mais vous n'avez jamais, il n'y a aucun... Et c'est très étrange. Je trouve que c'est très étrange cette situation de moins, que le public soit moins. Dans *Materia Viva* il était pas moins.

F.D: Et du coup dès qu'il y a cette distance de rapprochement, est-ce que c'est ça qui permet, pour vous, qu'un dialogue soit possible ?

M.DV: Pardon ?

F.D: C'est vraiment le fait que le public soit près qu'un dialogue est possible ?

M.DV: Non, je pense que c'est la situation et la convention. La convention, si le public sait que le dispositif est tel, il se sent autorisé à changer ou se construit de manière qu'il a un moment de partage, une accessibilité, alors ça se fait. En fait, je pense que c'est un mélange de choses, c'est la proposition artistique, c'est aussi le contexte. J'avais à cette époque, à l'époque où j'avais fait à l'époque où je faisais *Materia Viva*... J'avais avec Monica Kling, une artiste que j'accompagnais, organisé un festival de performance et ça m'avait beaucoup impressionné. Dans ce festival, il y avait une présentation, j'ai rencontré tous les artistes, on parlait tous, c'était un milieu très convivial où tout le monde échangeait. Il n'y avait pas... Et ça j'ai trouvé extraordinaire aussi, pour eux et pour nous. Et je pense que dans le dispositif scène salle du grand théâtre, il y a peu un star system, un espace où l'accessibilité y sont pas, ça vient... Et en fait c'est tout un contexte qui crée cette inaccessibilité. Comment on fait pour le... voilà. La pièce *Materia Viva* posait ses questions. un, comment la propre proposition artistique, mais comment, quel contexte choisir ? pour que... Fin, les deux, comment dire.. Il y a la proposition artistique mais faut, le contexte c'est aussi important que la proposition, on ne peut pas faire abstraction en fait.

F.D : Et comment les spectateurs ils ont réagi ? Est-ce que pour eux c'était facile d'écrire ou de parler ?

M.DV: Bah d'abord, d'abord c'était très, c'était des petits groupes, c'était très important, le contexte. J'ai fait ça aussi avec des enfants, et c'était intéressant, je pense qu'ils ont un plaisir à participer les gens, à faire, comment dire... tout le monde est un artiste potentiel quelque part. Du coup on le fait entrer dans la proposition artistique. Mais faut créer le

contexte favorable en fait. Ils savaient que ce n'étaient pas un spectacle, c'est une "séance", une "proposition". Et après moi ça m'a permis aussi d'ouvrir le cadre énormément. Là la pièce que je viens de faire, les cadres sont très étroits. À nouveau le programmateur, ils sont surchargés blabla blabla. Alors que là j'avais créé un cadre où je pouvais aller partout, c'était beaucoup plus souple, beaucoup plus malléable, beaucoup plus facile en fait.

F.D: Et tu entends quoi par "cadre" ?

M.DV: Bah "cadre" c'est ça par exemple, tel rendez-vous, je présente ma pièce [...] tel jour, à telle heure, dans tel lieu, c'est ça un cadre. Dans tel festival, dans tel, ok ? *Materia Viva* c'est dans le cadre d'un séminaire, tel groupe de recherche, c'est dans un autre cadre, un autre contexte avec d'autres personnes, qui vient à un autre rendez-vous.

F.D : Et du coup comme là c'était un cadre de recherche *Materia Viva* est-ce que tu as quand même pu, là tu disais que tu l'avais fait avec des enfants, mais du coup tu as pu inviter des spectateurs différents ou c'était majoritairement des, des chercheurs ou des artistes ?

M.DV : En fait quand j'étais d'abord en résidence, j'étais en résidence dans un lieu centre Garcia Lorca dans le cadre de mon master, j'invitais des amis, des artistes, tout le monde qui venait, qui passait je les invitais puisque j'avais un lieu. Et donc là j'ai filmé des séances, on a fait un travail final, on a fait une vidéo, donc là c'était des artistes, des gens que je pouvais inviter officiellement à venir dans mon lieu. Après dans le cadre de ma thèse c'est moi qui me déplaçais parce qu'on avait des séminaires, lors de colloques, lors de ... A ce moment-là j'étais dans différents groupes de recherches donc on organisait souvent des journées d'étude, donc j'étais dans différents contextes. Oui. En fait, on, on est souple, on rentre ou on peut. Après par exemple, Barbara m'avait invité à Montpellier, donc elle était en résidence à Montpellier. Et donc dans le cadre de ses résidences à elle, elle m'invitait moi et donc d'un côté j'ai accompagné son travail et d'un autre côté, je faisais le mien. Et Montpellier il avait déjà mis en place un dispositif où il invite le public, donc ce public il était, il venait voir tous les jours *Materia Viva* en fait. Je faisais là... Donc par exemple, pour dire, c'étaient des contextes très différents, là ,c'était un centre chorégraphique, un travail de médiation avec les publics, l'autre... Ça permettait tout en fait. Le problème, c'est que là j'avais pas de l'argent, si je demande une aide à la création pour ce genre de projet ils me donneront jamais de l'argent ça c'est sûr. Je dois faire un projet comme celui que je viens de faire maintenant, là je reçois de l'argent, parce que c'est un format, mais voilà. C'est ça aussi qui change.

F.D: Et du coup, je connais pas trop tous ces trucs d'argent et de subventions, mais pourquoi ils ne vous donneraient pas de l'argent pour un projet comme *Materia Viva* ? Il faut absolument que ce soit en représentation ou plus scénique ?

M.DV: En fait là on rentre dans autre chose, c'est que l'artiste il est une chose, et les institutions sont une autre. Et parfois... Donc ici en Belgique où je réside, où je...pour recevoir une aide à la création, il faut justifier de cinq dates de représentation dans des lieux francophones différents. Et donc voilà, ces lieux, ils vont jamais acheter un projet comme ça. Donc si tu n'as pas les dates, tu ne peux pas recevoir les sous, c'est si simple que ça.

F.D: Ok

M.DV : En fait on ne donne pas de l'argent à l'artiste pour être un artiste, on achète un produit dans lequel on établit à l'avance quels sont les éléments qui doivent, les ingrédients que doit avoir ce produit. Si les artistes ne veulent pas produire ce genre de produit, il doit trouver d'autres moyens de subsistance ailleurs, c'est comme ça. Je trouve que le covid dévoile beaucoup ça aussi, cet échec des formats préétablis en fait.

F.D: Et aussi le format de *Materia Viva* me fait penser à des formats d'actions de médiation où... Par exemple à Lille, au Vivat justement, les spectateurs peuvent être invités, en tout cas un certain groupe à faire des retours à l'artiste pendant sa résidence...

M.DV: Oui

F.D : ...et pendant la création. Et du coup est-ce que pour vous, c'était un peu penser de repenser des choses par rapport aux actions de médiation (vous l'avez un peu déjà dit avec ce quatrième mur) mais, ou pour vous la médiation ce n'était pas du tout une question ?

M.DV: Pour vous expliquer en Belgique ça n'existe pas la médiation

F.D: Ah ok

M.DV: C'est très français. Donc c'est ... D'abord en Belgique, il n'y a pas de danse dans les universités. Donc en France on développe la danse et en université, on ajoute des choses. C'étaient des étages, des issus qui ont de rentrer la danse en université, en Belgique rien. Le terme de médiation est en train d'être introduit maintenant par des Français qui vont dans l'institution belge. Donc cette préoccupation n'était pas là. Mais pour ma part ce n'est pas médiation, mais vraiment création, c'est un nécessité de la création. Mais qui vient d'une autre histoire, je dis ça dans mon livre *Danse en dormance* si vous le lisez. C'est que mon histoire de la danse vient familier de danser avec mes sœurs et donc il y a un côté très, comme une manière d'accompagner les artistes, très de partage en fait, j'ai toujours travaillé au sein de communautés de partages, avec des amis ici, on faisait des

séances de danse dans l'appartement. Donc, il y a cette idée de familier ou de partage. Peut-être qu'on peut le retrouver dans le flamenco aussi, ce flamenco familier aussi. Donc c'est comme ça démystifier, pas l'artiste qui est là, qui arrive. C'est quelque chose comme on est là, et tout à coup quelqu'un se met à danser. On faisait ça dans ma famille, c'est beaucoup plus familier, complètement démystifié, ça vient de là. Donc, *Materia Viva* c'est un développement de cette manière, comment dire, oui de partage et pas de l'artiste qui se met au-dessus d'une scène qui est beaucoup plus...qui se détache du réel et qui revient. C'est quelqu'un qui se métamorphose. C'est on est là, et puis tout à coup quelqu'un recule et revient. Cette magie de la métamorphose sans tout l'artifice, voilà, ça vient de là pas du tout de médiation dans le sens où le public il faut l'éduquer, c'est que voilà la barrière entre l'artiste et le public n'est pas si... On est tous extraordinaires vous allez me dire, il y a toujours quelqu'un qui a quelque chose à apporter et voilà, c'est plutôt dans cette filiation je dirais.

F.D: Et c'est écrit dans les mots clés de votre mémoire, il y avait le terme "écoféminisme". Et je me demandais si ça pouvait avoir un lien aussi avec cette notion de partage, de communs, de micro-communauté, en tout cas éphémère, du moins familial et tout, ou pas du tout et, ou si c'était par rapport à d'autres choses ?

M.DV: Non c'est un lien aussi. Pour moi il y a des références à beaucoup de choses, c'est, c'est curieux parce qu'à l'époque personne ne parlait de ça. J'ai eu beaucoup de problèmes à défendre la perspective féministe dans ma thèse. Même les féministes étaient contre moi. Maintenant ce qui est très intéressant, c'est que c'était un motif de conflit (bruit - parole inaudible). Maintenant que c'est à la mode, je suis, voilà on n'a plus besoin d'insister sur ça. Maintenant il est dans la conscience, mais à l'époque ce n'était vraiment pas évident. C'est-à-dire que pour moi c'est une réflexion sur les rapports au pouvoir. C'est toujours, ce qui est très important, je viens de le dire. Pour moi il y a l'autorité aussi. Celui qui sait qui fait la médiation, qui dit au public "je vais vous expliquer", "je vais vous faire digérer ça". Pour moi, c'est déjà comme une critique, c'est une notion qui renvoie à des pouvoirs. L'autre, c'est pas ça, donc il y a beaucoup de, pour moi il y a une surveillance dans la notion de pouvoir des hiérarchies, des prises de pouvoirs telles qu'elles soient, parce que l'artiste quand il monte sur scène, il prend le pouvoir (mot inaudible), ou bien le public qui a le pouvoir de critiquer. En tout cas, on essaie de créer un espace démocratique en fait, où tout le monde s'expose, se fragilise... On est dans autre, un partage... Donc ça c'est très important, ces visions non autoritaires, non hiérarchiques, de non vérités, de non voilà... Il y a plus quelque chose du partage égalitaire, de fragilités, je dirais d'humble aussi. Et ça ce sont des perspectives pour moi qui est, qui est très

important aussi dans le positionnement de ces artistes. Parce que *Materia Viva* je l'ai mis dans le contexte avec les autres artistes et leur travail, même si on est très différent esthétiquement, je mets, j'analyse des prismes en commun en fait, des positions, des manières d'aborder, qui vont dans différentes esthétiques en fait. Et aussi pour moi, le fait de considérer une matière vivante, on n'est plus dans l'hégémonie de l'anthropocentrisme, c'est pas l'humain, c'est une matière, ça peut être un oiseau, comment traiter le corps comme une matière et se rencontre. Et ça se quelque chose que je développe beaucoup, encore plus dans mon travail, en fait. Ne pas évincer, ne pas regarder une psychologie, un personnage, je sais pas. Non, le corps est une matière et il a un héritage comme les autres matières, il est minéral, il est végétal, il est... donc il y a ça.

F.D: Et est-ce que vous avez un souvenir ou des souvenirs marquants d'une séance ou deux séances de *Materia Viva* ?

M.DV: Je dirais pas en particulier, c'est tout le processus, c'était vraiment un moment de bonheur, parce qu'il y avait beaucoup de communauté, plusieurs communautés très fortes et ça ça m'émeut beaucoup, maintenant que j'ai remis... Là à nouveau c'est un autre aspect, les travaux d'artistes, c'est machin, c'est un travail très solitaire, dans l'espace et tout même si tu n'es jamais seul, vu qu'on travaille toujours en équipe. Mais il y a toujours une pression, il y a côté, parce que... Et là, c'était un moment communautaire, où j'étais..., il y avait le groupe de chercheuses qui était merveilleux à Nice, la directrice de thèse et tout le groupe, c'était une vraie communauté de chercheur qui partageait. En fait, j'étais très heureuse lors de ces moments avec les autres artistes, j'étais en dans pleins de communautés, donc cette pièce était liée à ça. A cette, c'était vraiment un moment de bonheur, tout ce moment de partage, qui est pas nostalgique en fait parce que je... Bon après cette période de la recherche, d'expérimentation, ok maintenant quoi on est en pause donc ceci. Je reviens artiste qui fait des choses sur scène. Donc tous ces choix font que je n'ai plus retrouvé cet esprit de communautés multiple que j'ai vécu pendant ce processus de recherche.

F.D : Et comme on entend le mot de "communauté" partout, est-ce que vous pouvez me dire vous ce que vous entendez précisément par "communauté", pour pas que...

M.DV: C'est-à-dire comment les mises en communs des choses, donc la communauté, ça j'en parle aussi dans la thèse, de ça des communautés. Donc il y a la communauté des chercheurs qui met en commun la recherche, le processus de chercheur et la communauté de public avec moi de *Materia Viva* dans le sens qu'ils mettent en commun leurs émotions, les impressions, en fait c'est ça, c'est des moments de rencontre des gens rassemblés qui vont mettre en commun quelque chose. Et là, je fais beaucoup de travail et on a très peu

de moments de mises en commun par exemple, je suis beaucoup à apporter des choses, à faire, à proposer et il y a très peu de mises en commun, ces moments deviennent rares et sont (inspiration). Et en plus tout est monétarisé, c'est-à-dire là, dans tous les processus qui était gratuit, à perte, parfois il y avait des moments de résidences payés, il y avait beaucoup de générosité, là si j'invite quelqu'un pour accompagner mon travail, je le paye. Tout est monétarisé en fait, tout est payant, tout est cadré.

F.D: Et bon là je saute, ça n'a pas trop de lien, mais bon, est-ce que les, parce que j'ai vu qu'il y avait certains spectateurs qui pouvaient soit t'écrire et dire leur lettre pendant, et il y a certains pour qui ça pouvait être plus tard.

M.DV: Oui

F.D: Et est-ce que du coup il y avait un changement dans les retours par rapport à la temporalité ? Est-ce que les gens préféraient plus tard ? Ou est-ce que sur place, c'était important ?

M.DV: En fait, ce qui s'est passé, c'est que parfois, ça c'était je me souviens à Lyon, dans un festival où j'avais fait ça à l'école normale supérieure. Et donc, des gens m'avait donné après je pense. Certains oui n'ont pas eu le temps, ou ont complété, évidemment ce qui change, c'est là... entre le brouillon et après quelqu'un écrit, à Lyon en plus c'est des littéraires, il y avait des très beaux textes, c'était magnifique, après j'imagine que tu as ça si tu travailles la différence entre si c'est un entretien oral ou si je t'écris. Je vais... C'est tout à fait autre chose, le langage je le connais pas, c'est d'ailleurs tout le problème des entretiens, comment tu transformes l'oral en écrit, on n'est pas dans le même langage en fait, donc c'était ça qui changeait. En principe, oui, déjà ce n'est pas la même chose quelqu'un qui écrit pendant qu'il regarde que ce que j'ai demandé, parce qu'après on oublie. En tout cas la dimension d'écrire était importante, d'écrire et d'après dire parce que ce n'est pas la même chose. Mais qu'est-ce qui change le plus, c'était qui ? Les gens qui ont l'habitude d'écrire, ils sont en maîtrise, les gens... et ça on le voit, il y a des textes magnifiques, presque des poèmes en fait.

F.D: Et pourquoi c'était important pour toi qu'ils écrivent, plutôt qu'ils gardent un souvenir et parlent, de passer par l'écrit ?

M.DV: Parce que c'est deux langages différents. Pour moi tu as plus d'autorité, dans le sens pas de pouvoir mais d'auteur, tu es plus relié à quelque chose que tu écris, que quelque chose ... Parce que c'est déjà une médiation, le texte, c'est déjà un intermédiaire/ Ça te permet de... oui. C'est pas la même chose vraiment, souvent, ça peut être complété aussi, ça peut être transformer, je demande beaucoup ça aux étudiants, d'écrire. Après on peut toujours, c'est une base, c'est un intermédiaire. Parce que c'est important en fait ces

questions d'intermédiaires, de pas comme un obstacle, mais comme une prolongation de choix en fait.

F.D: Et est-ce que du coup cet intermédiaire a permis une facilitation, peut-être de la, de parler pour les spectateurs qui livrent, qui s'exposent comme tu disais ?

M.DV: Oui, parce qu'on avait pas toujours le temps de lire, je les recueille, je les rends publics après ces témoignages. C'est important, faut qu'ils autorisent que ça soit public après. Mais c'est vraiment tout un.. Je pourrais ancrer ça encore dans une autre origine qui est aussi la polyphonie, l'importance de voir multiple. C'est important. Dans la tradition orale, quand le poème n'a pas un auteur, c'est une voix multiple, pour moi ça crée ça, ce genre de créations, c'est aussi des voix multiples en fait. Je pose un élément, l'autre propose un autre et l'œuvre c'est l'ensemble. C'est fait de plusieurs voix, en fait.

F.D: Et j'ai vu, je crois, c'est dans le passage du coup où tu décris *Materia Viva*, après tu disais, si j'ai bien compris, que les, tous ces écrits plus ta réflexivité sur ta pratique t'ont permis d'identifier des éléments corporels ou des qualités de danse, qui t'ont permis ensuite de créer.

M.DV : Oui, oui tout à fait. Et je continue, ça a été beaucoup plus loin maintenant. La nouvelle création c'est ça, plus mettre ça en lien avec l'histoire de la danse. Donc c'est vraiment, quelque part c'est peut-être aussi lié à l'âge. Des fois, on vit la vie comme ça en les aidant et après on commence à avoir un arrière, on commence à observer et besoin d'avoir des perspectives pour voir donc. Disons que tous ces retours de gens. J'ai aussi une autre dimension importante, je dois dire, qui insiste beaucoup sur l'imaginaire. J'avais eu un, dans ma formation de master, un cours qui m'avait beaucoup plu d'ethnosociologie avec Jean Marie Pradier. ethno scénologie, ethno scénologie, c'est l'étude des incarnations des imaginaires. Donc, et cette vision de la danse est aussi pour moi l'incarnation d'un imaginaire m'a été très importante. Parce que je pense qu'on porte des imaginaires et donc je voulais analyser ça. Et parler des imaginaires dans la danse, c'est un peu tabou, dans la danse, surtout dans la danse. Et donc c'était un mot clé, et donc dans ce retour de public, je vois aussi l'imaginaire, quel est leur imaginaire, à quoi ça renvoi. Et donc ça j'ai vraiment... J'ai continué très fort à développer ça. De quels imaginaires on est héritières, on est héritié. Parce que tout ce qu'on ce qu'on fait ce n'est pas tellement la forme qu'on reproduit, c'est plutôt des croyances, d'imaginaires. Parce que quand je fais ça c'est un peu, je peux m'identifier encore avec Yvonne Rainer avec son manifeste du non. Et ben quel est l'imaginaire que tu portes ? Malgré toi, duquel tu es conscient ou pas ? Nous, le public, et ça ça a été pour moi très important, dans *Materia Viva* c'est un élément central dans ce retour de public. Je vois leurs imaginaires, non

seulement qu'est-ce qu'ils imaginent, mais sur quelle base d'imaginaires ils voient en fait, quel est l'imaginaire qui conditionne sa vision. Ça je continue beaucoup, toute ma création nouvelle était basée sur ça, sur les imaginaires qui traversaient ma danse, et qui sont en lien avec d'autres imaginaires de l'histoire de la danse.

F.D: Ca me fait penser beaucoup au "corps archive" et...

M.DV: Mais bien sûr.

F.D : ...Et moi, quand j'ai analysé les activités de réception des spectateurs, je parlais de leur activité de se souvenir, de leur faire remémorer des choses, et il y avait cette notion du corps archive. Fin voilà, c'était juste une remarque.

M.DV: Bien sûr, mais tu sais Flavia nous ont fait des choses et après les chercheurs ils mettent des mots à tout. Ils cherchent à étiqueter, à classer, tu vois, c'est de.. Comment dire, on essaie d'appeler ça comme ça, ça comme ça et après il faut négocier entre les termes que lui donne l'artiste ou la personne qui le crée et les termes que donne le chercheur. Parce qu'il y a aussi un rapport autoritaire donc il y a toutes ces négociations. Tu vois je comprends que les savoirs, que tout peut faire objet de savoir et on envie de tout. C'est aussi pour ça que je voulais être ma propre observatrice, je ne voulais pas donner l'autorité, je voulais prendre ma propre autorité. Et c'est une négociation. Tu vois André Lepecki qui est universitaire, il va créer ces termes, il va donner comme mot, ces des termes qu'on crée, qui ont une utilité, mais avant qu'eux s'appellent comme ça, ça existe, le corps, c'est une archive. C'est que des négociations entre la terminologie, l'épistémologie des chercheurs et la terminologie, épistémologie des propres pratiquants, comment tout ça se négocie en fait.

[... sur le chercheur et non sur la pièce]

F.D: Et du coup là j'ai une dernière question par rapport à tout ce que vous dites et notamment sur l'accompagnement, est-ce que les spectateurs qui viennent à *Materia Viva*, ils ne seraient pas des sortes d'accompagnateurs de toi ?

MDV: Bien sûr on s'accompagne mutuellement. C'est évident, tout à fait, c'est une invitation à accompagner, une ouverture à ça. Oui c'est comment, après moi la situation, si une amie qui te dit tu m'accompagnes, qu'est-ce que c'est accompagner ? Est-ce que c'est vraiment accompagner ? C'est pas que tu dis à ton amie, ah bah non bah par là, maintenant tu peux vraiment.. c'est au sens très basique en fait, si on réfléchit. Donc c'est ça, je suis en processus, je fais ça pour ma recherche, pour m'accompagner, pour m'accompagner avec ça, avec tes... Voilà. Oui bien sûr.

F.D : Ok, bah je crois que moi j'ai plus trop de questions.

38'38

ANNEXE 4 Retranscription entretien Hélène (visio)

Flavie (en se touchant les cheveux) : Ok, Du coup je t'ai demandé, qu'on se.. qu'on discute parce que je voulais savoir en quoi ça consiste ton... ce que tu fais, et du coup en quoi ça consiste de faire et d'être médiatrice culturelle, RP comme tu m'as dit que c'était plus ce mot-là qu'on utilisait. Et voilà, du coup ça te va ?

Hélène : Oui ça me va ! Du coup déjà si je peux revenir sur le terme en fait là tu as utilisé "médiation" et relation avec les publics donc ça dépend vraiment des lieux en fait, des salles de spectacles et tout ça. Fin moi ce que j'ai pu remarquer jusqu'à présent dans mon expérience professionnelle, partout où j'ai travaillé, fin partout (rictus), dans les salles de spectacles où j'ai, dans lesquelles j'ai travaillé on parlait de relation avec les publics et sinon j'ai travaillé dans un lieu d'arts visuels plus précisément d'arts numériques et là on parlait de médiation. J'étais médiatrice. Donc pour moi, ce que j'ai pu observer, c'est que ça dépend vraiment des secteurs, des disciplines artistiques et pareil de tout ce qui est muséal, on parle aussi de médiation. Donc c'est pour moi, c'est une histoire de langage, fin de vocabulaire, mais sinon à la fin, on fait la même chose (rire) c'est vraiment...

Flavie : Ok, et du coup qu'est-ce ...

Hélène : C'est vraiment la même chose. Donc...

Flavie : Et du coup qu'est-ce que tu fais ?

Hélène : Ouais et du coup qu'est-ce que c'est, en quoi ça consiste ? (sourire) C'est d'établir un lien entre les œuvres et les publics. Donc voilà donc ça c'est vraiment fondamental, créer un lien parce que, pourquoi est-ce qu'on existe ? Pourquoi est-ce que les chargées de relations avec les publics ou les médiatrices, médiateurs existent ? Parce que comme je dis souvent dans le programme, là j'ai le programme du Vivat. (Hélène montre le programme Flavie sourit). Dans le programme du Vivat comme je dis aux gens en fait, les artistes qui figurent à l'intérieur, personne n'en a entendu parler. Quand je dis personne, parce que je dédramatise le lien en fait aussi des personnes à, aux spectacles vivant. Parce que parfois certaines, fin, tu le sais, se sentent très éloignées, ne se sentent pas concernées et se sentent même pas légitimes de pouvoir envisager d'aller voir un spectacle parce qu'elles auraient peur de ne pas comprendre en fait, et de pas être suffisamment instruites et avec les outils nécessaires pour pouvoir y accéder. Parce qu'il y a vraiment des personnes qui se disent "bah non mais moi je ne vais rien comprendre.". Donc voilà, donc moi ce que je leur dis souvent et moi je résume le travail aussi le métier comme ça, c'est que les spectacles qu'on programme, la majorité des artistes, on ne les connaît pas. Fin... Je dis que la majorité des personnes ne les connaissent pas après il y a une autre catégorie

de publics comme les professionnels et évidemment dans notre programme on a des artistes qui ont une notoriété plus ou moins importante, bien sûr et qui vont être connus. Mais moi là quand je te parle de médiation ça va être avec des publics plus. Fin là je vais plutôt de parler des non-initiés parce que c'est quand même la majorité des publics avec lesquels je travaille, ils ne sont pas initiés et donc même si tu... comment même si tu parles de Boris Charmatz ou Emmanuelle Huynhe pffoui, personne n'en a jamais entendu parler en fait, ça reste dans un certain, un certain cercle. Donc voilà à quoi ça sert tout ça ? C'est justement de faire le lien entre les artistes et les publics et en fait vraiment de... Moi mon lien, mon rôle je veux dire, c'est de dédramatiser le lien du spectateur, spectateur potentiel ou non spectateur actuellement, spectateur en devenir (sourire cherchait le bon mot). Et que ça dédramatise son lien et lui donne envie d'aller voir des spectacles. Et peu importe s'ils connaissent ou pas les artistes. Voilà donc ça, en gros c'est la base et après on a pleins d'outils, on a pleins d'outils pour pour donner envie, faire venir et donner les clés en fait. Quand je dis donner les clés l'objectif ce n'est pas que la personne comprenne tout de A à Z, mais c'est surtout qu'elle se sente prête à recevoir une œuvre et qu'elle soit pas déstabilisée par rapport à sa venue déjà dans une salle de spectacle. Parce qu'il y a des codes quand même. Donc venir déjà au Vivat, venir dans une salle de spectacle après, c'est recevoir l'œuvre. Voilà, mon rôle aussi, c'est de faire en sorte que la réception de l'œuvre soit, elle se fasse dans les meilleures conditions possibles. Donc là après je vais décliner, il y a différents outils pour la réception de l'œuvre. Voilà donc recevoir l'œuvre et vivre l'expérience en fait. Ça, c'est vraiment l'objectif. Et après (sourire hochement de tête et réflexion) quand on continue, c'est l'autonomisation des spectateurs, des spectatrices. Là en fait si tu veux quand on arrive à l'autonomisation on n'a plus besoin de médiation en fait. Nous entre guillemet, on est toujours dans la relation et dans l'après spectacle pour échanger ou pour aussi continuer à orienter en disant « Ah mais tiens, ah bah tu es venu voir tel spectacle la dernière fois, ah bah tiens je te gu... je te je te dis, ah bah tel artiste tu vas voir ça va résonner il y a un parallèle ». Mais hop tu donnes tu donnes juste des petites indications et tu n'es plus dans une pratique plus profonde, fin plus profonde, plus détaillée en fait. Et après ça va être juste hop, parce qu'il y a une relation de confiance en fait, j'utilise encore ce terme-là, mais il y a une véritable relation de confiance à établir avec les publics pour aller justement jusqu'à l'autonomisation. Et moi, une moi de mes grandes satisfactions, c'est il y a certaines personnes, il y a certains publics maintenant du Vivat qui viennent au Vivat sans connaître la programmation ; En fait, ils viennent, ils fréquentent le lieu parce qu'ils se sentent bien dans le lieu, ils ont établi une relation avec l'équipe. Et après en fait, ils nous font confiance en fait et peu importe que

ce soit de la danse, du théâtre ou de la musique, c'est on vient, on vient au Vivat. Et là, on vient au Vivat pour montrer, pour différentes raisons (rires) ça, ça comment dire, (réfléchis), je perds mes mots, ça regarde chaque personne bien sûr. Mais là quand tu arrives à ça et bien en fait la médiation pratiquement, elle sert plus à rien. Fin, elle sert plus à rien... elle prend une autre forme en tout cas, elle prend vraiment une autre forme. Mais là moi ce que je te raconte, c'est vraiment la réalité du Vivat et ce qui se passe au Vivat pour faire venir. Quand je dis faire venir les gens, c'est parce qu'on est pas dans... c'est pas comme dans d'autres théâtres qui, eux, ont d'autres problèmes parce qu'ils ont trop de spectateurs ou trop de groupes. Et là, eux, ils doivent répartir justement les catégories de publics pour qu'il y est une salle qui soit hétérogène et que ce soit mélangée. Là nous au Vivat on n'est pas du tout dans ces réalités-là, là au Vivat, c'est on a besoin, comment dire, on frappe vraiment à toutes les portes pour que le public vienne et pour qu'il y est la rencontre. Parce que si on ne frappait pas à toutes ces portes-là, la rencontre, elle serait vraiment extrêmement limitée (rire) et elle serait limitée à très peu de personnes et ce n'est pas le but. Donc, nous il y a vraiment tout ce travail de fond et de terrain qui est, on s'arrête jamais en fait, c'est un éternel recommencement en termes de recherche de publics et de renouvellement de publics. Il est très volatil le public en fait, bon alors je vais pas te parler des deux dernières années qu'on vient de passer, mais ouais c'est vraiment un éternel recommencement. Ça répond à tes questions où c'est un peu trop large ?

Flavie : Non non si ça répond, mais du coup j'ai d'autres questions (sourire)

Hélène : D'accord.

Flavie Comme tu disais que l'autonomisation c'était des spectateurs, l'objectif final où il y avait vraiment même plus besoin de médiation, en tout cas pour ces spectateurs-là. Et du coup le fait que ce soit quand ils viennent à la structure par exemple en vous faisant totalement confiance, du coup-là l'objectif, c'est qu'il ait une autonomie sur leur venue à la structure et pas sur leur lien avec les œuvres ?

Hélène : Oui bah c'est ça et aussi parce qu'en fait l'autonomisation elle peut aller jusqu'à... (réflexion) Nous on a effectivement ce rôle-là pour aiguiller, mais plus préparer. C'est la grande différence. Aiguiller parce qu'il y a toujours des artistes, tous les ans en fait il y a des nouveaux artistes qui sont... Là tu ne me vois pas mais j'ai le programme dans les mains depuis tout à l'heure (rire). Tous les ans évidemment, il y a des nouveaux artistes, des artistes qui ne sont jamais venus au Vivat. Nous, on a cette mission aussi de soutenir cette émergence artistique, ça fait partie des missions, ça fait véritablement partie du projet. Donc là il y a toujours des artistes que le public ne connaîtra pas. Donc voilà il y

a un renouvellement des artistes, il y a des artistes qui ne viennent pas habituellement et donc que le public découvre de saisons en saisons. Donc là ça effectivement c'est drôle parce que... La médiation elle n'appartient pas que, là je te parle du Vivat la manière dont on voit les choses. La médiation, elle n'appartient pas qu'aux personnes dont la fiche de poste est indiquée "chargé de relation avec les publics". Au Vivat la médiation et les relations avec les publics, si on n'utilise ce terme-là comme je t'ai dit tout à l'heure, ça appartient à tout le monde. Et aussi à la personne de l'accueil, entre autres ici, chez nous, c'est Dominique qui vend les places de spectacles. Bah elle elle fait de la médiation clairement. En fait, elle fait de la médiation parce que là, elle, elle a développé toute une relation en fait avec un panel de publics. Donc voilà, donc il y a des publics qui viennent voir Dominique. (rictus) Donc..Parce que ça fait 30 ans qu'elle travaille ici donc t'as vraiment des publics qui viennent voir Dominique et elle elle a établi une relation avec eux, et là elle, elle-même, il faut qu'elle soit persuadée et qu'elle soit séduite par les spectacles. Parce qu'il y a ça aussi ! (rictus) Comment une équipe s'empare des projets, fin s'empare de l'artistique, s'empare des projets des artistes pour après les transmettre en fait. Parce que ça peut paraître évident qu'on va s'emparer de tous les spectacles, tu vois les 50 spectacles de cette année, mais en fait il y en a... Parce qu'on reste des êtres humains ! (petit rire) Et donc il y a des spectacles dont on est plus ou moins sensibles et de manière inconsciente, je pense qu'il y en a certains on en parle moins en fait. Et c'est, je vais pas dire que c'est un travers du métier, mais c'est humain en fait je pense tout simplement. Et donc c'est pour ça qu'il faut... Alors là je bifurque complètement, mais là en fait pour moi la médiation c'est lié, c'est une relation avec public. Et donc déjà il y a une médiation à faire au sein d'une structure culturelle en fait pour que l'équipe elle est les outils et qu'elle est la connaissance des contenus artistiques et qu'il y est une relation déjà avec les artistes. Et là je veux en venir à la question de la triangulation, et ça c'est vraiment le projet du Vivat, fin ce n'est pas que le nôtre, mais nous c'est quelque chose qu'on met vraiment en avant. C'est la triangulation en fait entre les artistes, l'équipe et le public. Parce que si on est qu'en lien... Comment dire... Si on pense qu'artiste - public, nous l'équipe en fait on est les intermédiaires, on est les prescripteurs, on est les intermédiaires, on est les ambassadeurs. Et donc il faut aussi dans ce fameux triangle qu'il y est les relations entre les artistes et l'équipe. Et donc c'est pour ça qu'on fait de la médiation globale, ce n'est pas que les RP qui rencontrent les artistes, ou ce n'est pas que la direction, et c'est toute l'équipe du Vivat et donc ça, c'est hyper important. Parce que là on commence à préparer la saison prochaine et on l'avait déjà fait l'année dernière. Il y a

des artistes qu'on invite pour qu'ils viennent nous parler de leur spectacle. En amont la décision elle déjà été prise par Stéphane etc, mais après ça suffit pas forcément donc Stéphane (sourire) donc le directeur du Vivat, que Stéphane parle parle à son équipe des spectacles. En fait il y a aussi les artistes qui viennent rencontrer toute l'équipe du Vivat et pas que les RP. A la fin de la réunion d'équipe généralement. Et là l'artiste il nous vend, c'est pas qu'il nous vend, il nous parle tout simplement de son travail. Là l'équipe s'en empare et en fait ça crée aussi des... On est, on a tous, comment dire... Ce que je veux te dire c'est qu'on est tous des RP en puissance on va dire. Mais à notre échelle, au sein de l'équipe, il y a des échelles différentes. Il y a des personnes, elles sont payées pour faire ça, c'est leur fiche de poste, leur fiche de missions et elles ont des outils spécifiques et elles vont ça toute la journée. Et il y a d'autres personnes qui font ça de manière indirecte, mais c'est tout autant important. Et par exemple si je prends Bruno le régisseur général, lui il est en lien plutôt.. En fait il travaille beaucoup avec la mairie d'Armentières, c'est l'interlocuteur de la ville, de la mairie d'Armentières, des services de la mairie et donc les services de la mairie c'est des publics ! En fait aussi tu vois. Et donc en discutant, bah on demande, si quelqu'un demande à Bruno : "bah tiens qu'est-ce qu'il y a au Vivat en ce moment ?" bah là si lui il dit "Bah j'en sais rien". Fin si entre guillemet s'il dit juste, fin évidemment il sait quel spectacle vient mais s'il est pas capable de dire une phrase sur le spectacle. Parce que chez... dans beaucoup de théâtre c'est ça hein ! Lui, il va être capable de dire le plan feu, le plan salle mais bon ça c'est ça qui donne envie (rire) Pardon, qui donne envie aux gens de venir. Mais... Comment... Donc en fait, c'est pour ça aussi, c'est au sein l'équipe, déjà la médiation et la relation avec les publics ça commence au sein de l'équipe et après pour diffuser, diffuser au-delà du Vivat. Et toute personne est un, est un public, est un spectateur, spectatrice potentielle. Et il y a différentes échelles si tu veux, la médiation n'appartient pas qu'à quelques personnes dans le Vivat, mais elles, elles en sont les spécialistes. Je dis "elles" parce qu'il n'y a que des filles (sourire). Mais voilà et Dominique à l'accueil qui vend les billets, il faut aussi qu'elle puisse parler des spectacles, ça peut paraître évident, mais sur sa fiche de poste, c'est pas "chargée de médiation". Fin voilà, ça va ça ça répond à ce que tu voulais, à ta question ?

Flavie (pas sûre) : Ouais et du...

Hélène (souriant) : ça part un peu dans tous les sens mais haha

Flavie (petit rire) : Mais du coup est-ce que comme tu parles beaucoup de l'équipe, que vous travaillez en équipe et qu'il y a plusieurs RP, euh comment vous travaillez ensemble ?

Hélène : Hum, alors comment est-ce qu'on travaille ensemble ? Donc euh on se répartit le territoire déjà. Donc en fait on travaille à à peu près à 15 kilomètres autour du Vivat, donc ça, c'est la stratégie, à 15 kilomètres autour du Vivat donc euh... Parce qu'à un moment on ne peut pas partir dans tous les sens (rire), donc on a déterminé voilà cette zone géographique et ensuite sur ces 15 kilomètres, il y a déjà des personnes, des partenaires avec lesquels on travaille. Donc quand je dis partenaire ça va être des écoles, des lycées, des collèges, des associations, bah tout type de structure quoi si tu veux. Donc là je vais te parler du public qu'on dit accompagné, je ne vais pas te parler directement du public individuel, on fait cette séparation-là. Donc là les chargés de relations avec les publics, elles travaillent avec les publics accompagnés sur ces 15 kilomètres. Et donc après on se répartit, donc on va se répartir des villes, donc après par exemple sur Armentières, bah Armentières c'est un gros morceau pour nous forcément, puisque le théâtre est implanté à Armentières. Donc là après on se répartit pas par catégorie, pas par secteur d'activité de.. des partenaires, on a un panel en fait, on a une diversité de partenaires. Alors là, je vais faire une exception parce qu'il y a une personne, Christine, elle, c'est la seule qui a une spécificité, c'est la seule à avoir uniquement ce public-là. Elle a les écoles maternelles et primaires, elle c'est la seule, parce que c'est quand même tout un puzzle d'organiser les séances pour les publics, euh pour les publics, pour les scolaires. Donc là si on était plusieurs à...ça deviendrait un peu compliqué, donc elle c'est la seule personne, elle est vraiment spécialisée petite enfance, fin enfance petite enfance. Voilà. Et après sinon, les autres, les deux autres personnes, elle travaille aussi avec des lycées, que des collèges, que des assos, que des personnes en situation de handicap, que... Je ne sais pas moi, les commerçants, c'est hyper diversifié. Donc nous on n'a pas cloisonné partie par secteur d'activités. Et donc comment ça se répartit ? Bah ça c'est de l'humain toujours et en fait des fois, tu as les partenaires, ça glisse (balance son buste de gauche à droite). Ça glisse donc c'est-à-dire que par exemple pendant plusieurs années ce sera peut-être une personne qui a travaillé avec tel partenaire. Et puis là je vais te donner un exemple concret. Par exemple, l'année dernière, j'ai une de mes collègues qui a été absente, elle a eu un arrêt maladie pendant, qui a duré quand même un certain temps, donc moi j'ai repris certains de ces partenaires. Et donc suite à cette absence, bah moi j'ai établi une relation avec un de ses partenaires et donc hop il y a eu juste un changement d'interlocuteur. Fin moi je... Donc ça ça glisse... Ou alors des fois tu as épuisé la relation, fin... tu vois tu n'arrives plus forcément à mettre en place des nouveaux trucs, et des fois aussi tu sais chez le partenaire il y a des personnes qui partent. C'est un éternel recommencement en

fait, donc tu as des personnes qui partent, et donc après c'est une autre personne chargée des relations avec

les publics qui, je sais pas, un an après, se dit qu'il y a un potentiel quand même et elle va recontacter pour...; fin.. Voilà ça bouge, on se les repasse un peu comme ça mais c'est pas, c'est pas formel. C'est pas formel, on se dit les choses bien sûr, mais c'est pas, il y a pas une stratégie, genre toi il faut que tu es quatre assos dans le médico-social, toi tu auras deux lycées, t'auras... ça bouge. Après quand c'est des gros morceaux, on se les répartit quand même. Là quand même les histoires de collèges et lycées, ils sont répartis sur chacune, parce que c'est des gros établissements scolaires à Armentières. Donc voilà s'il y avait une personne qui avait tous les lycées, bah en fait elle aurait plus le temps pour travailler avec d'autres partenaires. Et on aime bien justement cette diversité-là de public en fait. Si tu travailles que avec les mêmes publics, avec la même catégorie de public, tu te lasses un peu quoi. Bah tu te lasses un peu quoi, donc c'est pour ça là qu'on adapte. Ça nous permet ça permet d'adapter les discours et puis tu proposes pas les mêmes spectacles aux, à tous les publics. Et puis il y a cette fameuse répartition sur, sur, bah sur les différents publics, pardon, sur les différents spectacles. Donc voilà et l'objectif par exemple, si je te donne un exemple concret, c'est que sur chaque spectacle on a l'objectif, fin l'objectif on essaye de l'atteindre (sourire), c'est d'avoir un groupe accompagné sur chaque représentation. Un groupe accompagné ça peut, on est humble (rictus), ça peut être un groupe de cinq comme un groupe de trente. Ça ça nous donne quand même, parce qu'à un moment, si on n'a pas, si c'est comme ça, faut quand même qu'on se donne des objectifs pour qu'on qu'on s'organise, pour s'organiser, pour organiser notre énergie et pour organiser le, la, le ouais travail.

Flavie : Et du coup est-ce que vous êtes complémentaires, vous avez des spécialités complémentaires ou est-ce que quand vous travaillez vous partagez des outils comme par exemple : quand du coup je t'ai partagé les chapeaux De Bono, tu as créé, tu en as fait un pour ton équipe. Est-ce qu'il y a comme ça des échanges entre vous et est-ce que tu as un exemple ?

Hélène : Ce qui est hyper intéressant au Vivat, c'est qu'on est très différentes en fait. Donc trois chargées de relations avec les publics avec des profils différents, des expériences différentes, des profils différents, des, on peut dire aussi, j'allais dire des sensibilités, je vais pas forcément parler sensibilités artistiques, quoique, mais on est différentes. On est différentes c'est plutôt ça, on est pas dans un moule en fait. Même rien que, alors là tu vas rigoler peut-être, mais même rien que physiquement on se ressemble pas. Parce que moi des fois quand je vais dans certains théâtres, j'ai l'impression que les RP elles sont toutes

pareilles, un peu sur le même modèle (gros yeux, surprise) et tout. Donc des fois, c'est un peu surprenant donc des fois, tu ne les reconnais pas, (rire Flavie) fin bon. J'exagère mais (rire). Donc là nous il y a déjà, il y a ça on est très différentes, donc on a des outils différents et des manières de travailler différentes. Donc ça pour moi c'est complémentaire, parce que en face forcément les partenaires sont différents et après comment est-ce que ça se partage ? Donc ça justement c'est quelque chose... Parce que c'est pas si simple pour moi, bon là je te fais un peu une parenthèse mais. En fait là je te parle d'un modèle. Le Vivat là l'organisation elle est en train de changer donc il y a un renouvellement dans l'équipe donc, là moi ce que je te parle, c'est aussi d'avant et un peu de maintenant, mais c'est encore, c'est en train de se développer donc on est pas encore tout à fait dedans. Mais ça fait partie de mes objectifs. Donc en ce moment j'ai un peu une casquette... là tout ce que je viens de te raconter c'était moi quand je faisais que des relations avec les publics, mais là maintenant comme j'ai le rôle d'animer l'équipe, le service bah je commence à avoir une autre posture en fait, donc je suis un peu ... Puis c'est intéressant parce que notre collaboration elle correspond vraiment à ça, donc là je fais vraiment une parenthèse, tu as dû te rendre compte-toi en fait, entre le moment où on a construit, on a revu, on a retravaillé les Gangsters et puis après au fur et à mesure moi mes missions elles ont changé. Et donc moi mon implication, elle a changé parce que, je, j'ai, faut que je fasse des choix, fin il y a un moment je ne peux pas tout faire. Donc toi tu vis la transition, tu as pu l'observer j'imagine. Donc pour revenir à ta question de comment est-ce qu'on se transmet, comment est-ce qu'on se partage les outils. Moi je vais te parler aussi par rapport à ma nouvelle posture et ce qui s'est passé ces derniers mois. Là j'ai formé en fait, là je me suis trouvé à transmettre et à former donc c'est là qu'on commence à s'amuser. (rire) Fin là moi je parle en tant que responsable du service aujourd'hui. Mais si je te prends l'exemple de Sabrina. Sabrina qui a évolué au sein du Vivat et qui a maintenant des missions de relations avec les publics. Là ça fait un an, pendant un an je l'ai formé. Alors moi je lui ai montré mes outils, je lui ai partagé mes outils. Et puis, elle, elle-même, elle s'en est emparée ça en partie, elle s'est emparé des outils et elle les a adaptés à elle. Donc c'est hyper intéressant parce que c'est pas, elle n'a pas calqué mes méthodes, sinon elle ne s'amuserait pas en fait. Mais en fait j'ai impulsé une dynamique, dans le sens, au niveau de la créativité. Et donc j'ai ouvert, je lui ai ouvert la porte en fait. Parce que moi je lui ai montré que, parce que moi j'ai développé ma créativité dans mes outils de médiation et en fait je lui ai montré que c'était possible. Donc là en fait concrètement elle a, là elle a mis en place un atelier de médiation en direction des publics pour le prochain spectacle qui a lieu notamment, se joue demain, *Bouger les lignes*. Et

donc elle a créé un atelier à partir de cartes, elle a repris une thématique du spectacle et elle a créé son propre atelier en fait. Et donc là, bah là pour moi je me dis là, c'est un partage de... bah d'expérience.. de façon de travailler, de méthode de travail plutôt ! Parce que moi l'outil, moi je l'aurais pas fait comme ça, j'aurais peut-être utilisé d'autres outils, plus spécifique aux corps ou quelque chose comme ça. Mais elle, elle a développé sa propre légitimité, je l'ai légitimé en fait, j'ai légitimé sa créativité et son autonomie et comment dire le fait qu'elle puisse inventer. Voilà, donc ça par exemple, c'était moins, ça s'est fait au fur et à mesure si tu veux. Mais moi quand je suis arrivée au Vivat si tu veux, c'était pas du tout un axe développement et puis au fur et à mesure moi c'était des choses qui m'intéressait donc je l'ai de plus en plus intégré. Mais d'autres collègues qui étaient là avant, elles elles ont moins cette sensibilité-là, donc elles vont peut-être faire plus appel à des artistes, et moi je fais aussi appel à des artistes. Mais elles, elles vont peut-être plus s'appuyer sur des artistes pour proposer de.. justement l'action culturelle. Mais c'est autre chose, pour moi c'est pas.... qu'une RP, elle propose un... Moi j'utilise des termes "un atelier de médiation" et c'est pas un "atelier artistique", ça n'a rien à voir et c'est complémentaire en fait et c'est, c'est pas les mêmes objectifs. Parce que surtout quand tu as des nouveaux groupes, après je reviens un peu à ce que je t'ai dit au début. Quand tu as un nouveau groupe, avant de les mettre dans les pattes d'un artiste, il y a tout un travail avant en fait (voix qui monte en aigüe) pour que justement le groupe il soit prêt à rencontrer un artiste. Et il y a une étape précédente en fait à avoir parce qu'il y a une relation à établir. Là moi, je vais te faire un exemple concret, j'ai travaillé avec, j'ai travaillé à l'automne avec un groupe du CCAS d'Armentières, donc c'est des personnes qui sont en insertion sociale et donc des personnes qui n'allaient jamais voir de spectacles, qui avaient une vision du spectacle ou du théâtre encore avec les trois coups, les perruques et le rideau qui s'ouvre quoi. Voilà donc c'était un groupe d'adulte, ah déjà je leur ai fait, j'ai fait un, un, un, je vais pas rentrer dans le détail de l'outil, j'ai déjà proposé une rencontre entre l'assistante sociale avec laquelle ils sont en lien, donc la professionnelle du CCAS, les bénéficiaires, moi et le Vivat ! On s'est déjà rencontré dans le Vivat, je leur ai fait un atelier de médiation justement ludique, pour découvrir, pour parler, pour dédramatiser leur lien aux spectacles vivants, qu'ils mettent eux-mêmes leurs mots sur des extraits de spectacles du Vivat en vidéo. On a parlé de danse et de théâtre, comment ils se positionnent par rapport à ça, qu'est-ce qu'ils perçoivent et qu'elles sont leur repère. On a parlé de spectacle en fait, en général on a parlé de spectacle en général. Donc j'ai entendu chacun donner son avis etc donc là j'ai légitimé leur parole et j'ai légitimé leur place. Et donc ensuite la seconde fois, j'ai rencontré une artiste. Donc là je les avais

prévenus, "donc après vous rencontrerez l'autrice et metteuse en scène Aurore Evain, elle vous parlera de son spectacle nininin". Et après l'objectif, troisième étape, c'était qu'ils viennent voir son spectacle à elle. Et donc deuxième fois quand ils sont venus, c'était encore une fois au Vivat, ils sont venus me voir moi, en fait. Ils sont venus voir Hélène ! Et en fait ils sont venus voir Aurore Evain l'artiste, moi j'étais là évidemment. Mais en fait, ils revenaient au Vivat parce qu'ils ont établi une relation avec moi. Donc ils sont revenus voir Hélène, ok super. Et puis moi je leur, j'avais une invitée donc hop, donc c'est Aurore qui a fait après l'atelier, la rencontre... l'artiste. Et donc la troisième étape, c'était d'aller voir le spectacle, et donc la troisième étape, ils sont venus voir Aurore et Aurore elle jouait en plus, elle était sur scène. Et donc ils sont venus la voir ! Et moi j'étais là aussi, ça y est, j'étais moins dans la relation, hop ça y est je leur avais ouvert la voie vers l'artiste et ils avaient établi cette relation avec l'artiste. Donc ils ont assisté à un spectacle de deux heures sous la forme d'une conférence spectacle. Donc ça avait lieu dans le salon de l'hôtel de ville, dans le salon d'honneur bon ça c'est lié à la programmation. Donc, tu vois des personnes qui vont voir jamais de spectacles, ils ont assisté à un spectacle sur la question du matrimoine et sur Shakespeare et ça a duré deux heures. Et ils ont reçu, après on a eu des super retours, et ils ont appris pleins de choses et ça a édifié leur citoyenneté et ils ont pris conscience et ça leur a apporté quelque chose. Et bah là l'opération elle est réussie et donc qu'est-ce que ça donne après ? Avec le CCAS on a une très bonne relation et donc eux ils s'adressent aussi, ils veulent faire bénéficier de ce travail-là, parce que eux ils peuvent s'appuyer sur la venue au spectacle pour travailler sur d'autres axes etc pour l'insertion de ces personnes. Et là bah là pour *Bouger les lignes* il y a un autre groupe qui vient, et là c'est Sabrina qui a travaillé avec eux et c'est elle qui leur a fait un atelier de médiation, voilà. Donc tu vois voilà, comme ça elle elle les a rencontrés, fin, donc tu vois, tu vois ce que ... En fait c'est pas l'artiste c'est un outil, c'est pas une fin en soi, c'est un outil, je mets, je suis très respectueuse de leur travail quand je dis ça (rire) évidemment je respecte leur travail. Mais c'est un outil pour aller, pour favoriser, pour accompagner la rencontre en fait. Quand je dis « accompagner », quand je dis « la rencontre avec l'œuvre ». Parce que ça c'est l'aboutissement pour moi, cette rencontre avec l'œuvre, elle apporte quelque chose aux spectateurs. Alors ça apporte, je ne sais pas moi ce que ça va apporter, je n'ai aucun objectif, moi je je n'ai aucune attente, moi je, fin je souhaite, ce sont des souhaits. Je souhaite que ça puisse consolider, ou construire leur citoyenneté, que ça puisse les construire en tant que personne. Moi mon objectif, c'est que ça leur apporte quelque chose, mais quoi ? Ça, c'est leur liberté bien sûr et puis aussi mon objectif, c'est que les spectacles ça entrent dans leur vie, que ce soit plus quelque chose pour les

autres, ou pour je ne sais trop qui mais pour moi. C'est que aussi, ça c'est vraiment un de mes objectifs et c'est un acte, moi je me bats pour ça, c'est que que ça devienne, que ça entre dans le quotidien. Alors le quotidien, tout le monde ne va pas aller voir forcément des spectacles tous les jours, c'est même d'en voir pleins, c'est pas forcément ça qui te nourrit. Mais ça que ne deviennent plus en dehors d'eux. Mais c'est que les spectacles ne soient plus un truc, on ne sait pas trop et c'est pas pour moi. Mais que ce soit, ils se disent, moi je peux aller voir un spectacle. Et ça et ça ça c'est gagné. Voilà. (rire)

Flavie : Et quand tu dis, tout à l'heure, tu disais qu'il n'y a pas le temps de tout faire, là tu me parles d'être en lien avec des partenaires, d'être en lien avec des publics, d'établir des relations, de les rendre légitime, de créer des outils de médiation, de donner des ateliers de médiation, de créer fin de se mettre en lien pour créer des ateliers artistiques par des artistes et de former les autres médiatrices. Euh Comment le temps il se gère là-dedans ? Et j'ai l'impression que ça appartient à des secteurs différents, ou en tout cas il y a quelque chose d'assez sociologique dans la connaissance des publics, il y a aussi quand je voyais quand vous travailliez autour du Dispositif Gangsters, quand vous travailliez autour du flyer, autour des choses comme ça, il y a quelque chose qui est très dans la com, en plus toi tu viens de la communication. Il y a plusieurs activités par secteurs comme ça. Et du coup comment on fait pour gérer toutes les activités de pleins de secteurs différents en même temps, et en même temps dans un temps qui est moindre ?

Hélène : (rire) euh... Bah (rire) je te répondrai dans deux ans ! Nan, nan, nan. Pour moi ce n'est pas séparé, ce n'est pas si différent que ça. Là, tu dis des secteurs différents mais pour moi c'est très complémentaire et c'est... comment dire on va vraiment vers la même finalité. En fait moi je ne vois pas les, c'est pas séparé dans.. Ma façon de voir les choses ce n'est pas la médiation d'un côté et la com de l'autre. Parce que jusqu'à présent... J'aime donner cette image-là en ce moment de la communication au Vivat et la relation avec les publics, on a toujours été assis l'un à côté de l'autre, vraiment pas loin, parce qu'en plus dans le même bureau, en faisant partie du même service, depuis pas mal d'années. Alors que dans certains théâtres, il y a la com qui est vraiment séparé physiquement et aussi dans le traitement etc. C'est un peu comme deux métiers, c'est considéré comme deux métiers différents dans pas mal de théâtre. Au Vivat ça fait longtemps que c'est dans le même bureau, c'est dans les mêmes réunions de services, enfin tu vois.. dans le même. Donc tu vois on était assis l'un à côté de l'autre pendant, depuis longtemps, mais là maintenant on est main dans la main. Et c'est aussi, moi, c'est ce que j'apporte parce que c'est avec ma double casquette en fait, avec la com ma formation initiale et mon

expérience, fin mon développement professionnel par rapport à la médiation. Et tout ce que je viens de te raconter, moi je suis dans le concret en fait (rire) et sur le terrain et donc... Comment, pour moi c'est vraiment main dans la main parce qu'on ne peut pas traiter d'un côté il y a les spectacles, en fait là je te montre encore la plaquette. En fait ça c'est un traitement, cette brochure par exemple, elle a différents objectifs, les brochures ont différents objectifs, mais comment dire. C'est le haut de l'iceberg, quand je dis le haut de l'iceberg, c'est les spectacles, c'est ce qui est visible, ça c'est vrai, c'est visible, c'est le haut de l'iceberg, c'est le fonds de commerce quoi. Fin c'est si on n'a pas de spectacle on n'a pas de publics, fin on n'a pas d'artistes, fin c'est voilà. C'est le haut de l'iceberg, mais en fait tout ce qui a en dessous, et justement tout ce dont je t'ai parlé depuis le début, toutes les stratégies pour faire venir le public et bah ça, on a besoin, on a besoin, fin moi je veux le valoriser, et pas seulement pour dire "et ben regardez au Vivat on fait pleins de choses", non parce qu'on sait, on sait tout ce qu'on fait. Non c'est surtout pour que ça profite et que ça bénéficie à d'autres personnes encore, et qu'il y ait d'autres partenaires qui fassent spontanément appel à nous, parce qu'il y a toujours des personnes tu vois.. euh par exemple, si je te prends le cas du CCAS encore (sourire) mon interlocutrice elle est profondément convaincue de l'utilité d'aller voir des spectacles, d'aller voir de la culture, donc ça c'est déjà pas mal (tête sur le côté). Parce que tu sais des fois tu vas voir des partenaires, tu as l'impression que ça pourrait marcher, mais ils ne sont pas vraiment convaincus donc, ça marche pas. Mais là Anne, du CCAS, elle est profondément convaincue mais elle ne vient pas voir de spectacle, c'est fou hein ! Elle vient les voir et encore elle ne vient pas les voir toujours avec les groupes parce que c'est pas forcément elle en direct qui suit les groupes. Donc elle, elle intègre ça dans ses programmes, etc. Là, elle nous a même dit, là je te fais juste une parenthèse, mais j'ai eu l'info hier, et là tu te dis en termes de partenariat c'est beau. Elle nous a même dit que pour l'année prochaine, elle voulait bien décaler ses programmes d'actions et les coller aux spectacles de Vivat, tu vois quoi. Elle veut bien décaler son planning pour que ça s'intègre, pour qu'ils puissent, pour que nos spectacles puissent s'intégrer et qu'il y est du lien. Ça c'est une magnifique réussite au niveau du partenariat, ça c'est beau. Mais elle en tant que personne elle ne va pas voir de spectacle, donc et là tu te dis, c'est un peu... mais ça c'est pas sur.. il y a pleins de cas comme ça. Donc en fait, pourquoi est-ce que je te dis ça, voilà c'est que aussi t'as toutes les personnes qui peuvent venir potentiellement et tout ça, grâce justement à notre dépliant. Donc le haut de l'iceberg, tu vois, et quand je dis le haut de l'iceberg, c'est le dépliant fin, c'est ce qui est visible, un autre outil c'est la newsletter également. Et bien il faut pas mettre sous le tapis, fin sous le tapis c'est pas dissimulé, mais les actions

justement en direction des publics, tout ce qui est possible, tout ce qu'on fait ! Et bien, c'est de le montrer pour que ça donne des idées, que ça crée des idées, que ça donne des envies à des futurs partenaires et qu'ils se disent "ah bah moi tiens là le Vivat ils peuvent faire ça, et bah moi ça m'intéresse de m'intégrer dans ce dispositif-là et peut-être qu'il est, tu vois éventuellement, peut-être tu vois ils vont plus se tourner vers nous que... après c'est pas une histoire de concurrence parce que sur le territoire il y a tellement de structures culturelles tu vois je veux dire, on est tous complémentaires, il y a de quoi faire. Mais il y a un moment, peut-être que ça fera la différence et ils vont peut-être plus se tourner vers nous. Parce que si on montre donc on utilise la communication pour valoriser nos actions et bien pour nous c'est un outil supplémentaire et un tremplin, pas un tremplin, un atout pour.. pour travailler avec des groupes et pour créer encore plus de rencontres entre les publics et les œuvres et il y a encore plus de monde qui partage les spectacles. Donc pour moi je ne vois ça séparément. Mais par contre ça demande toute une articulation et une.. là hier je te donne encore un exemple concret. C'était le bal, hier c'était l'ouverture du bal de la saison (rictus) prochaine, ça y est là hier Stéphane il nous a présenté la saison prochaine, donc là on connaît les quarante spectacles de la saison prochaine et là, c'est le terrain de jeu pour nous. Et moi dans mon articulation médiation et communication et comment par rapport à telle typologie de public, quels outils de com on va utiliser pour valoriser, pour mettre en avant telle action, pour attirer tel public... Donc là c'est la stratégie qui va commencer à se mettre en place. Comme j'ai vraiment ces deux pendant la médiation et la communication, bah là si tu veux, bah c'est vraiment le, main dans la main qui commence, qui continue, bien sûr et qui va être encore plus fort, et plus simple parce qu'il va être pensé en amont en fait et .. Et donc ça se fait ensemble, c'est pas l'un et après l'autre, donc c'est hyper complémentaire euh et c'est de de l'organisation, et c'est demander les informations au bon moment pour que tu vois, ça n'arrive pas. Pour moi la priorité ce n'est pas les spectacles, c'est pas... c'est un peu bizarre ce que je dis, fin c'est pas bizarre... euh. Fin il y a pas en un parler des spectacles et en deux parler des actions avec les publics, non non c'est ensemble en fait. Et là on l'a fait dans notre dernière newsletter par rapport bah le travail de Christian Pruvost donc Christian Pruvost il sera là en avril avec sa prochaine pièce *Flumunda*. Christian Pruvost on a déjà travaillé avec lui toute la saison donc ça c'est aussi de retrouver les artistes. Parce que là je reviens aussi encore à un autre endroit, mais justement la construction de la programmation n'est pas anodine parce que les fameux liens dont je te parle depuis tout à l'heure, créer une relation avec les publics, bah si on ne nous le permet pas, on ne peut pas avancer nous ! Donc aussi la construction, et de retrouver un artiste plusieurs fois

dans la saison bah c'est pas juste pour faire plaisir à l'artiste (rire) c'est surtout pour que le public puisse voir différentes facettes et différents travaux de l'artiste et que ça crée un parcours en fait. Donc là, là donc, on fait, il y a pleins de choses autour de Christian Pruvost parce que c'est le compositeur associé jusqu'à la fin de la saison. Et bah forcément là il faut pas écrire en fin de la news en petit caractère, et puis genre il faut mettre qu'il va rencontrer machin et bidule. Non, c'est intégré justement à *Flumunda* directement à l'œuvre et dans le traitement des informations, il n'y a pas le spectacle qui est plus important par rapport à la médiation. Par exemple, la semaine prochaine, il va passer la semaine à Armentières, il va aller dans pleins de structures et bah sa semaine à Armentières elle n'est pas plus importante que son spectacle, c'est un équilibre en fait et c'est une complémentarité des informations. C'est un enchâssement, c'est vraiment, c'est un enlacement même, c'est encore plus joli, un enlacement des informations (sourire).

Flavie : Et sinon tu disais à un moment que toi tu étais plus centrée sur le corps. Je sais aussi que tu aimes bien le terme de facilitatrice, tu parles aussi de la créativité des outils tout à l'heure. Est-ce que justement ça, c'est des valeurs que tu défends ? Et par exemple, le terme de "facilitatrice" permet de centrer sur ces valeurs-là...

Souffle

Hélène : Ah il y a un petit peu de souffle, tu n'es pas au bord de la mer ?

Flavie : Non, c'est peut-être mon chauffage, parfois il fait du bruit (sourire).

Hélène : (sourire) Ah c'est peut-être ça ! Hum, alors j'ai entendu à moitié parce que ça fait un petit peu de bruit, donc par rapport aux valeurs, par rapport aux corps, c'est ça ?

Flavie : Ouais, du fait que tu utilises le terme "facilitatrice", que tu utilises, fin que tu insistes sur ta spécialité au niveau du corps, que tu insistes sur la créativité en tout cas et de les mettre en place dans tes outils, est-ce que ça ça véhicule des valeurs pour toi qui sont importantes à ajouter ou à centrer dans la médiation ?

Hélène : Ouais. Alors ça je le vois comme... Alors ça moi, c'est mon outil. En fait, c'est, alors moi ça c'est des choses... Alors là je te reparle de Sabrina, bah Sabrina elle, elle utilise aussi cet outil-là, mais ça dépend, elle adapte par rapport à l'œuvre. Par exemple, elle travaille avec des élèves options danse d'un lycée d'Armentières, donc là elle leur propose bah, le corps est au cœur. Et parce que là, c'est un peu un positionnement différent par rapport à moi parce que là elle, elle est sur des œuvres de danse et là avec un public qui danse, donc elle va vers la danse. Donc là, ça peut paraître assez évident. Moi, je vais aller développer, je vais utiliser le corps pour peu importe que ce soit de la danse, du théâtre, etc. Donc c'est pas forcément la danse, j'utilise le corps, j'ai pas dit que j'utilisais la danse (sourire). Donc j'utilise le corps. Donc moi pour l'instant, je pense que c'est

vraiment lié à des personnes. Moi, c'est important, je suis convaincue, après moi je ne peux pas imposer, je peux inciter mais comment dire. Mais ça revient à la conversation, à ce que je t'ai dit au départ. On a nos identités, on est complètement différentes, on a nos sensibilités, on a nos compétences, clairement. On est plus ou moins à l'aise par rapport à certaines choses et moi je ne veux pas comment, je n'imposerai pas. Pour moi déjà imposer quelque chose ça fonctionne pas (rire) dans le travail, fin faut adhérer. Sinon pfff ça marche pas. Moi le corps, je mettrais toujours, fin je mettrais toujours du corps, mais il n'y aura pas que ça. En fait, le corps ne sera pas le seul outil de médiation. C'est pas possible parce qu'il faut que les autres aussi s'en empare, je ne dis pas que les autres elles sont réfractaires, qu'elles ne veulent pas ou je ne sais pas quoi, mais elles sont peut-être moins à l'aise parce qu'il faut que tu t'appropries l'outil. Moins ce qui m'intéresse plus c'est le, c'est cette notion de créativité. C'est d'ouvrir leur créativité et après elles, avec leurs compétences, elles vont utiliser la... Hier soir par exemple, il y avait eu par exemple, pour faire visiter le Vivat il y a eu un escape game qui a été créé. Donc une visite du Vivat sous la forme d'un escape game. Donc là, c'était destiné, bah justement, à une tranche d'âge plutôt adolescente. Et là, la personne qui a mis ça en place, elle vient justement du théâtre de l'impro, donc elle a repris on va dire un peu des codes. Et puis elle-même elle adore faire faire des escapes games, donc tu vois il y a un moment c'est super évident. Et c'est pas moi qui suis venu lui dire "oh bah tient il faudrait faire un escape game pour faire visiter le théâtre." En fait je trouve que ce qu'est intéressant c'est quand ça vient des personnes, après il y a quand même un cadre. On ne va pas faire, je sais pas, je dis n'importe quoi, d'une fête foraine, je sais pas des manèges, il faut que ce soit réalisable et puis faut que ce soit cohérent. On ne peut pas non plus, si elles se disent "on va organiser un vol en montgolfière autour du Vivat". En soi, pourquoi pas, mais il faut que ce soit relié, on va pas faire ça (rire) mais il faut qu'il y ait une cohérence, c'est pas non plus la créativité, faut pas que ce soit tout et n'importe quoi non plus, il faut qu'il y ait du sens donc ça, c'est toujours super important. Et donc moi, ce qui est le plus important pour moi, c'est donc justement la légitimité par rapport à ça et ouvrir la porte vraiment de la créativité. Là après avec ce qu'elles sont et ce qu'elles véhiculent, avec leurs compétences, là après elle s'en empare et là, ce sera juste parce qu'elles seront dans une sincérité avec leurs publics et c'est là que ça marchera. Et là si je prends l'exemple des débats mouvants pour présenter des spectacles que j'avais faits avec le CSCS etc, ça moi je l'ai fait, moi j'ai transmis cet outil-là, je les fais avec Sabrina, avec Onorine, je l'avais fait avec Christine. Il y a ça aussi, je reviens aussi sur le partage des outils et après elles, elles s'en emparent avec leur propre savoir-faire. Et là il y a la question du corps parce qu'en fait on se déplace

dans l'espace et on se positionne et le corps peut prendre aussi différentes formes. Et là je vais faire encore aussi une parenthèse, mardi euh, en fait il y a une chargée de médiation d'un théâtre de la Barre Carole à Saint Omer qui nous a demandé de passer une journée en immersion dans le Vivat, elle voulait voir d'autres pratiques professionnelles, elle s'interrogeait sur son métier etc. Donc, elle a passé toute la journée avec nous et l'après-midi j'ai travaillé avec un groupe de L3 parcours danse avec Sarah, voilà c'est arrivé peut-être jusqu'à tes oreilles. Voilà et donc je leur ai fait une visite en mouvement de, du projet en fait, d'Armentières, de la Maison des artistes et on a fini au Vivat. Donc voilà, et comment, et donc elle était là, cette personne, Amandine elle a participé à toute la journée et tout. Et puis on en a un peu parlé de cette forme de médiation. Et comme ça elle m'a dit, elle a trouvé ça super intéressant, elle a appris des choses.. mais elle m'a dit qu'elle ne pourrait pas du tout faire ça parce qu'elle n'a pas les compétences. Bah moi, c'est parce que j'ai un parcours de danse en fait et donc moi, c'est... et je lui ai redit "tu sais c'est avec tout ce que toi tu es que tu crées des choses, à partir de ce que tu es". Et après elle m'a encore donné un autre niveau et là ça, c'est lié à eux, à leur organisation. Elle a dit "moi j'ai déjà essayé de faire un peu, de créer des choses, de mettre en place des choses créatives." Et on lui a tout de suite dit, la direction lui a tout de suite dit, "toi tu n'as pas besoin de perdre des temps à inventer tout ça parce que ça c'est les artistes qui font ça." Et je lui ai tout de suite dit "mais tu as été censurée !". Elle me dit "mais oui !". Bon nous là au Vivat on a cette liberté-là et cette créativité-là parce que c'est complémentaire, mais c'est pas l'un qui remplace l'autre. Pour moi faire appel à un artiste ou faire appel à une action de médiation c'est pas l'un qui remplace l'autre. Fin c'est complémentaire et on fait pas un atelier de médiation parce que ça coûte moins cher que de payer un artiste. C'est pas du tout cette histoire-là, mais dans d'autres théâtres clairement, là ça se serait perçu si elle elle avait mis en place un escape game machin. On lui dirait dit "non non toi t'as pas à faire ça, toi ton job, c'est de vendre des places." Alors, nous aussi, notre job c'est faire vendre des tickets, il faut vendre des billets, on n'est pas dans un monde de Bisounours et tout le monde est beau etc, à un moment il faut que les gens ils viennent donc ça, c'est sûr que... Mais justement, on a tous ces outils-là pour faire venir en fait.

Flavie : ok.

Hélène : ça répond à ce que, à ta question.

Flavie : Ouais et du coup j'ai juste une dernière question, tu parles beaucoup notamment par rapport à Sabrina ou par rapport à d'autres médiatrices que c'est nécessaire de les légitimer. Qu'est-ce qui fait qu'elles ne se sentent pas légitime ?

Souffle

Hélène : Il y a le chauffage qui vient de se mettre en place, mais j'ai compris ta question. Bah qu'est-ce qui fait ... Bah il y a pleins de raisons. Il y a pleins de raisons, là je ne vais pas les détailler parce que pour moi là, c'est lié aux personnes. Mais en fait on est que dans de l'humain, tu vois. C'est un peu logique ce que je te raconte, mais je pense que c'est bien de se le redire. C'est marrant parce que tu vois quand on pense artiste, là c'est comme ça, ça me vient comme ça. Quand on pense aux artistes, on pense à leur sensibilité, on pense à leur créativité, on pense à... tu vois on met les artistes sur un pied d'estale mais en fait on est tous et toutes un peu comme ça, sauf que nous on ne l'exprime pas de la même manière et on ne crée pas des formes artistiques, mais on a d'autres moyens pour exprimer. Et pareil la question de la légitimité chez les artistes, elle se pose également et on est exactement dans les mêmes trucs et donc il y a pleins de raisons. Donc moi ce que j'ai un peu observé, c'est lié à des personnalités donc déjà il y a le caractère, la personnalité et les parcours (en fermant les yeux et faisant non de la tête) et les parcours et les diplômes aussi tu vois de Tu vois je sais que là, je vais pas te détailler la vie de Sabrina, elle n'a pas eu de formation universitaire et notamment elle, là ça va maintenant c'est totalement déconstruit ce truc-là, mais faut quand même continuer. Mais il y a un moment elle se disait, "bah non mais moi je peux pas faire ça parce que j'ai pas de diplôme", fin "faire ça" le métier de relation avec les publics. "Bah j'ai pas de diplôme". Donc là il y a tout un travail justement (yeux aux ciels) que non mais il faut pas forcément passer un diplôme, tu vois. La question c'est les parcours individuels et la reconnaissance en fait. Je pense que la légitimité, elle passe par la reconnaissance et l'encouragement. Donc moi si je te prends mon cas parce que c'est plus simple que moi je peux (sourire) je m'autorise à parler... Euh tu sais moi la médiation corporelle elle n'est pas arrivée comme ça d'un coup. Quand je suis arrivée, quand j'ai été recrutée, c'est l'ancienne direction là Vivat qui m'a recrutée donc Eliane Dheygere. Elle, elle avait complètement perçu tout ça chez moi, donc bon justement, bon évidemment la danse, on en a beaucoup parlé, elle connaissait ma pratique de danse. Donc, je pense qu'elle avait vraiment perçu tout ça et en fait, il a suffi. Mais au départ moi je me souviens encore, il y a une collègue.. tu vois moi je ne parlais pas du tout d'ateliers de médiation et tout ça. Là moi je peux te dire que mon langage il s'est débridé depuis quelques années, mais au départ je n'étais pas du tout là-dedans. Parce que tu sais, quand tu arrives dans un lieu bah, faut déjà que tu observes comment ça se passe avant de... Et moi je souviens qu'une de mes collègues m'a dit "ah non mais moi je ne fais pas d'ateliers" elle me dit "c'est les artistes qui font des ateliers, moi je ne fais pas d'ateliers". Et moi j'avais trouvé ça un peu... (gros yeux) fin tu vois il y avait un truc déjà dans la conception, dans la représentation, tu sais c'était... Et donc

quand toi tu arrives, tu intègres une équipe, tu ne peux pas non plus, fin faut rester humble quoi, c'est normal. Donc ça ça s'est fait au fur et à mesure et c'est mon ancienne directrice justement, un jour qui m'a proposé. Elle avait revu cette commande de faire une, une visite du Vivat pour un groupe d'étudiant en métier de la culture, master, et c'est elle qui m'a dit "oh j'ai envie de leur faire une visite en mouvement Hélène, on a qu'à la faire ensemble." C'est parti de ça ! Un jour elle m'a dit ça, moi j'ai dit "oui carrément", et là là c'est... Bah quand je te parlais d'ouverture de porte alors là moi c'est les doubles portes qui se sont ouvertes ! Là c'est la baie vitrée ! Quoi tu vois, et là en fait parce que je me sentais pas capable, pas capable, en fait c'est ça je pense que je me sentais pas capable et j'aurais jamais pensé que je pouvais faire ça. Et en fait elle, donc il y avait tout, si tu veux, il y avait la mèche, il y avait tout, mais elle elle a juste craqué l'allumette et là wouh (souffle)... Et depuis elle, c'est elle en fait qui m'a légitimé, donc ça veut bien dire que dans, au niveau professionnel et au niveau alors... néanmoins il y a quand même une hiérarchie hein au Vivat. Il y a un quand même une hiérarchie, on n'est pas dans une ultra verticalité t'as dû le remarquer, on est plutôt dans une horizontalité mais il y a forcément une personne qui décide sinon ça ne marcherait pas, qui prend des décisions. Mais là quand tu as ta direction, mon ancienne directrice qui nous dit ça et... Elle m'a mis le comme je te le dis ou comme j'ai utilisé l'image de l'allumette ou je peux utiliser l'image du pied à l'étrier. Et là après je suis partie au galop, au début j'ai un peu trotté et après le galop il est vite arrivé et ça s'est complété aussi par des formations que j'ai suivies au CND et que j'ai demandé dans mon plan de formation, fin dans mes entretiens professionnels pour aussi encore plus légitimer ma place par rapport aux autres collègues. Parce qu'il y a ça aussi tu vois, il faut que tout ça ça s'équilibre dans une structure. Tout ça ça s'est fait progressivement, je ne suis pas arrivée direct dans un lieu. Alors que pourtant il y avait cette appétence par rapport au corps etc. Il y avait déjà quelque chose de désinhibé, mais pas dans les outils de médiation, parce que moi je suis arrivée avec ce que j'étais et puis voilà mon potentiel était bien identifié et moi je m'en étais pas rendu compte. Et voilà après j'étais lancée et il a pas fallu trop me lancer (rire), hop juste un petit (sourire) et puis là paf ! Et puis là moi, c'est mon rôle aussi, maintenant aujourd'hui avec mes nouvelles

fonctions, c'est de, de révéler les talents avec cette créativité, mais après je dis pas qu'il faut faire que des visites en mouvement du Vivat, parce que moi je les ai mises en place. Non, il faut que chacune s'en empare. Mais en tout cas je serais toujours sensible, j'aurais toujours une attention particulière au corps et aussi ça je complète, il y aura toujours du corps, pourquoi parce que moi je continue du terrain. Plus... quand je dis du terrain et du

lien avec les publics et ça je, ça, c'est hyper important pour moi, je vais même, je vais même utiliser le terme "vitale" d'être en contact direct et pas d'imaginer que les publics peuvent être comme ça ou comme ci, etc. Et ça aussi, c'est hyper important dans le truc, parce que je ne suis pas en dehors des réalités. Fin, je continue, tu vois. Donc sur des groupes très spécifiques comme là j'ai fait mardi avec les L3, là comme je vais faire bientôt avec un groupe d'enseignants du rectorat, des choses ponctuelles tu vois comme ça dans l'année, ça je peux absorber ça. Après bon moi je ne peux pas c'est suivre, je ne sais pas tout un lycée, ils vont voir 10 spectacles dans l'année, ça je ne peux pas suivre, ça me demande trop de préparation, mais sur des choses bien particulières et avec ces outils-là que je continue à développer et adapter et aussi en faisant des binômes. Comme je te disais j'ai formé Sabrina et en continuant à faire des binômes avec mes collègues, comme ça ça les nourris et elles vont peut-être prendre un petit truc de moi, de ma visite en mouvement, voilà qu'elles vont s'approprier nininin. Et si ça ne vient pas des personnes, il ne se passera jamais rien en fait. Voilà

ANNEXE 5 CR Atelier sur le potentiel des spectatrices

A Armentières, en haut de la maison des artistes, le studio est violet. D'un mauve enveloppant et bienveillant. La couleur du studio rassure et comble mes sentiments de fragilité et de **sensibilité**. Nous sommes toutes les quatre, Célia, Lilou, Hélène et moi assises au milieu du tapis de danse. Chacune se présente. Une seule règle : elles ne font quelque chose que si elles sont d'accord. Au 188, à Lille, certaines étudiantes de L1 « Etudes en danse » et moi sommes dans le petit studio. Assises, en cercle, près des chauffages, je les incite à me dire quelles sont les danses et les artistes qu'elles aiment voir et auxquelles elles s'affilient.

Première impulsion, je leur propose de trouver un endroit qui leur plaît et de nommer tous ce qu'elles voient²³⁶. Elles se rapprochent et s'éloignent des objets qui attirent leur regard à la recherche de l'**objet** qui n'a pas été nommé. Radiateur, prise, micro, fenêtre, ombre, manteaux, chaussure, gel hydroalcoolique, pancarte, poubelle, porte manteau, appareil photo, les mots s'accumulent et se collent sur chaque **détail**. Les yeux balayent l'**espace**, l'**observent** en **globalité**, le scrutent, l'examinent, l'**analysent** et le dévisagent. Leurs yeux guident leurs mouvements et leurs déplacements. Leurs têtes s'inclinent, se tournent, entraînent des ouvertures et fermetures du buste. Nos voix et nos regards s'écoutent, les choses se noueraient à la première impulsion.

Nous déplaçons, portons, glissons, déposons chaque **objet**. Jeux entre fonctionnel et détourné²³⁷. L'assemblage est fluide, les perles s'enchaînent les unes aux autres. Jade accroche des vêtements à des ceintres, L'une fait rouler une valise, Alice déroule un sac poubelle, Deux avancent le piano... Elles regardent l'**espace**. Lilou l'aime. Leur corps sont disponibles, ouverts. Elles plongent et se laisse porter, elles s'abandonnent à mes propositions.

Par deux, assises, face à face. Nous nous regardons dans les yeux, l'une après l'autre, nous nous dessinons²³⁸. Jade a la sensation de franchir mon espace intime, « c'est plus facile

²³⁶ Exercice transmis par Ondine Cloez, qui provient d'un exercice qu'elle a inversé de Laurent Pichaut.

²³⁷ Exercice transmis par Amélie Marneffe.

²³⁸ Exercice transmis par trois étudiantes en art lors du Symposium 2019 de la compagnie LOUMA.

d'«être regardée» souligne-t-elle. Apparaît sur le visage de l'autre des images, une fleur se dépose dans les cheveux d'Hélène. Vision périphérique, Jade essaie de dessiner ma boucle d'oreille mais elle ne distingue pas clairement la forme, elle est frustrée. Nous ne voyons pas la feuille de papier. Le visage est déformé, mais il est peut-être plus proche de la réalité. Entre les yeux et la main, l'image de l'autre a traversé nos corps, comme si nous avions digéré l'autre, comme si nous étions nous-même devenue un peu autre. Hélène tourne la tête, se balance sur le côté en avant en arrière, elle s'**imagine** porter mes longs cheveux.

Echange spontané. Les duos dansent l'une pour l'autre, l'une avec l'autre. **Confiance, reconnaissance, accordance.** Olivier et Alice ne se quitte pas des yeux. Arrivent-elles à le faire car elles sont aussi danseuses ? Les spectatrices-danseuses et/ou habituées regardent-elles la danse autrement ? Elles pourraient maintenir le regard, elles anticiperaient, leurs regards seraient plus rapides, l'empathie plus forte.²³⁹ Quelles techniques de regard la danse offre aux spectatrices ?

Côte à côte, elles me regardent, à l'écoute de la prochaine proposition. Elles se re/déposent sur moi, se laissent flotter, je guide. L'une danse pendant que les autres sont assises deux par deux, l'une masse et l'autre reçoit les **touchés**²⁴⁰. Olivier masse avec automatisme pendant qu'il regarde la danse. Mains sur les trapèzes. Le pouce effectue une pression. Mains sur les trapèzes. Le pouce tourne, **tâte**. Mains sur les trapèzes. Coude pliés et poids vers l'avant. Mains sur les trapèzes. Elles ne massent pas selon le rythme de la danse. Massées, leurs **attentions** oscillaient entre vers la danse et leur dos. Mais Alice se sent, tout de même, plus en empathie avec la danse car elle se sent détendue. Le massage ouvre les corps. Le massage pourrait-il être une préparation de la spectatrice ? En tout cas, il est, ici, un échauffement, un réveil du **sentir**.

Nous échangeons les duos. **Silence.** L'une a les yeux clos, l'autre les yeux grands ouverts. L'une est guidée, l'autre est guide²⁴¹. Les guides cherchent la surprise, **explorent** les qualités de l'**objet**, se mettent à la place de l'autre pour la tromper, jouer avec l'identification

²³⁹ C'est ce que démontre Catherine Stevens dans une étude neuroscientifique. Voir conférence Anne Décoret, l'expérience physique du spectateur de danse, festival numeridance, en ligne, 16/11/2021. – Catherine J. Stevens, Juliane Honish, Corinne Jola, Emily S. Cross, Beatriz Calvo-Merino et Bettina Bläsing, *Neurocognitive control in dance perception and performance*, Acta psychologica vol. 139, 02/2012, pp. 300 – 308.

²⁴⁰ Exercice inspiré de *Sensationnelle* de Julie Nioche et Isabelle Ginot.

²⁴¹ Exercice inspiré de la Pratique *Walks, Hands, Eyes, a city* de Myriam Lefkowitz transmis par Claire Besuelle, Marion Sage et Ondine Cloez.

de l'**objet**. Quel objet je choisis ? Comment et où je l'amène ? Olivier effleure le dos de Maureen avec un manteau qu'il fait tourner. Alice et Emma écrivent sur la main de Jade. Jade et Alice mettent la capuche d'Emma. Emma et Jade donne à Alice un couteau en bois pendant qu'elle **touche** l'armature de la porte. Des liens se tissent et se nouent entre elles. Des sourires se lisent sur les visages. Les pieds de Lilou n'hésitent pas, elle touche, caresse, pèse le micro, le gel hydroalcoolique, la rampe d'escalier, le ballon, le cousin... que je lui choisis. **Différence d'importance d'intérêts ou de ressentis**. Devant le miroir, elle ouvre timidement les yeux quand je lui propose de photographier la vue de son regard. Emma marche sur plusieurs textures, met une chaussure à l'envers. Elle est éblouie par la **lumière**, sent du curry et goûte des céréales. **Plusieurs observations en même temps et par différents sens** déferlent. Maureen grimace et sourit à côté du piano, elle n'arrive pas à deviner ce qu'elle **touche**. Nous nous cognons plusieurs fois, nous ne parlons pas, nous nous suivons. Rire, prémisses d'une rencontre. Les rôles s'inversent. Elles sentent leur corps s'ouvrir, l'ensemble de leurs **sens**, comme si elles les découvraient, presque comme si elles les avaient oubliés. Hélène sent son poids sur ses **pieds**, dialogue avec l'équilibre. Le **sens** du **touché** est surpris. Les textures, les volumes, la chaleur et le poids plus ou moins agréables perturbent l'identification. Identification générative. Les objets réveillent l'**imagination** et les émotions. Elles conscientisent leurs sens internes et externes et les relations entre eux. Sur-éveillé,

courte pause. Je leur dépose des papiers sur lesquels elles peuvent écrire des mots pour décrire ce qu'elles vivent. Célia et Lilou s'attaquent de suite à la tâche. Urgence d'écrire, respect de la consigne ? J'ai la posture de celle qui sait. Pour certaines je suis aussi leur tutrice. Je vois la formation scolaire entre leurs mots parfois. Célia me regarde souvent. Plusieurs fois je sens ses yeux sur mon visage. Je vois qu'elle écoute **attentivement** ce que je dis, comme une forme d'admiration. Je tente d'être au plus proche d'elles.

Lilou et Célia sont en option théâtre au lycée, je leur propose d'inventer et de raconter l'**histoire** d'un **objet** qui les ont marquées lors de leur promenade à deux. Debout, les avant-bras de Célia s'ouvrent et se ferment, ses mains se serrent, tournent en supination, les gestes de ses bras soutiennent ses mots. Mots qu'Hélène attrape et note sur une feuille, l'**histoire** a existé. Elles laissent une **empreinte** sur l'objet. Lilou debout oscille d'un pied sur l'autre, triture la feuille d'arbre qu'elle tient dans ses mains. Elle est plus

désarmée, elle débute une histoire, hésite, butte sur les mots. L'imagination fait, les mots se nouent et créent des pages à trous. Des fragments d'**histoires** s'inventent et laisse transparaître ses fragilités. **Curieuses** des **visions** de l'**autre**. Hélène, les yeux fermés est quant à elle, devant le radiateur, penchée à ses côtés elle dépose ses mains dessus. Ses mains caressent le radiateur, prennent sa forme, sa température son volume. Poétique de l'appréhension. Jade, Emma, Maureen, Alice et Olivier **historisent l'objet** qu'elles ont choisi. Alice raconte l'histoire du couteau en bois qu'elle n'avait pas réussi à **deviner**, l'approprie à Emma, le fait voyager par la Russie, le fait revenir en France... Elles **visualisent**, fictionnent, imaginent, délirent à partir de leur **perception** de l'objet, de leur relation à lui, d'associations d'images, de liens avec d'autres objets, d'une empathie avec lui.

L'analyse d'œuvre n'est-elle pas un entrelacement d'informations sensorielles, de souvenirs, d'expériences, d'**imagination** et d'intuition²⁴² ? Chacune (d'elles) a les aptitudes pour analyser au travers de leur **perception** une œuvre.

REGARDER · REGARDER de loin · REGARDER de près · REGARDER · CHOISIR · REGARDER avec **attention** · REGARDER sans y penser · REGARDER de façon **analytique** · REGARDER en cherchant · **IMAGINER** · REGARDER mentalement · SE SOUVENIR · REGARDER en se souvenant · **RESSENTIR** · REGARDER à travers les paupières · REGARDER sans voir · REGARDER **aveugle** · REGARDER par les **pieds** · REGARDER par la peau · REGARDER par les oreilles · ECRIRE · REGARDER par les mains

²⁴² Cf Rubik's cube de Philippe Guisgand : Isabelle Ginot et Philippe Guisgand, *Analyser les œuvres en danse, partitions pour le regard*, CND, Pantin, 19/01/2021, p .

ANNEXE 6 CR Ateliers de médiations autour de *Gratia Lacrimarum* de Clémentine Vanlerberghe

A Armentières, Célia, Lilou, Hélène, Thierry et moi sommes assises à l'intérieur de la boîte noire du hall du Vivat. Quelles sont les qualités de la Gangster ? nous demande Thierry. Observatrice, discrète, sans foi ni loi, vive, cowboy, courageuse, intrépide, curieuse, précise, perspicace, attentive. La musique augmente. Regard en coin, menton haut, cage thoracique en avant, doigts-fusils, mains sur les hanches, poids sur l'avant des pieds, transferts de poids, genoux pliés, marche, petite course, rebond, sauts. La gangster se répand dans les corps. Saut, saut, tour, saut, course, balancé, jeté, torsion, saut, tour, course. Le sang, la lymphe, le liquide céphalo-rachidien, la synovie, les larmes bouillent. Secoués, les fluides corporels s'écoulent. Les mouvements se diluent sur la musique qui s'arrête. Yeux dans yeux, nous nous confrontons, nous évitons. Nous oscillons entre regard perçant et regard fuyant, menton haut et menton bas, tête vers l'avant et tête penchée en avant, épaule ouverte et cage thoracique en arrière, légère antéversion et légère rétroversion. Nous sommes présentes. Un lancé de bras impose une arche. Un buste penché et un bras tendu en avant dicte un pas de côté. Un coup de pied commande un saut alors qu'un saut prescrit une marche arrière. Une marche rapide et un touché exige un plié. Les rapports de pouvoir fluctuent. Balancement constant. N'est-ce pas cela être à égalité, être ensemble ? Ensemble, nous avançons vers le centre de l'espace où est l'une d'entre nous. Nos posons nos mains sur le haut de son corps. A l'écoute nous les glissons le long de son corps et nous éloignons les mains toujours glissantes. Ancrées, nous sommes lavées. Comme si une vague s'était doucement déployée sur nous.

Dans la salle, avec Lilou et Célia nous sommes assises sur le rang en-dessous de Thierry et Hélène. Quelle place prenons-nous dans la salle ?

Nous regardons *Gratia Lacrimum* de Clémentine Vanlerberghe.

A la fin, Clémentine, la vidéaste et le compositeur viennent s'asseoir à nos côtés. Clémentine attend des retours. Hélène et Thierry commencent à faire des feedbacks globaux positifs. J'ai peur que Célia et Lilou n'osent pas prendre la parole. Je ne parlerais que si elles parlent avant. Clémentine nous livre plusieurs de ses intentions. J'ai peur que ses paroles modifient le regard des spectatrices.

A Armentières, le lendemain matin, à la maison des artistes, Thierry propose un éveil corporel. Les corps sont étalés au sol. Roulements, étirements, recroquevillement,

bâillements, déroulements. Nous nous asseyons en cercle. Thierry dit qu'en tant que Gangster, sans foi ni loi, il aurait aimé aller sur le plateau et danser. Est-ce parce qu'il est danseur ? Pourrions-nous utiliser la scénographie et le plateau comme espace pour confectionner nos retours ? Célia et Lilou aurait aimé voir la régie, et voir comment la pièce se crée. Les prochaines fois, pourrions-nous aller voir, si possible, des pièces en cours d'élaboration ?

Je propose de jouer à un jeu de carte pour que tout le monde prenne la parole. J'avais créé des cartes qui convoquaient des images et leurs sensations car Célia et Lilou aiment dessiner et que la pièce de Clémentine est esthétique et jouent d'images. En même temps, je note. Des reflets, des vagues, des paillettes, un sol lumineux et un haut transparent. Un paysage désertique avec un lac au milieu. Des yeux secs. Direction en avant et en arrière (en lien avec le processus). Un cercle du bras pris dans l'élan et le poids. Cercle, ligne, diagonale. Hip-hop. Relâchement – contrôle. Pantin contrôlé. Aérien, haut du corps, ailes. L'art de pleurer ou les codes des pleurs. Solitude, compassion, débordent, jamais. S'autoriser à é/pleurer. Hypersensibilité, natalité.

Hélène essaie aussi de dire ce qu'elle aurait aimé voir. Je lui propose de faire des suggestions. Et si ? il y avait plus de sol ? il y avait plus de directions dans l'espace ? Qu'est-ce qu'on peut dire ? Qu'est-ce qu'on choisit de cacher ou de reformuler ? Thierry transforme « le pantalon était très froissé, qui est la costumière ? » en « ce serait quoi un pantalon qui pleure ? ». La discussion a beaucoup évoqué la danse, alors que dans l'œuvre la vidéo, la lumière et les sons ont la même place qu'elle. Est-ce parce que nous avons pratiqué de la danse avant ? Est-ce parce que Thierry et moi travaillons avec la danse ? Calme. La discussion a figé les corps. Que fait-on maintenant ? Souvenons-nous par la danse.

Les bras se lèvent, s'étirent, se balancent. Les coudes portés voguent dans l'espace. Les poignets vaguent en supination et pronation. Légèreté. Lilou sautille. Hélène tourne, tourne, tourne. Lilou en fente lance son bras droit dans un grand cercle. Le poids de Célia est sur sa jambe droite, son pied gauche effleure le sol. Ses yeux sont fermés et ses bras sont grands ouverts. Suspension. Elle est attirée par la gravité. Chute. Bouche triste, mains-larmes sous les yeux, tête inclinée, mains sur les yeux, épaule et coude ouverts sur le côté et mains sous l'œil, genoux au sol, tête enfouie dans le creux du coude. Autour de chacune prend place une constellation d'imaginaires.

Assises ou allongées en cercles. Elles dessinent, écrivent. La danse semble avoir réveillée des images chez Lilou. Si elle était en difficulté pour lier *Gratia Lacrimarum* à une autre œuvre lors du jeu de cartes, elle dessine le visage du *Cri* de Munch sur sa feuille. Celui-

ci cohabite avec un volcan et un pantin d'un côté de la feuille. De l'autre un lac scintillant délimité par des traces de pas. Son témoignage est en double facette, d'un côté le scintillant de la scénographie et de l'autre l'amas des pleurs et de ses émotions de spectatrices. A côté de son dessin, elle déchire des bouts de papiers sur lesquels elle note « tristesse », « force », « courage », « solitude », « larme », « sensible ». Le mot « force » est au centre et le mot « courage » est entouré. Est-ce ce que la danse lui a apporté ? Est-ce dont elle a besoin ? Est-ce sa perception de l'action de pleurer ? Célia délivre aussi dans son retour son imaginaire. Entre des nuages de mots, un œil pleure, ses larmes brillantes tombent dans un seau qui déborde. Tout scintille et se reflète. Sauf deux têtes d'enfants sans yeux ni bouches qui flottent. L'imaginaire est au travail. Comme au début des rêves éléments de l'œuvre et éléments délirants, fictifs cohabitent. Les paramètres de l'œuvre s'étirent et se dévoile de l'intangible. Les yeux fermés, Hélène dessine également Clémentine qui danse. Image forte du début. A côté sur une feuille, elle colle et pli des papiers sous lesquels elle écrit des suggestions. Elle insiste sur le mot suggestion, elle tient à ne pas blesser Clémentine. Elle propose de découvrir l'avant du corps comme on ouvre un cadeau surprise, de faire durer les temps au sol, de découvrir les jambes, de découvrir leur volume et de casser les directions en ligne. Correspondance entre la nature de sa proposition et sa forme, avec les petits papiers à déplier, elle donne la possibilité à Clémentine de lire ou non ce qu'elle propose. Thierry jette de l'encre bleu sur sa feuille, il décrit les liquides qui se balancent dans le corps de Clémentine et dans le sien par empathie. Ses mots s'emboîtent avec des cercles et des larmes bleues. Il mentionne à plusieurs reprises la maternité. Est-ce parce que Clémentine après sa présentation a évoqué le fait qu'elle soit une jeune mère ?

A la fin de la deuxième de *Gratia Lacrimarum*, Lilou et Célia vont voir Clémentine et discutent avec elle.

Plus de trois semaines plus tard, je prends un verre avec Clémentine afin que je puisse savoir comment a-t-elle reçu les retours des spectatrices. Elle souligne que le fait que nous soyons venues comme toutes premières spectatrices, deux jours avant la première, l'a rassurée. Ceci résonne avec le côté psychologique de l'accompagnement de chorégraphes. Cet apaisement a été généré aussi par la forme des retours qui est créative. Cette créativité a apporté pour la danseuse-chorégraphe de la douceur. L'utilisation du dessin et des imaginaires permet de dire des choses autrement, des choses qu'il reste difficile à mettre en mots et qui confectionne une douceur. Cette créativité des feedbacks

donne également la possibilité de rester dans une dynamique créative au sein d'un même projet qui se déploie et diffracte. Clémentine m'a également confié l'intérêt de ses retours de lecture d'une œuvre qui ne sont pas des critiques et qui dépasse les « j'aime » et « je n'aime pas ». Elle pense qu'ils peuvent être un support pour retravailler la pièce pour ses prochaines dates et qu'elle s'en est certainement déjà imprégnée de manière inconsciente et par le sensible. Est-ce les échos que nous avons pu percevoir lors de la deuxième ?

ANNEXE 7 CR Ateliers de médiation autour de *Radiolarians* du collectif Muzzix

Dans les loges du Vivat, à Armentières, les spectatrices participantes entrent en discutant. Elles déposent leurs affaires sur les côtés et s'assoient par terre. Je doute, j'ai peur que les exercices que j'ai imaginés ne prennent pas. Je leur propose de fermer yeux. Après l'urgence de l'arrivée, le calme du début. Elles écoutent les bruits créés par l'espace. La pluie tombe et dégringole sur les fenêtres, le vent souffle, le frigo ronronne, des paroles apparaissent et disparaissent, silence. De l'extérieur, elles passent à l'intérieur d'elles-mêmes. Quels sont les sons produits à ce moment dans leur corps ? Leurs regards sont tournés vers l'intérieur, j'ai le sentiment qu'elles sont présentes et absentes. Elles se souviennent maintenant d'une musique, qu'elles aiment, qui restent en tête, et la chantonnent en elle. Elles sont dans leur propre jukebox. L'une lève le bras, l'autre balance une jambe, une autre transfère son poids, une autre hoche la tête, une autre se lève, une autre oscille de droite à gauche, une autre caresse le sol du dos de sa main. La musique semble s'étaler et envahir progressivement leur corps. Elles amplifient leurs gestes. Les micros balancés de poignets, de têtes, de pieds, de jambes, de bustes, de genoux et de doigts, se déplacent dans d'autres parties du corps. Elles se rapprochent et s'écartent les unes des autres, les rythmes cohabitent. Les musiques silencieuses se contaminent, un rythme commun se trouve, deux mélodies se superposent. Les. Leurs sons s'éteignent progressivement. *Riverside* d'Agnès Obel, la musique d'Hélène, emplissent la salle, timidement elles se suspendent, tournent, valsent, flottent. Des regards sont jetés, les unes sur les autres, certaines semblent avoir presque honte de leur danse. Je leur propose de s'imaginer seule dans leur chambre. Fête intime. Maintenant c'est *Bad habits*, la musique de Lilou qui résonne. Pliés, tendus, pliés tendus. Elles sautent, sautent, sautillent. Haut, bas, leurs têtes tombent, retombent. Droite -gauche, droite – gauche. C'est au tour d'*Alors on danse* de Stromae de prendre l'espace. Je les invite à s'imaginer à un concert. L'énergie monte, elles plient leurs jambes, transfèrent leur poids, tournent leurs épaules, balancent leur buste d'un côté puis de l'autre, l'inclinent, snake, sur le côté, en avant, en arrière, leurs talons quittent le sol, rebondissent, elles courent, sautent lèvent les bras, les tendent, tapent la mesure. Silence. Elles reprennent leurs respirations et déposent leurs corps au sol. Elles écoutent si leurs sons internes se sont modifiés.

Une fois les yeux ouverts, elles restent silencieuses, seule Hélène souligne avoir ressenti dans ses gestes les différences de rythmes. L'atmosphère retombe, elles boivent un coup, discutent, Hélène évoquent des éléments logistiques du dispositif. La répétition

commencera un peu plus tard. Nous descendons dans la cuisine grignoter et parler de tout et de rien, nous nous (re)rencontrons. Je me souviens avoir peur que les corps se refroidissent, quelle place pour les pauses ?

Nous sommes sur scène. Même si elles peuvent voguer entre deux endroits, elles restent assises ou debout contre le mur. Leurs dos sont appuyés contre, leurs jambes sont tendues et/ou pliées. Les yeux sont fermés. « Ouvrez les yeux quand vous voulez » est leur seule consigne. Nous entendons des gouttes d'eau, une vague qui monte, la pluie et le mot « slowly ». Les gouttes, les sons se répètent, retombent, reglissent. Sur leur corps les lumières coulent. Bleu, vert, elles apparaissent et disparaissent. Sur leurs papiers certaines de leurs mains vont et viennent. Leurs regards voguent entre les différents instruments, à la recherche d'un son étonnant et ou détonnant. Les rythmes et mélodies se superposent et filent entre leurs doigts. Elles sont immergées dans la proposition de *Radiolarians*. Tout près de l'ensemble des musicien.ne.s de l'orchestre Muzzix qui jouent avec des instruments classiques, modernes et/ou recyclés.

De nouveau, dans la loge, nous sommes assises par terre, à genou, accroupies, allongées, en tailleur. Je leur donne un dépliant avec les différents chapeaux De Bono. J'ai le sentiment qu'elles sont heureuses de pouvoir le garder. J'explique les différentes couleurs et les invite à les utiliser mentalement lorsqu'elles créent leur retour au compositeur. Je leur montre, aussi, un tissage que j'ai fait à partir des chapeaux qui illustre, d'après moi, ce que serait un retour à un artiste. Elles écoutent, attentives. Puis, elles attrapent des feuilles de couleurs et des feutres. Feuille bleue, stylo bleu, feutre bleu. Bleu ciel, bleu marine, bleu roi, bleu turquoise, bleu transparent, bleu vert, bleu violet, bleu foncé. Alice tient son crayon au-dessus de sa feuille en suspens. Lilou fronce les sourcils, regarde dans le vide. Jade observe son pliage en forme de vague à plusieurs couches. Pour certaines les phrases sont dures à attraper. L'expérience trop récente qu'elles viennent de vivre semble butter contre les mots. Le chemin de la pensée se forme lentement. Pour Hélène le dessin vient illustrer des sons entendus certainement encore indescriptibles. Traits, spirales, carrés, courbes, pointillés. Le dessin avant les mots. Célia dessine avec application des gouttes, des vagues, sa main ondule sur le papier et suit la courbe des vagues qu'elle trace. Elle peint un paysage d'eau bleu et violet, des gouttes sont suspendues, les vagues hautes s'apprête à retomber, en contrepoint l'eau de la cascade déferle. Derrière, avec quelque doute et des mots choisis, elle (d)écrit les **bruits** de ces différentes couches de **sons aquatiques**. Je suis heureuse, la dernière fois elle n'avait pas écrit. Hélène de mon autre

côté assimile l'eau, le vent et leurs bruits à des actions « tapoter, frotter, souffler, froisser, glisser » qui rappelle les actions de Laban, autour elle écrit ses sensations de spectatrice. Le temps coule. Leurs regards oscillent sans cesse entre leurs souvenirs, leurs images et sensations internes et les papiers à remplir. Leurs regards sont à la fois en elles et à l'extérieur. Elles cherchent, relient des éléments, se souviennent. La répétition de *Radiolarians*, se dé/ plie sous leurs regards. Les mots, les traits se (sur)impriment sur les papiers. Maureen décrit avec précision ses sensations de spectatrice : sa détente, son éblouissement, ses difficultés et ses solutions. En métaréflexion, elle formule et relie ses perceptions à ses sentiments comme si elle avait conscientisé tout son travail de spectatrice en même temps qu'elle regardait l'œuvre en répétition. Lilou dessine aussi ce qui s'est passé en elle, au travers d'un **environnement**-patchwork-carte postale des lieux où elle a voyagé : montagne, sable, désert, pluie, **mer**. Elle est déçue de son dessin et aurait souhaité ajouter d'autres choses. Elle montre à Hélène des mots qu'elle avait écrit et qui manqueront à son retour. Elle semble fière de tous ce qu'elle a réussi à attraper de l'œuvre. Emma raconte également, son voyage dans l'œuvre en dépliant une constellation imaginaire de paysages **aquatiques**, de films sur l'**écologie**, de personnages fictifs, de baleines et de marins. Derrière ses mots elle fait apparaître en transparence des vagues qui soutiennent les espaces qu'elle déploie. Cette correspondance entre forme et fond se retrouve particulièrement chez Jade qui façonne de ses mains des vagues de papiers qui s'imbriquent et au creux desquelles, en **immersion**, elle décrit sa recherche d'identification des **sons**. Sons inconnus et sons connus, instruments créés et anciens se mélangent dans l'œuvre comme dans ses deux vagues. Le travail de la forme se retrouve aussi dans l'écrit d'Alice qui organise son écrit en trois parties avec un nœuds de mots au centre. Code couleur, bleu, rouge, vert. Echo au chapeau De Bono. En rouge, au-dessus de l'amas de mots, elle nomme ses ressentis et identifie son **expérience d'écoute**. En bleu, en dessous du tas de mots, comme si sa pensée s'était dénouée, elle décrit son expérience de spectatrice. En vert, à la fin, découlant de ses précédentes réflexions, elle suggère presque problématise la place de « l'imaginaire » et du « concret » ainsi que leur relation.

Ici, les mots en gras écrit et/ou décrivent les retours créés par les spectatrices se retrouvent dans le dossier de presse de *Radiolarians*. Elles n'ont pas eu accès à la note d'intention, elles ne savaient rien de l'œuvre avant de l'avoir vue et je ne l'ai relue qu'après avoir écrit ce texte. Ces correspondances révèlent-elles une œuvre réussie ?

Est-ce que je les laisse trop libre pour la création du retour ? Retour spontané mais filtré ? Filtré par elles, je fais confiance à leur bienveillance. Le temps est-il trop court ? Court-circuité je les sens parfois frustrées. Frustrées de ne pas pu avoir tout déplier. Déplié, qu'est-ce que je donne, qu'est-ce que je garde, qu'est-ce que je laisse ? Est-ce qu'elles ont envies de faire d'autres retours que l'écrit ou le dessin qu'elles choisissent ? Choisiraient-elles autres choses si je ramenait un dictaphone ou exposais mon appareil photo ? Photo, enregistrement, danse, déjà leurs premiers ou deuxième retour fourmillent d'évolutions : passage de dessins à des mots et phrases, rendu tangible d'éléments intangibles, méta réflexivité très précise, correspondance entre fonds et formes et problématisation.

ANNEXE 8 CR Ateliers de médiations autour de *L'âge de nos pères* du collectif La Cavale

Avec Alice et Emma, nous arrivons en avance. Nous retrouvons Hélène qui vient juste d'arriver elle aussi. Alice et Emma lisent au soleil, je mange mon repas du midi, Hélène travaille dans son bureau. Célia arrive ensuite.

Dans un recoin du hall derrière, près des baies vitrées, la lumière jaune du soleil nous éclaire. Autour d'une table, chacune est assise sur un canapé ou un tapis, une feuille entre les mains. Elles tracent leur maison-souvenir de spectatrice – femme. Elles tentent d'attraper leur bagage de femme et spectatrice qui filtre et situe leur regard. Célia penchée en avant est la seule à utiliser la table comme support. Dans sa bibliothèque, entourée de livres, elle alterne entre feutre et stylo. Elle inscrit les titres des œuvres sur le dos des livres. Elle classe les œuvres littéraires *Hunger Games*, *L'école des femmes* sur le rayon du haut et les spectacles vivants *Gratia Lacrimarum*, *Contes et légendes* de Pommerat sur celui du bas. A côté d'elle, Emma le dos droit, une main au creux de son cou, construit un rhizome de tiges ayant pour graines les gros plans et comme bourgeons Agnès Varda et Pina Bausch... Une pause, le regard à l'intérieur, elles réfléchissent, pensent, creusent, les souvenirs reviennent par strates. Alice, assise par terre, une jambe en tailleur et un genou plié, écrit le nom des œuvres et les colorise par catégorie « rapport à l'autre », « identité », « angoisse », « ma place »... A côté, assise sur un canapé, en face d'Emma, Hélène dessine un tronc à l'écorce ondulée et ses racines. Celles-ci mettent en rhizome des œuvres qui l'ont bousculée corporellement, fait reculer la tête, ont retourné son ventre. Sur une branche *He's a maniac* de Cyril Viallon est noté ainsi que les figures de femmes qu'il convoque. Toutes ces œuvres forment la sève qui alimente le tronc sur lequel sont gravées des questions que des hommes lui ont posées cette semaine.

Chacune raconte sa maison – souvenir sauf Emma qui préfère la garder pour elle. N'ayant pas fait ma maison, je leur partage une vidéo-danse qui y habiterait, ainsi que la crise de panique qu'elle m'a occasionnée.

De nos maisons, nous passons à celle construite par le collectif La cavale. Nous y rentrons par le haut. Le monstre de *L'âge de nos pères* a commencé depuis une heure. Le décor est déplié, des noms de femmes sont notés sur les murs blancs, un visage d'homme est dessiné, au milieu de la pièce une table avec des pommes dessus et des tabourets autour sont installés, des feuilles sont éparpillées. A cour, hors de ce salon et boîte blanche, des

tables et du matériel de journaliste sont disposés et parfois utilisés. Nous écoutons les témoignages d'une femme, d'un enfant, d'un homme trans qu'ils.elles ont interrogé. Leurs voix se superposent dessus. Un.e homme, un.e femme.

A la fin d'un tableau j'invite les filles à sortir. Autour d'un verre d'eau et d'une madeleine, elles déplacent leurs points de vue : la petite fille, la scénographe, une enquêtrice et « un vieil homme de 60 ans ».

Quelles émotions ai-je ressenties ?

Jugement · empathie · curiosité · méfiance · être submergé · tension · incompréhension · dégoût · admiration · suspicion · peur · rire · attente · impatience · lassitude · insatisfaction · authenticité · impatience · curiosité

Quels gestes ai-je perçu ?

Personnes qui se changent · se changer · interroger · témoigner · collecter · retranscrire · entrer et sortir de la lumière · éclairer · échauffements sportifs · ensembles · échauffement de foot · bomber des lettres sur un mur · ramasser les feuilles au sol · des personnes qui se déshabillent · mise en place d'un décor secondaire · sport · foot · saut · s'exprimer · témoigner · parler · des femmes qui se déshabillent en public · questionnement · réflexion

Quelles images ai-je vues ?

Différents tableaux selon les personnes · portraits · témoignages · témoignages au tribunal · lumière qui changent différents éclairages et couleurs · une dame avec un tee-shirt rouge · projection et plateau de tournage · papa et maman qui me sèchent après la douche · des hommes et des femmes presque nus · des changements de couleurs · des critiques · une caméra · un grand rouleau de feuille · des pommes · des images projetées

Quels mots ai-je retenus ?

Vieil homme de 60 ans · père · transgenre · légitime · maman · sport · pirouette cacahuète · sport · pourquoi vouloir être un homme ? · action · pourquoi maintenir le lien père fille ? · témoignage · Nicolas papa maman · parler dans les interstices · vidéo · transition interstice bracelet · foot vestiaire capitalisme · pourquoi vouloir être un homme ?

Sous chaque question elles collent des *post-it* correspondant à la couleur d'un point de vue. A quel point peut-on voir comme un autre ? A quel point peut-on se mettre à la place de l'autre ? Jusqu'où peut-on étirer la subjectivité ?

Alice trouve difficile l'exercice.

« Est-ce qu'on peut utiliser les différents points de vue pour notre retour ? ». Elle écrit comme si elle était un « vieil homme de 60 ans » puis avec son propre regard, celui d'une jeune fille de 18 ans. « Je ne comprends pas le fait de questionner le fait de vouloir être un homme. Comme si cela était quelque chose de terrible, pour dire ensuite que nous sommes privilégiés. » « le fait de vouloir devenir un homme est mystérieux pour moi, car comme il le dit bien, devenir un homme, socialement, passe par l'intégration de certains codes... ». Comment essayer de penser le contraire de ce qu'on pense ? Comment regarder ailleurs pour regarder si on y voit un peu plus clair ? Célia a vu · « une histoire difficile à raconter... » · « une envie de se mettre à la place de l'autre... » · « un homme transgenre... » · « différents moyens pour exprimer des violences » · « la superposition de l'image de l'homme et de la femme... ». En surimpression de son texte, comme était projetée la vidéo dans la pièce, elle fond le visage d'un homme et d'une femme. Deux, « Double voix / Double vue / Déjà vu déjà vécu », Emma écrit un poème où les vers se répondent. Aller-retour de son propre regard dans son corps et celui des autres. Le voyage de son regard transparait. Où se situent les autres, où se situer sois ? Et « parler dans les interstices / Etre témoin / Sans se taire, au moins. ».

Dois-je partager leurs mots ? A quel point dois-je résumer leur retour ? Comment leur donner la parole et les laisser être témoins ? Ne parlent-elles que dans mes interstices ? Ou est-ce moi qui parle entre les leurs ?

Alice et Emma ne veulent pas que je lise leur retour devant elle, plus tard chez moi. Nous croisons le collectif, nous leur donnons le paperboard rempli de *post it*. Elles préfèrent que ce soit moi qui leur donne leur retour, et ne veulent pas qu'il les lise devant elles. La rencontre avec les artistes doit-elle avoir lieu ? Peut-être qu'ils,elles pourront échanger après la deuxième, que nous allons voir ?

J'ai eu la semaine suivant les trois premières, Nicolas un des metteurs en scène et acteur au téléphone. Il m'a dit avoir été touché de la cohérence de la forme des retours, prendre les points de vue de quelqu'un.e d'autre, avec leur procédé de création. La médiation peut-elle s'inventer à chaque rencontre avec une nouvelle œuvre ? Le contenu des retours les a également rassurés que quelque chose passait. Lui et l'équipe aurait cependant aimé discuter avec les spectatrices, celles-ci me semblaient peu partantes et le temps nous était imparti. Est-ce qu'elles n'ont pas voulu discuter parce que la pièce a remué des choses en elles ? Comment médier et créer du dialogue entre les artistes et les spectatrices après une

pièce qui porte une violence et qui les a bousculés ? Peut-être que c'est accepter que tout le monde ne veuille pas en parler ? Peut-être que c'est proposer une boîte aux lettres dans laquelle les spectatrices peuvent laisser un mot aux artistes et partir ? Peut-être c'est d'abord s'installer dans un espace sécurisant ? Peut-être qu'il faudrait sortir, aller hors du théâtre, dans un lieu moins formel ? Peut-être que c'est discuter en petit groupe ? Peut-être qu'il faudrait parler en anonyme ? Peut-être que passer par le jeu rendrait plus fluide et allègerait le poids de leur propos ? Peut-être que les amener à discuter en prenant un autre point de vue d'une autre personne peut aider à entamer le dialogue ? Peut-être que débiter par une description de la pièce peut permettre de commencer par s'attacher aux éléments de la pièce perçus et pas de suite aux souvenirs qui s'y sont accrochés ? Peut-être que c'est jouer et recréer en outil de médiation le jeu des privilèges ? Peut-être que nous pouvons aussi laisser à disposition des documents préventifs, des flyers d'associations, des outils comme le violentomètre... J'ai envoyé après l'action de médiation le zine, un dépliant sur le consentement et le toucher de l'association whistle (centre de recherche pédagogique axé sur les abus en danse). Une semaine plus tard, avec mon association j'ai créé un espace de ressources en ligne qui prend le focus sur les danses et les violences sexistes et sexuelles, et formaliser deux outils. Ceci notamment pour palier à ce manque d'outils et à cette question : comment médier et travailler avec des pièces qui traitent de violences sexistes et sexuelles.

Mais des questions persistent : comment prendre soin de la parole des spectatrices ? Comment leur donner la parole ? Comment réinventer les bords plateaux ?