

CN D REVERSE-PRATIQUES VERS UN ANTI-MANUEL DE PRATIQUES DE DANSES D'ÉMANCIPATION

Julie Nioche & Isabelle Ginot

Aide à la recherche et au patrimoine
en danse 2023 – synthèse jan.2025

Rapport de recherche

« Reverse-Pratiques. Vers un anti-manuel de pratiques de danses d'émancipation », par **Julie Nioche et Isabelle Ginot**

[constitution d'autres types de ressources]

« Reverse-pratiques » est une étape de recherche préparatoire, s'appuyant sur les ressources offertes par les archives de A.I.M.E. pour explorer la possibilité de créer un fond de ressources sur les pratiques d'atelier à destination de danseurs désireux de nourrir leurs pratiques, de contribuer à celles des autres, et d'outiller leur réflexion sur ces pratiques.

« Reverse-pratiques » est une étape dans un programme plus long qui vise très pragmatiquement à réaliser un « anti-manuel » de pratiques socialement engagées, les décrire, et les rendre accessibles pour une communauté de danseur·euses concerné·es, mais aussi d'acteurs non danseurs de ces projets situés hors des lieux institués de la danse : enseignants du 1^{er} ou 2nd degrés, soignant·es, éducateur·ices, médiateur·ices, et encore, à un horizon proche, aux personnes concernées – enfants, adultes en situation de handicap ou de maladie chronique.

Ce rapport de recherche, étape intermédiaire dans cette recherche au long cours, est composé de 3 parties :

1. « Reverse - Pratiquer les archives et archiver les pratiques » est un texte de synthèse sur nos réflexions sur la notion de « pratique » au sein de A.I.M.E., l'état de nos archives et des documentations de pratiques en leur sein, et de premières hypothèses sur le format d'un « anti-manuel » ;
2. « *Sensationnelle* – étude de cas » se penche sur une pièce importante de notre parcours, et en particulier 2 états de la performance : sa création initiale, adressée aux professionnelles des théâtres, et une autre version, dite « *Sensationnelle* à Dunkerque », où la pièce est devenue un atelier « socialement engagé » dans un contexte d'établissements de soin ;
3. « Manuel-anti-manuel » est un dossier documentaire qui rassemble, sans les commenter, un ensemble de documentations de plusieurs pratiques de natures très différentes. Certains de ces documents sont directement extraits des archives, et d'autres, ont été rédigés à titre d'exercice, à l'occasion de ce rapport, pour expérimenter différentes méthodes et formats.

NB : les documents rassemblés dans le 3^e dossier, « Manuel-anti-manuel », constituent, avec les ouvrages mentionnés dans la bibliographie, les sources des études des deux premiers dossiers.

Reverse :

Pratiquer les archives, archiver les pratiques

Plus qu'une « compagnie de danse », A.I.M.E. est une structure qui porte à la fois les projets artistiques de Julie Nioche et des projets plus collectifs, comme, récemment, la [Danse passante](#), [Outsider](#) ou encore *Nos corps vivants*. Depuis sa création en 2007, l'association veille sur ses collectifs, des temps de séminaires sont régulièrement consacrés à repenser la structure à l'aune de l'évolution des contextes et d'une vigilance sur la pertinence des projets.

Au travers de ces mutations régulières, des axes permanents demeurent :

- la production et diffusion des projets artistiques de Julie Nioche (projets scéniques, in situ, socialement engagés) ;
- l'égalité de valeur entre les projets artistiques conventionnels (créations chorégraphiques pour la scène) et les projets adressés à d'autres publics et espaces sociaux, que nous nommons PasKe (« projets artistiques socialement et corporellement engagés ») ;
- la recherche et l'invention sur le geste, le corps, et tout particulièrement la circulation entre pratiques dansées et pratiques somatiques ;
- les circulations entre pratiques artistiques et pratiques de *care*, dans les sens multiples du soin et du prendre soin ;
- la recherche comme fondement, attitude et pratique collective ;
- l'invention de dispositifs de recherche, de création et de formation (création d'un DU « » avec l'université Paris 8 pendant 10 ans, laboratoires d'études et de recherches, séminaire « [Techniques du corps et mondes du soin](#) », groupes d'entraide [Bodystormings](#), etc.) ;
- une conception du geste et du sensible comme savoirs communs, voués à circuler à travers les corps de toutes et tous et fondant des pratiques d'émancipation

En 2022, A.I.M.E. engage une nouvelle phase de réflexion sur son projet, à partir de préoccupations remises à vif par la « crise » liée à la pandémie de COVID-19 : comment être artiste et danseur dans le monde d'aujourd'hui ? Que peut la danse, que peut le corps face aux multiples violences et inégalités sociales ? Pour soutenir cette réflexion sur nos devenirs, nous avons engagé un processus interne que nous nommons « Reverse » (pour renverser, et reverser). Il s'agit de réfléchir au devenir de A.I.M.E., à partir d'une relecture de son histoire et de son parcours, à l'occasion du dépôt des archives à la médiathèque du CN D.

Au fil de ce travail, engagé sous forme de sessions de 5 jours tous les mois depuis septembre 2022, notre attention a été attirée vers le terme de « pratiques ». En effet, ce qui traverse l'apparente diversité de nos activités, c'est l'invention de pratiques. Cette importance est visible, dans les archives, par l'attention portée à la documentation : les pratiques, on les invente sans cesse, on les répète très peu, mais on ne veut pas les oublier. Carnets de notes,

journaux de bord collectifs, protocoles communs de documentation, comptes rendus d'ateliers : nos archives regorgent de sources aux formats et aux adresses multiples, jamais revisités et pourtant pieusement conservés.

Cette observation de la place des pratiques à la relecture des années passées fait écho à l'actualité des projets en cours. En effet, la plupart des danseur·euses qui collaborent aux projets de A.I.M.E. sont aussi auteur·es de leurs propres projets (Milena Gilabert, Bérénice Legrand, Margot d'Orléans, Laurie Peschier-Pimont, Kevin Jean, Laurent Cebe, Anne Reymann, Aline Landreau). A.I.M.E. est ainsi devenu un réseau d'artistes qui mettent en commun et font circuler des pratiques ; les artistes passent dans les projets et contribuent à enrichir le réservoir commun ; elles et ils repartent, transforment et dé-cadrent des pratiques reçues au sein de A.I.M.E. et les remettent en circulation dans d'autres projets. Certain.es viennent aussi consulter A.I.M.E. à la recherche de ressources, notamment pédagogiques.

Aussi, se pose de façon insistante cette question : comment partager les pratiques, comment circulent-elles, se partagent, voyagent ou s'héritent, parmi les danseurs ? Qu'est-ce qui se transmet ? Qu'est-ce qui se perd ? Quels outils, au-delà de la circulation « orale », de corps à corps, seraient utiles aux danseurs à la fois pour mettre en commun leurs pratiques, et permettre de les réfléchir ? C'est à cette actualité de questions que fait écho la découverte dans nos archives d'un formidable réservoir d'essais, de traces, de documentations de pratique.

Quelles pratiques ?

Qu'est-ce qui caractérise la notion de « pratique » dans les différents projets de A.I.M.E., et quelle est la spécificité de ce qui s'y travaille qui vaudrait la peine d'être partagé et offert comme ressource à la communauté des danseurs ? Circulant partout, chargé d'une valeur positive, le terme « pratiques » recouvre une grande diversité de sens et les archives en témoignent. Diversité de natures d'activités (de l'atelier au processus de création, de l'exercice singulier à une progression de séances); diversité de registres : si les pratiques collectées sont souvent « corporelles » (mouvement, somatiques, improvisation, massages, yoga) on y trouve aussi des entretiens, de l'écriture poétique, des pratiques de libre association ou encore de création plastique (notamment avec nombre de créations d'objets sensoriels¹). Cette dimension multimodale de la notion de « pratique », qui va croissant au fil des années, est le support implicite de la multimodalité de nos travaux en général, et, notamment, de la circulation fluide entre démarches de création, de pédagogie et de recherche.

¹ Voir par exemple [La Cabane à gestes](#) (2018) ou, plus récemment, [S\(p\)onges](#) (2023).

Des principes transversaux

Cependant, malgré cette diversité de formats et de nature, ces pratiques sont aussi traversées d'une continuité de thématiques qu'on peut isoler ainsi :

- **la question du corps** : c'est-à-dire la place, dans le travail artistique de Julie Nioche, de deux obsessions liées entre elles : l'exploration du corps, du mouvement et du geste, et celle de l'imaginaire. Comme dans le vaste champ des pratiques de l'improvisation dansée et de la composition instantanée, dans lesquels puise Julie, avec nombre d'inflexions singulières, la dimension multimodale de pratiques qui passent du kinesthésique au graphique, au plastique, au poétique ou au sonore et au vocal, ne doit pas faire perdre de vue l'ancrage premier, et les investigations continues, du geste, du sentir « corporel ». Le corps, chez Julie Nioche, n'est jamais donné d'avance, ce n'est pas un instrument qu'on maîtrise au service de l'art. C'est plutôt, précisément, ce qu'on invente quotidiennement. Au sein d'une stratification épaisse de références aussi bien théoriques qu'esthétiques et techniques, mais aussi médicales, somatiques, philosophiques, ce « corps » qu'il s'agit d'inventer s'étend, ou condense dans sa matérialité plastique, une multiplicité d'échelles et de plans : du cellulaire à l'anatomique, du matériel au spirituel, de l'intime au collectif et au culturel. Il est aussi habité par les présences d'une multiplicité de corporités : celles de la virtuosité et de la technicité extrême, celles du geste ordinaire, celles qui sont catégorisées comme « déviantes ». Voir les titres qui insistent : « [Corps politiques et Nos corps des autres](#) », deux titres de podcasts ; « Nos corps vivants », titre d'un projet en cours avec des femmes concernées par les violences conjugales ; ou encore [Spirales](#), solo créé à partir de récits recueillis auprès d'enfants concernés par les troubles autistiques, par les précarités, les exclusions. Cet amour de la diversité des corps pourtant ne cherche aucun naturalisme : tous les corps sont à inventer, et tous ont droit au « privilège » du travail et de l'invention corporelle, depuis l'accès à des savoirs médicaux jusqu'à ceux de la libre association, de l'invention du geste, en passant par la pratique de toutes formes de virtuosité ;
- **Improvisation** : en dehors des « trainings » pour les danseurs professionnels durant les processus de création (trainings guidés par Julie et essentiellement inspirés du yoga), les pratiques sont toujours improvisées, au sens où elles ne passent pas par la reproduction de formes gestuelles. Dans ce vaste champ des danses improvisées, celles de Julie se caractérisent par la recherche d'états de conscience modifiée, de multimodalité (circulation entre les registres tactiles, kinesthésiques, visuels, sonores, verbaux et non verbaux, écrits et oraux, et aussi fictionnels). La libre association en est le ressort continu, et les formes de la vulnérabilité, un thème récurrent ;
- **l'égalité des projets « en scène », in situ et « socialement engagés »**, qui organisent l'ensemble de notre positionnement, et de l'organisation interne du travail, en résistance subtile avec les hiérarchies de valeur dominantes dans le champ professionnel. Nous l'appellerons, avec Jacques Rancière, une égalité des intelligences mais aussi égalité des corporités. Cependant, contrairement à Rancière qui la pose comme un préalable, cette égalité est pour nous un horizon à construire. L'égalité des corps et des intelligences

n'est pas un acquis à partir duquel commence le travail artistique. Au contraire, celui-ci commence dans la lutte contre les inégalités : entre les projets artistiques considérés comme subalternes, et ceux qui dominent le marché de l'art. Entre les corps conformes et les corps catégorisés comme déviants. Entre les professionnels et les amateurs, les virtuoses et les maladroits... Le travail artistique, mais aussi pédagogique, administratif, organisationnel, est une méthode pour inventer quelque chose de cette égalité à venir, et l'état d'inégalité des relations sociales forme en quelque sorte une partition – chaque fois différente – de chacun de nos projets ;

- **la démarche expérimentale** : toutes les pratiques, et les projets dans leur ensemble, suivent un cycle commun : se poser une question (définir une problématique), définir les conditions d'expérimentations, et s'y engager sans préjuger des résultats. Cette attitude expérimentale, au sens premier, se combine pour Julie Nioche avec quelque chose qui s'approcherait d'une attitude, ou un penchant pour le *problem solving*, un goût pour la démultiplication des contraintes qui intensifient la complexité des projets et contribuent à leur résistance aux injonctions des milieux. Cette caractéristique vaut aussi pour les projets socialement engagés, où il s'agit toujours de se mettre à l'écoute de la situation, et de mettre en dialogue ses contraintes avec celles propres au projet artistique. Ces contraintes – choisies ou non – sont traitées comme des éléments partitionnels qui organisent la composition du projet ;
- **la dimension de recherche, recherche-action et recherche-création et transpédagogie²**, qui apparaissent non comme des champs distincts, qui auraient leurs formats spécifiques, mais au contraire, comme des attitudes, autant que des méthodologies, sous-tendent de façon continue nos travaux, nos collaborations et nos positionnements ;
- **la dimension collective**, qui découle du principe précédent, et qui s'incarne dans le fait que si « l'invention de pratiques » est profondément irriguée par le travail artistique de Julie Nioche, on pourrait parler aujourd'hui d'une structure en « matrices », dans laquelle des cadres de pratiques, de transmissions, d'ateliers, peuvent être construits collectivement, et confiés à la responsabilité d'autres artistes qui, dès lors, ne sont plus considérés comme des « interprètes » du travail de Julie Nioche, mais des co-créateurs, tout particulièrement dans les projets socialement engagés où l'essentiel du projet artistique tient dans la façon dont l'intention artistique et les pratiques rencontrent les situations. On partage les pratiques, on les fait circuler, et surtout on en débat. A.I.M.E. est une ressource sollicitée par les danseurs pour nourrir les pratiques ; c'est un lieu d'analyse des pratiques, d'initiations de divers collectifs autour de ces questions (danse et somatiques, danses socialement engagées, transmission de pratiques, etc.)
- **des préoccupations éthiques et politiques omniprésentes** : les pratiques sont toujours élaborées dans la conscience des emprises sociales et politiques – qu'il s'agisse des modalités de collaboration entre les

² « Transpédagogie » est le terme que propose Pablo Helguera pour « désigner les projets d'artistes et de collectifs qui mêlent processus éducatifs et artistiques », et auquel il assigne la responsabilité de dialoguer avec les sciences pédagogiques, notamment les pédagogies critiques. Pablo Helguera, « Éducation à l'art socialement engagé, un manuel de documents et de techniques », in microsillons (éd.), Motifs incertains, HEAD/presses du réel, 2019.

artistes professionnels des projets artistiques, du positionnement au sein du métier, ou de pratiques « adressées à », ou « construites avec », des publics d'autres sphères sociales : à quel titre et comment ces pratiques, dans leur diversité, sont-elles « socialement engagées » ainsi que nous le revendiquons sans cesse ? Peut-on définir des critères éthiques et politiques délimitant, ou caractérisant, les pratiques qui pourraient être partagées ?

- Enfin, la **notion de danses en situation**, que nous nommons PasKe (projets artistiques socialement et corporellement engagés). Que ce soit dans les créations « au plateau » de Julie Nioche en chorégraphe, de partitions qui partent de mouvements ostéopathiques internes, ou de création en nature, ou en établissements de soin, les pratiques sont toujours immergées et enchevêtrées dans le tissu des situations. C'est sur cette dimension située des pratiques que notre recherche s'arrêtera dans le 2^e dossier, « *Sensationnelle*, une étude de cas ».

Des formats multiples

Ces principes traversent la très grande diversité de « formats » de pratiques. Nos archives montrent d'abord que tous les projets, de l'atelier unique en classe de maternelle aux processus de création des « grandes pièces » scéniques, sont traités comme des occasions d'inventions de pratiques corporelles et sensibles, toujours construites comme des processus de recherche et d'exploration, qu'elles s'adressent à des amateurs occasionnels, des publics dits empêchés, des enfants de maternelle, des spectateurs, ou aux artistes participant à une création scénique. A.I.M.E. apparaît ainsi comme une fabrique incessante :

- d'ateliers pour des « non danseurs » : adultes amateurs, enfants de classes maternelles, enfants accueillis en IME, collégiens, résidents en EHPAD et leurs soignants, usagers de la psychiatrie, futurs danseurs professionnels, autres artistes... ;
- de processus de recherche dans le cadre d'une création : chaque création de Julie Nioche est construite comme une recherche, avec une série de questions, un ou des dispositifs (scénographique(s), ou protocolaires(s)), qui forment pour chaque nouveau processus un milieu imposant des formes d'exploration corporelle et sensible, dont les résultats seront les matériaux de la pièce finale (exemples : les scénographies en suspension de *Nos Solitudes* ou de *Voleuse*, qui imposent l'émergence d'une « technique du corps » spécifique ; le protocole de recherche de *Nos Amours*, 10 fois une semaine avec chaque fois un·e praticien·ne somatique dans une technique différente qui intervient auprès des interprètes de la pièce ; l'enquête sur la sensation, sous forme d'entretiens sensibles entre un danseur et un spectateur de danse, de *L'heure intérieure*, comme processus préalable à la création de *Vague intérieure vague*) ;
- de nombreux protocoles d'enquêtes et de troc, où les danseur·euses et/ou praticien·nes somatiques conduisent des entretiens verbaux entrelacés avec des propositions d'échanges tactiles (massages, séances d'ostéopathie, improvisation pour un spectateur unique – par exemple XX, la première création

de Julie Nioche, et ses enquêtes auprès de jeunes femmes anorexiques, d'élèves du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris et de spectateurs de danse ; ou encore les « consultations ostéopathiques » de *Women's Matter* ; les entretiens sensibles de *L'heure intérieure*) ;

- des collectes de ressentis des spectateurs ou participants (longs entretiens avec les participants d'ateliers de pratiques somatiques dans un dispositif dit « d'entretien comme pratique somatique », dans le cadre des projets SIDACTION entre 2007 et 2012 ; recueil de paroles et écrits des spectateurs de *Sensationnelle* depuis 2012, consultations poétiques individuelles dans *L'heure intérieure*) ;
- des inventions de dispositifs et protocoles d'expérimentation collectifs : laboratoires d'expérimentation, bodystormings, Etudes... « conférences en pratiques » et leur version « podcast »...

Manuels de pratiques, à la recherche d'exemples

Feldenkrais / notations

Pour décrire les documentations de pratiques au sein de A.I.M.E., nous ferons un détour par les pratiques de documentation de séances de la méthode Feldenkrais, une méthode somatique qui fait référence au sein de A.I.M.E., et qui possède une gigantesque bibliothèque de ressources écrites et sonores, initiée par Moshe Feldenkrais lui-même. Ce fonds de ressources en de nombreuses langues forme aussi un socle important des formations Feldenkrais et de la pratique elle-même. Nous nous y arrêtons d'une part, parce qu'il nous est familier, et que ses matériaux font écho aux fragments qui existent dans nos archives, et, parce qu'ils s'adressent à des professionnels : il s'agit donc d'une sorte de gigantesque « manuel » adressé à des intervenants – en l'occurrence, des praticiens certifiés, puisque ces sources sont commercialisées uniquement pour eux.

On peut repérer trois modalités principales de documentation des séances collectives de Feldenkrais ou *Prise de conscience par le mouvement* (P.C.M.) – qu'on retrouvera partiellement dans les documentations de pratiques de A.I.M.E. La première forme est l'enregistrement audio d'une séance donnée en situation réelle³. Dans cette forme, l'ensemble des instructions est conservé : indications de position et consignes motrices, indications attentionnelles, perceptives, qualitatives, parfois informatives sur des éléments anatomiques ou fonctionnels⁴. L'enregistrement audio conserve le « temps réel » de la séance, et également, par le ton, le rythme, la musicalité, quelque chose des affects et des qualités qui traversent la pratique au delà des mots⁵. Il arrive que la « structure » théorique de la séance soit déviée, parce que le praticien ou la praticienne s'adapte en temps réel à la façon dont

³ La séance de P.C.M. typique est enseignée par guidage vocal, sans démonstration du mouvement par le ou la praticien-ne. De ce fait, les enregistrements audio se sont très tôt développés en Feldenkrais, bien avant que les confinements ne poussent de très nombreux praticien-nes de diverses méthodes à développer des enseignements en ligne, plus souvent en vidéo, comme par exemple pour l'enseignement du yoga.

⁴ Sur l'analyse des différents registres de guidage dans la séance Feldenkrais, voir I. Ginot, « Que faisons nous et à quoi ça sert », in I. Ginot (dir.), *Penser les somatiques avec Feldenkrais*, Lavérune, L'Entretiens, 2014, p. 45-58.

⁵ Sur l'analyse de la vocalité dans la séance Feldenkrais, voir V. Salvatierra, « Micropolitiques des affects somatiques », in I. Ginot (dir.), *Penser les somatiques avec Feldenkrais*, Lavérune, L'Entretiens, 2014, p. 115-161.

son groupe d'élèves (inaudible sur l'enregistrement) suit et réagit à la séance. Cette dimension de lecture de la situation par le ou la praticienne est presque toujours impossible à repérer car rien n'est fait pour les signaler dans l'enregistrement audio.

La deuxième forme est la transcription écrite de ces enregistrements, qui forme aujourd'hui une vaste bibliothèque de tapuscrits. C'est aussi la forme que l'on trouve dans l'ouvrage le plus vendu de Feldenkrais, *Prise de conscience par le mouvement*, aujourd'hui commercialisé en France sous un autre titre⁶. Plus ou moins exacte et complète, la transcription de séance est aujourd'hui une forme en soi, qui conserve la langue orale de la séance transcrite. Dans cette forme, qui est toujours dépendante d'un support audio, le « texte » ou le verbatim de la version orale est conservé, souvent peu amendé. Par rapport à la version audio, la dimension vocale et ses éléments rythmiques, intenses, affectifs sont effacés, et le contexte, l'adresse, sont encore plus invisibles ; mais par le biais de la structuration et numérotation de paragraphes et de sous-paragraphes, cette forme rend compte visuellement d'une architecture de la séance, à la fois dans son déroulé chronologique et dans l'organisation de ses différentes séquences.

La troisième forme de notation pourrait être nommée « squelette » : elle n'est pas, à notre connaissance, diffusée dans les cercles professionnels, mais la plupart des praticiens produisent leurs propres sources sous cette forme. Également écrite, elle se distingue de la transcription : cette fois, la hiérarchie graphique des transcriptions est maintenue, mais seules sont notées les consignes de position et d'actions motrices. Contrairement aux formes audio et aux transcriptions qui émanent presque toujours d'une séance donnée, en réel, à un véritable groupe d'élèves, le mode « squelette » peut être la notation a posteriori d'une séance audio, en réel, ou encore transcrite. C'est aussi le mode privilégié pour préparer à l'écrit une séance à venir, et éventuellement inventer une nouvelle séance.

Forme condensée qui valorise actions, déroulé et structure d'une séance, l'écrit « squelette » est la forme la plus lacunaire, et donc, la plus ouverte à l'indétermination (son actualisation au moment de la séance est ouverte à de nombreuses fluctuations ou développements non notés).

Plusieurs remarques s'imposent à l'issue de ce détour en Feldenkrais :

- ce système très codifié de transmission des pratiques Feldenkrais repose sur l'extrême codification de la méthode elle-même. Quel que soit le degré de précision d'un enregistrement ou d'une transcription, leur usage repose sur la connaissance implicite d'une masse conséquente de principes stables et supposés universels – en commençant par l'espace où peut se dérouler une séance, qui n'est jamais décrit, pas plus que les variables propres à l'ici-et-maintenant de la séance donnée ;
- le lien entre les « lacunes » respectives de ces trois formats et leur public de destination est utile à observer : dans les enregistrements audio « réservés aux professionnels », la connaissance de la méthode, de ses principes généraux et surtout de ses usages (comment « être élève » dans une séance

⁶ Moshe Feldenkrais, *Énergie et bien-être par le mouvement*, éditions Dangles, 2009.

PCM) est présupposée, et jamais explicitée. Des éléments d'explicitation apparaissent dans les séances audio commercialisées pour le public général, tout comme, dans l'ouvrage de Feldenkrais, les conseils sur « comment suivre les séances » mais aussi « pourquoi les suivre ainsi » sont longuement développés dans le premier chapitre, et reviennent en forme de longues digressions au sein des textes de séances eux-mêmes. Les verbatims des séances audio, ou les formes « squelettes » sont censés circuler uniquement entre professionnels ;

- dans la tradition Feldenkrais, ces ressources audio et transcrites circulent (et surtout, se vendent) avec le moins possible d'informations contextuelles, comme si la communauté des praticien·nes cherchait à valoriser la nature transversale, voire, universelle, des séances et de leurs structures – un paradoxe remarquable compte-tenu de la conceptualisation par Feldenkrais de sa pratique, fondée sur une pensée de l'articulation entre geste et milieu⁷. Ainsi, la dimension contextuelle et de « réponse à une situation singulière » est invisible dans ces documentations, alors même qu'elle constitue un substrat conceptuel essentiel de la méthode ;
- dans le format squelette, les consignes concernant le sentir, l'attention, les coordinations, ainsi que les explications théoriques qui émaillent l'enseignement Feldenkrais sont absentes, alors qu'elles constituent le centre de la méthode Feldenkrais : ces savoirs à la fois théoriques et expérientiels ou incorporés sont supposés acquis par les lecteurs professionnels; la « notation squelettique » s'appuie donc fondamentalement sur ce socle de savoirs implicites.

Manuels de danse et de pratiques improvisées

Nombre d'ouvrages existent, du manuel de Yoga “pour les nuls” (et nombreux autres “manuels” à caractère commercial) à des livres d'artistes plus proches de nos pratiques nourries d'improvisation et de somatiques⁸, ou de danses en situation, qui s'intéressent plus particulièrement au lien avec le milieu⁹, mais aussi des “livres d'exercices” de sociologues ou anthropologues¹⁰. Une référence centrale et évidente restant [Constellations-catalogue des pratiques](#) du CND 2023-2024, qui partage notre intention d'une ressource partageable entre acteur.ices concerné.es.

⁷ Voir Carla Bottiglieri, « Médialités : quelques hypothèses sur les milieux de Feldenkrais », in I. Ginot (dir.), *Penser les somatiques avec Feldenkrais*, Lavérune, L'Entretemps, 2014, p. 77-114

⁸ Voir par exemple Catherine Contour, *Une plongée avec Catherine Contour. Créer avec l'outil hypnotique*, Paris, Naïca éditions, 2017, et *Danser sa vie avec l'outils hypnotique*, Cognac, éditions 369, coll. « Manuels », 2023.

⁹ Voir par exemple Jennifer Monson, *A Field Guide to iLANDing. Scores for Researching Urban Ecologies*, Brooklyn, 53rd state press, 2017 ; Mathias Poisson, Virginie Thomas, L'agence touriste, *Comment se perdre sur un GR.*, Marseille, éditions Wild project, 2013 ; Andrea Olsen, *Body and Earth. An experiential guide*, Univ Press of New England, Hanover & London, 2002 ; Simone Forti, *Manuel en mouvement*. trad. Agnès Benoit, *Nouvelles de danse*, n° 44/45, Bruxelles, automne-hiver 2000 ; Miranda Tufnell & Chris Crickmay, *Corps, Espace, Image*, trad. Élise Argaud, Bruxelles, éditions Contredanse, 2014.

¹⁰ Nicolas Nova, *Exercices d'observation. Dans les pas des anthropologues, des écrivains, des designers et des naturalistes du quotidien*, éditions Premier parallèle, coll. « Carnets parallèles/la vie des choses », 2022 ; Howard S. Becker, Franck Leibovici, *Exercices, suivi de « Échangés à la naissance »*, éditions AOC, 2023.

En matière de description de pratiques, on retrouve dans tous ces exemples des formes du « squelette » ou liste de consignes d'actions décrites pour Feldenkrais, plus ou moins rédigées, détaillées, ou ouvertes à plus ou moins d'indétermination. L'organisation des pratiques diffère aussi dans chaque ouvrage, depuis une forme de continuité supposant une progression, voire, un rythme (« une pratique par jour », par exemple, dans *A Field Guide to iLANDing*), en marche vers un aboutissement (une « performance » pour *Corps, Image, Espace*). Ces ouvrages répondent aussi de façon très diverse à une question essentielle : qu'est-ce qui se transmet (ou devrait se transmettre) d'une pratique, au-delà des consignes ? Autrement dit, que voulons-nous transmettre qui n'est pas contenu dans les consignes ? En compilant ces divers ouvrages, on peut composer une première liste de matériaux d'accompagnement des pratiques : des tentatives de « résultats », par exemple sous forme d'illustration (photos de danseurs, dessins, poèmes), qui incarnent la dimension artistique – et les sous-entendus esthétiques – de la pratique. Des éléments auto-biographiques, qui « ancrent » la ou les pratiques dans un moment de vie de l'auteur-ice, et cherchent ainsi à inspirer, pour les lecteur-ices, le même type de relation (à quel moment, pour quelle situation de ma vie, cette pratique pourrait-elle m'être nécessaire ?). Une généalogie de la pratique (d'où vient-elle, comment a-t-elle été transmise à l'auteur-ice ?) ? Des invitations à documenter l'expérience à partir d'autres partitions pour générer la prise de note – documentaire ou poétique, discursive ou graphique. Et nombre d'essais d'interprétations philosophiques du sens des pratiques, de leurs intentions, en lien (pour Olsen notamment) avec les champs de connaissance qui font régulièrement référence dans les pratiques dansées improvisées : savoirs biologiques sur le corps et l'évolution de l'espèce humaine, savoirs écologiques, philosophies orientales...

Enfin, au-delà de la richesse de ces ressources, ces ouvrages parviennent difficilement à résoudre tout à fait la contradiction du projet lui-même : produire un « manuel » écrit, de pratiques qui se caractérisent par leur dimension expérientielle. Cette contradiction irrésolue donne paradoxalement un ton souvent autoritaire et magistral : parfois, par le recours aux références scientifiques pour légitimer la valeur de la pratique, en particulier la physiologie ou les neurosciences ; parfois, l'écologie, et nos responsabilités vis-à-vis de la planète. Ainsi, les « effets » de la pratique se confondent parfois avec les intentions, et surtout, ils apparaissent parfois comme « prescrits » (vous devez sentir ceci), ce qui n'est pas le moindre des paradoxes pour des pratiques fondées sur l'improvisation et l'indétermination.

Pour conclure, ces exemples de « manuels de pratiques » (en particulier ceux de Olsen et Tufnell & Crickmay) restent tributaires d'un paradigme individualiste du corps et du sentir qui fait obstacle à penser les interactions avec les situations – notamment les sphères des milieux physiques, sociaux, psychiques et, finalement, le collectif. Autrement dit, malgré l'ancrage massif des pratiques décrites dans la dimension perceptive et attentionnelle, ils échouent à articuler la façon dont la situation affecte la pratique et ses effets, ou comment une pratique est non pas un objet étanche au milieu où on l'exerce, mais au contraire, comment elle est affectée par ce milieu – qu'il soit social, culturel, climatique ou autre. À l'issue de ces lectures, plusieurs conclusions provisoires s'imposent, qui sont autant de pistes pour la suite de notre recherche.

- Premièrement, décrire des pratiques en vue de les transmettre à d'autres danseurs est un exercice assez ordinaire dont on trouve de nombreux exemples, au sein de nos archives comme dans nombre d'ouvrages ou de publications, et dont le format le plus répandu est celui de la « liste de consignes » plus ou moins détaillée.
- Deuxièmement, deux modèles principaux apparaissent dans ce corpus d'exemples : le modèle « catalogue », à l'image de *Constellations*, qui accumule des pratiques sans chercher leur unité, dans une forme de « réservoir » organisé (qui précise d'ailleurs qu'il est destiné à évoluer et être complété), et qui ne hiérarchise pas les pratiques présentées, souligne la diversité leur diversité pour un même thème ou une même question, et dont la richesse est soutenue par le nombre des contributeur-ices. C'est à nos yeux celui qui évite le mieux la tendance dogmatique et universalisante du format du manuel. À l'opposé, le modèle de *Body and Earth* d'Andrea Olsen cherche plutôt un déroulé cohérent de plusieurs étapes (31 étapes, pour 31 jours, organisées en 3 parties); dans chaque « jour » ou étape, il ne s'agit pas de démultiplier les pratiques possibles, mais de présenter ce que nous appellerons une pratique « exemplaire », choisie pour la façon dont elle condense un ensemble de registres.
- Troisièmement, dans les ouvrages, manuels ou répertoire de pratiques consultés, la description et l'explicitation des pratiques reposent sur de puissants implicites : la connaissance supposée de la technique (Feldenkrais, improvisations), d'une part, et l'adresse relativement claire à des lecteur-ices professionnels et partageant une culture professionnelle ou artistique. L'autre implicite est l'homogénéité supposée des contextes de réalisation des pratiques : c'est une évidence pour la méthode Feldenkrais, dont le concept repose (comme pour beaucoup de somatiques) sur une forme de « neutralisation du milieu », c'en est une aussi pour *Constellations*, dont le « catalogue de pratiques » est explicitement situé dans le dispositif de médiation du même nom, conduit par le CN D. C'est plus intrigant pour des ouvrages qui sont explicitement tournés vers « la situation », comme c'est le cas pour *Body and Earth*.
- Enfin, au vu de ces lectures et pour un « anti-manuel » à venir, la question de l'adresse devra organiser les choix d'explicitation de différents registres : au-delà du « squelette des actions motrices », 3 registres de savoirs implicites devront éventuellement être explicités :
 - celui de la « culture collective de pratique » ou culture technique dans laquelle s'inscrit la pratique, et qui forme un implicite puissant dans la plupart de nos exemples ;
 - celui du sentir, de l'attention, de l'imaginaire mobilisé dans la pratique, qui est plus ou moins explicité selon les formats de description choisis ;
 - celui de l'articulation avec la situation, qui est absente de tous nos exemples.

Quelles traces des pratiques dans nos archives ?

Des traces « des pratiques » sont omniprésentes dans les archives de A.I.M.E. La forme de l'audioguidage y apparaît dès 2014, bien avant l'engouement pour ce format lié aux confinements. [En classe](#) (2014), [Rituel pour une géographie du sensible](#) (2018), ou, plus récemment, le podcast [Mon corps des autres](#) (2020-22) et [S\(p\)onges](#) (2023). Ces guidages sonores, cependant, ne peuvent se comparer aux enregistrements de séance Feldenkrais décrites plus haut : ce ne sont pas des traces, ou des documentations de pratiques, mais plutôt des créations à part entière. Ils répondent tous à deux questions constantes de nos travaux :

- faire expérimenter la danse, y compris à un public venu pour assister à une performance ou un spectacle ;
- créer des outils sensibles pour faire exister des pratiques au sein des établissements de soin, soutenir les professionnels ; laisser des occasions de danse qui durent au-delà de notre présence dans ces établissements.

Chacun d'eux « traite » de façon singulière les questions soulevées en page précédente en matière de « choix de lacunes » et d'explicitations : certains constituent des pratiques de construction de la situation (*En classe*), d'autres initient aux pratiques attentionnelles un public venu « assister » à une performance (*Rituel pour une géographie sensible*) ou écoutant un podcast chez soi (*Mon corps des autres*) ; *S(p)onges* enfin s'adresse à des enfants vivant avec un handicap et à leurs soignants, en donnant des clés pédagogiques aux adultes pour développer une pratique autonome, avec l'audioguidage pour support, au sein de l'établissement de soin. Adressés à divers publics non-professionnels, le trait commun de ces créations audioguidées est qu'elles cherchent à éliminer tout implicite concernant « la technique » et les conditions à réunir pour que la pratique soit réalisable.

En ce qui concerne les traces écrites et les notations de pratiques, elles sont présentes dans les archives, dès les premiers projets de Julie Nioche en 2000 et de façon continue jusqu'à aujourd'hui. Si, dans les premières années, les principales documentations de pratiques se trouvent dans les cahiers personnels de Julie Nioche, la dimension collective des pratiques d'ateliers apparaît progressivement : journaux de bords partagés avec les danseurs (échanges de mails compilés et archivés, documents partagés sur le suivi des pratiques), comptes rendus de réunions où se construisent collectivement les pratiques, des « partitions » d'ateliers, recherche d'outils de partage et transmission entre les danseurs. *Les Sisyphes*, performance participative qui rassemble, depuis plus de vingt ans, plusieurs centaines de participant-es, est sans doute le projet-matrice de cette dimension collective : dès 2009, Julie Nioche et Gabrielle Mallet, les conceptrices du projet d'ateliers, décident de former un groupe de « formateurs *Sisyphes* » et d'écrire le déroulé précis des ateliers qui doivent, dans un format de 5 jours (performance comprise), aboutir à la performance *Sisyphes* par les groupes – le plus souvent des adolescents. Durant des années, cette ressource écrite est mise à l'épreuve des terrains, des divers danseurs qui prennent en charge les « ateliers *Sisyphes* », et une tentative est faite, vers 2012, de collecter les pratiques et les inventions des dix « formateurs *Sisyphes* » (Marinette Dozeville, Barbara Eliask, Milena Gilabert, Bérénice Legrand, Gabrielle

Mallet, Philippe Mensah, Carole Simonelli, qui transmettent la pièce depuis des années. Entre la première partition, écrite à la minute près, et cet essai près de trois années plus tard, quelque chose a radicalement changé : les « formateurs Sisyphé » n'apparaissent plus comme des interprètes à encadrer, mais des inventeurs qui enrichissent l'atelier, et dont les inventions doivent être mises en commun.

Les *Bodystormings*, créés en 2020 et qui se développent aujourd'hui dans plusieurs villes, sont la forme la plus récente de cette préoccupation de partage de pratiques, et de réflexion sur les modalités de leurs transmissions. Les archives sont donc à la fois riches, multiples, mais aussi lacunaires et fragmentaires : seuls les « cahiers » de Julie Nioche suivent un fil continu de prise de notes, selon un format qui change peu au fil des ans, mais où les ateliers, scrupuleusement notés dans les premières années, sont de moins en moins présents. Nombre de tentatives de structuration de documentation et même d'enquête autour des projets sont lancées et peinent à se maintenir : dans l'exemple que nous présentons plus loin autour de *Sensationnelle*, un échange de mails montre qu'une tentative pour structurer les comptes-rendus d'ateliers, et les échanges avec les professionnels du soin a été lancée, comme un outil collectif (et avec probablement l'intention d'être transversal à tous les projets) a été faite, mais n'a pas été suivie d'effets. À travers les traces dans les archives mais aussi à travers des projets fantômes, qui n'ont pas ou peu laissé de traces tangibles, on peut pister l'insistance de cette préoccupation, mais aussi, la difficulté de la soutenir. De fait, A.I.M.E. est connu pour « outrepasser » les missions ordinaires de la compagnie de danse, et cette sphère du travail de documentation et de transmission apparaît comme une surcharge — chronophage et non financée — qui pèse sur le collectif et est souvent abandonnée, faute de temps et de soutien. Pourtant, la permanence de cette préoccupation, et sa maturation au fil des années — jusqu'à la formation des groupes de *Bodystormings* depuis 2020 — forcent l'évidence : A.I.M.E. devient progressivement un atelier collectif de réflexion sur « les pratique »", mais aussi sur les modalités de leur transmission. Ce laboratoire est enraciné dans le travail artistique singulier de la chorégraphe et directrice artistique Julie Nioche, mais il est aussi porté par un collectif, et surtout, tourné vers la communauté des danseurs, d'une part, et vers les partenaires d'autres champs : enseignants, soignants, éducateurs, et, plus récemment, destinataires « vulnérables », co-créateurs de nos projets.

Parmi les formats de documentations de pratiques au sein de A.I.M.E., on trouve en premier lieu des notes manuscrites de préparation ou de « notes à postériori » ; elles sont parfois plus formelles et organisées lorsqu'il s'agit d'une pratique à partager au sein d'un collectif — c'est le cas, par exemple, des versions successives des ateliers de préparation des *Sisyphé*. Dans leurs formes souvent éparées, inachevées et manuscrites, ce qui semble dominer, c'est la préoccupation de mémorisation, mais aussi de structuration d'un déroulé ou d'une progression.

Conclusion : pour un anti-manuel ?

Deux formes principales de documentation des pratiques existent donc dans nos archives : les notes et descriptions écrites, individuelles ou collectives, aux formats variés et plutôt à l'état de fragments dispersés (à l'exception des « ateliers Sisyphé »), et les audioguidages ou créations sonores, qui sont plutôt des performances

(ou des fragments de performances) à part entière : la particularité de cette forme est d'être relativement peu ouverte : elle est moins une trame qui peut servir de support à transformation, développement, variation, qu'une forme contenue et stabilisée, propice à une utilisation par des usagers novices, et pensée pour une situation précise.

Les formes écrites des pratiques, si fragmentaires et partielles soient elles, rejoignent pour une bonne part nos remarques sur les « manuels » et livres d'artistes examinés par ailleurs : ces notes de pratiques sont, pour la plupart, « hors sol », les danseurs se concentrent sur les actions à faire, leur chronologie, la durée, plus rarement les intentions (pourquoi essaie-t-on par exemple de sentir le « mouvement respiratoire primaire » du crâne ? quel est le but artistique ou pédagogique ?). Deux sphères principales des pratiques sont absentes de ces traces : d'une part, toutes les intentions, les nuances, les qualités gestuelles et tactiles, qui font la « chair » d'un déroulé de consignes, et que les danseurs ne notent pas parce qu'elles sont en quelque sorte engrainées dans les savoirs incorporés de la danse et des pratiques corporelles ; d'autre part, la vaste question des situations.

Certaines de ces pratiques — celles qui relèvent de processus de création entre artistes professionnels — partagent avec les ouvrages-exemples consultés les implicites du contexte : on est en studio, on est entre professionnels, il n'y a aucun besoin de documenter les conditions de la pratique, qui s'exerce dans les conditions ordinaires de la création (un studio, un théâtre, des techniques et des esthétiques communes).

Il en va autrement des pratiques « socialement engagées », qui apparaissent dans un autre registre de nos archives : non pas les descriptions ou notes de pratiques, mais les échanges autour des projets, les comptes-rendus d'ateliers, voire les archives administratives et les discussions partenariales.

Les projets socialement engagés conduits par des artistes en établissements de soin, de travail social, auprès de publics dits vulnérables et de leurs équipes, engagent le plus souvent des pratiques simples, élémentaires, qui ne sont pas nécessairement « originales » ou spécifiques. Ce qui est spécifique, et en cela bien différent des ouvrages existants, c'est, d'une part, l'extrême hétérogénéité, et instabilité, des « situations » pour ces projets. D'autre part, la conscience que c'est bien chaque moment, chaque situation singulière qui articule le sens, l'intérêt et le choix d'une pratique.

Dans notre projet, celui d'un « anti-manuel de danses socialement engagées », la difficulté n'est donc pas de décrire et mettre en partage les pratiques ; mais plutôt, de penser comment partager la façon dont une pratique ne répond pas à une identité stable et permanente, en termes d'enjeux pédagogiques, de potentiel émancipateur, ou même d'apprentissage moteur. Mais, au contraire, que les contenus d'une même pratique peuvent être radicalement transformés, voire inversés, par la « situation » dans laquelle elle est mise en jeu.

Ce qui oriente notre recherche pour un anti-manuel vers cette question : comment décrire des pratiques qui émergent de la situation et de la relation ; comment transmettre non seulement les listes d'instructions ou d'actions à réaliser, mais la façon dont le sens, le potentiel d'émancipation de ces pratiques ou leur « effet » est contenu non pas dans la pratique elle-même, mais dans sa relation et son dialogue avec le milieu ?

Anti-manuel, donc, parce qu'il s'agit de faire de la place, au sein de notre projet, à l'imprévisible des situations – le contraire donc d'un manuel qui cherche à réduire les risques d'imprévus pour garantir un résultat – et, surtout peut être, à penser comment partager les pratiques en tant qu'elles sont sources de débat.

Sensationnelle – étude de cas

« *Sensationnelle* – étude de cas » se penche sur une pièce importante de notre parcours, et en particulier deux états de la performance : sa création initiale, adressée aux professionnelles des théâtres, et une autre version, dite « *Sensationnelle* à Dunkerque », où la pièce est devenue un atelier « socialement engagé » dans un contexte d'établissements de soin.

Sensationnelle (2012-2013) est une création chorégraphique qui implique de toucher chaque spectatrice. Initialement créée pour initier les professionnelles de la médiation et des relations publiques à la notion d'empathie de la spectatrice, ce dispositif est devenu à la fois une performance – hors normes pour son principe et sa jauge (6 performeuses pour 5 spectatrices) ; un PasKe, et une ressource de pratiques pour d'autres créations. Créé grâce à notre invitation à intervenir au CNDC, auprès d'une promotion en 1^{re} année de F.A.C. (formation d'artiste chorégraphique) *Sensationnelle* est aussi devenu un processus de création comme processus d'expérimentation pédagogique et de formation : le projet supposait que les performeuses soient outillées d'une part sur le toucher – pouvoir faire évoluer un toucher continu, auprès d'une spectatrice, pendant près d'une heure; et d'autre part, sur l'improvisation – pouvoir improviser, en solo, durant également près d'une heure. Cette résidence en plusieurs segments dans l'école et avec les étudiant.es du CNDC a aussi été un moment-pivot de notre binôme, où l'occasion pédagogique et le processus de création nous a entraînées à un nouveau mode de collaboration.

Au sein des archives de A.I.M.E., on trouve des racines du projet très en amont de sa création effective : dès 2005 (avant donc la création de A.I.M.E., on retrouve un « dossier de création de recherche » qui annonce déjà, sous le titre « Massages », la recherche de *Sensationnelle* :

« Ce projet fait suite au séminaire "Autour de l'image du corps" qui s'est déroulé à l'université Paris VIII en 2005, dirigé par Julie Nioche et deux enseignantes du département danse, Isabelle Ginot et Christine Roquet. La notion d'image du corps constituant un champ de recherche très ouvert, le séminaire s'est attaché à la mise en expérience du concept. Il s'agissait de questionner les rapports entre connaissances empiriques et savoirs théoriques, les liens entre l'analyse des œuvres, l'analyse du mouvement et la création artistique. »

Dans les trois axes de ce projet, le projet « Massages » est un « prolongement artistique de la recherche sur l'image du corps dans une pratique somatique :

Le spectateur est invité dans une installation spécifiquement élaborée pour que des masseurs leurs proposent « une chorégraphie à même le corps ». Le massage est pensé ici comme une chorégraphie qui ne sera pas vue comme à l'habitude mais ressentie. L'étude porte sur la possibilité d'aborder une personne par le toucher et plus spécifiquement par le massage. Le massage est pensé ici comme un acte qui s'adapte selon le corps du praticien et du spectateur.

Peut-on être spectateur d'un massage que l'on reçoit ?

Un massage véhicule en lui-même une certaine esthétique tout comme une proposition spectaculaire.

Le projet propose un dispositif de massage en même temps qu'une proposition de spectaculaire.

Ceci est une proposition afin de déconstruire les structures de perceptions établies par notre éducation. C'est un moyen de questionnement des automatismes de regard.

Comment la perception est-elle modifiée lorsque le spectateur est tout d'abord touché ?

Son interprétation du corps qu'il voit danser est-elle différente ?

Son empathie se transforme-t-elle ? A-t-il une autre compréhension du corps en mouvement qu'il regarde ?

Le projet « Massages » n'a pas eu lieu ; mais six ans plus tard, la question est toujours là. En 2011, un nouveau titre de travail ironique, *Touche Touche* va traîner pendant quelques mois : lorsqu'on arrivera au CNDC quelques mois plus tard, il est encore là. La première tentative se fait le 19 mars 2011 au Forum du Blanc Mesnil, avec des copains « toucheurs », c'est à dire formé-es à une technique de toucher : Gabrielle, Julie, Michel, Milena. Le dispositif est déjà là : un-e danseuse improvise pour 1 (mais en fait, 2) spectateurs qui regardent tout en étant « touchés », massés... Dans les traces de ce moment, encore peu construit, on retrouve une méthode : on a une idée, on essaie et on voit ce qui se passe. L'idée n'a pas changé depuis 2005 : est-ce que le fait d'être touché/massé pendant qu'on regarde la danse, permet de la voir autrement, renforce ou transforme l'empathie du spectateur. Comment faire comprendre/sentir au spectateur que regarder la danse, c'est la sentir un peu ? [extrait du fanzine interne, *Focus 2, Reverse 2023*]

Le titre définitif et la création effective arrivent en 2013, et cependant, *Sensationnelle* continue à se déployer dans des contextes et des milieux très différents : en même temps que la création, a lieu à Dunkerque une version dans deux établissements de soin. *Sensationnelle* est aussi un dispositif pédagogique qui continue à se travailler au-delà de la pièce – en 2016 nous le remettons au travail dans le cadre du D.U. « Techniques du corps et monde du soin ». C'est aussi, de façon continue, une source de tentatives de documentations diverses (journaux de bords avec les étudiants du CNDC, entretiens audio et filmés avec des « spectateurs » ; exercices de création de partitions avec les stagiaires du D.U.).

Dans cette étude, nous nous limiterons à deux contextes quasi simultanés : le processus de création avec les étudiants du CNDC, conduits par Julie et Isabelle, et la version à Dunkerque, conduite par Milena Gilabert et Philippe Mensah. Deux milieux, deux histoires contrastées par de nombreux aspects, dont celui de la documentation : tandis que la création au CNDC produit d'innombrables traces, essais, écrits, échanges, « *Sensationnelle* à Dunkerque » fait l'objet de ce que nous appellerons un « récit mythique », soutenu par une quasi absence de traces matérielles.

Sensationnelle, une étude de cas

1 : une performance à sentir dans le milieu du spectacle vivant

La création effective a eu lieu au CNDC, dans un cadre formé par plusieurs enseignements distincts ou conjoints d'Isabelle et Julie : des enseignements déjà existants d'Isabelle sur les somatiques, et sur l'analyse d'œuvre ; ceux de Julie comme artiste invitée. Ce cadre a impliqué beaucoup de communications écrites sur une longue période (de la construction du projet et de son cadre pédagogique avec l'école jusqu'aux performances finales, l'accompagnement des étudiants durant ces performances récurrentes, et leurs rendus écrits pour validation des crédits correspondants aux cours. Ces nombreux écrits (mails, documents Word, cartes mentales) circulent entre Julie et Isabelle, mais aussi avec les étudiants, et surtout, beaucoup d'échanges avec la responsable des études de l'époque, Anne Kerzerho, et la responsable pédagogique – ressource précieuse pour soutenir notre projet totalement expérimental, Sophie Lessard.

Ces nombreux mails, textes, documentent particulièrement le processus de création, où nous découvrons conjointement ce que nous cherchons à faire, et comment soutenir l'apprentissage des étudiant.es pour y parvenir, et les « étapes pédagogiques » qui sont aussi les étapes du processus de création. C'est donc un processus particulièrement documenté par de l'écrit, et sur des registres multiples :

- l'invention de pratiques pour « former » le socle des savoir-faire des étudiantes, dans la double sphère du toucher et de l'improvisation structurée ;
- la documentation de nombreuses étapes et essais : ce qui fonctionne, les difficultés, la découverte des « effets » sur les spectatrices-cobayes, et les nouvelles pratiques développées pour répondre à ces difficultés, ou consolider les effets apparus qui se rapprochent de ce qu'on cherche. Ces traces se focalisent progressivement sur la description des « effets » que l'on recherche ou qu'il faut éviter, et des moyens pour y parvenir ;
- des versions successives de la « partition » de la performance.

Trois essais descriptifs :

À partir de ces multiples sources - dont aucune n'est identifiée comme « la partition définitive » – nous tenterons ici trois modes différents de description :

Une correspondance :

Le document ci-dessous est une « lettre » adressée aux spectateurs de *Sensationnelle* en amont de leur participation – conservée dans l'état où elle est dans nos archives, on peut noter au passage que nous n'étions pas pionnières en matière d'écriture non genrée ; cette lettre est en elle-même une description, qui répond à une de nos préoccupations de ne pas « piéger » les spectateurs de *Sensationnelle* dans son dispositif inhabituel. On y voit aussi l'ajustement aux situations diverses : ici, l'adresse est manifestement à des soignants d'un établissement

(peut-être de Dunkerque). *Sensationnelle* est donc inscrit dans le cadre du temps de travail des soignants, comme dans le projet initial, auprès des chargés de relations publiques des théâtres.

Chers futurs « spectateurs » de *Sensationnelle*,

Dans quelques jours, vous allez accueillir et participer à *Sensationnelle*, un projet de spectacle au singulier qui se déplace dans votre lieu de travail.

Le principe du spectacle est simple : un « Sensationneur danseur » danse pour un ou plusieurs spectateurs (cinq au maximum). Chaque spectateur est accompagné par un « Sensationneur toucheur », qui lui propose, pendant qu'il regarde, un dialogue tactile très simple (frottements, pressions, tapotements, petites mises en mouvement des articulations). Ni massage, ni thérapie, ni même danse à proprement parler, il s'agit de faire l'expérience de la rencontre entre les sensations tactiles et l'impression produite par le mouvement de celui qui danse. Chaque spectateur est donc ainsi invité à laisser naviguer son attention entre la danse vue et les impressions tactiles reçues, et à se laisser porter par les étranges croisements entre l'une et les autres.

Chacun de vous aura à inventer sa façon d'être spectateur : si le contact invite à la détente, la position assise impose de rester attentif ; l'attention navigue, parfois happée par le contact, parfois attirée par la danse, parfois étendue dans les deux directions. La situation doit être confortable, agréable, elle ne demande rien d'exceptionnel de votre part si ce n'est de suspendre pour une heure le quotidien de votre travail, et de vous laisser voyager dans cette aventure de la sensation et de l'attention.

L'équipe des Sensationneurs, avec ce projet, vous invite à partager quelque chose du ressenti de la danse sans avoir à danser vous-même. L'expérience n'est donc ni tout à fait celle d'un spectacle au sens habituel du mot, ni un moment de massage ou de soin tel que vous pouvez en avoir l'expérience. Comme son nom l'indique, *Sensationnelle* est avant tout une aventure dans la sensation ; car telle est l'idée du « spectacle de danse » que nous aimons défendre : un spectacle à voir et à sentir.

Nous avons proposé de venir le réaliser avec vous et dans votre lieu de travail aussi en écho aux ateliers que vous avez accueillis et accompagnés, afin de vous faire partager sur un mode différent ce qui se met en jeu, de la danse, du mouvement et du sentir, dans nos ateliers avec les usagers de votre structure.

Sensationnelle vient donc simplement suspendre le quotidien de votre travail, pour une durée d'une heure ; nous espérons que vous aimerez l'aventure, et que cette parenthèse sensible pourra aussi être l'objet d'échanges et de partages avec nous, si vous le souhaitez, puis au sein de l'équipe, si les sensations font écho entre vous.

Nous vous souhaitons de joyeuses sensations, et nous réjouissons de cette prochaine rencontre.

Bien à vous,

L'équipe des Sensationneurs

Un déroulé (Sensationnelle vu du dehors)

Avant de les inviter à entrer dans l'espace, une des performeuses a présenté la pièce aux spectatrices, décrivant le protocole, avertissant qu'il y aura du contact, et les invitant à se sentir libres d'intervenir, de partager avec leur toucheuse attirée leurs envies ou ce qu'elles ne souhaitent pas qu'on touche, les douleurs éventuelles, etc.

Une fois installées sur leur siège, chaque toucheuse, assise au sol, prend un petit temps d'échange, se présente, invite à signaler des possibles inconforts ou zones à ne pas toucher et redonne l'invitation à interagir durant la performance.

Pour le début de la performance proprement dite, chaque toucheuse commence par prendre contact avec un pied de la spectatrice. Son contact (massage, tapotage, pétrissage, mobilisation articulaire) va progresser des pieds jusqu'à la tête, en restant à l'écoute du rythme des autres toucheuses. Son toucher « improvisé » répond à son écoute de la perception du spectateur, et de la danse qui se déroule en parallèle.

La danseuse se met en mouvement, en écho à ce qu'elle voit des binômes spectatrice-toucheuse. Sa danse se développe en dialogue/réponse à ce qu'elle perçoit de son « public », et en suivant aussi la progression des pieds vers la tête.

Les toucheuses progressent ensemble des pieds vers la tête des spectatrices, et la performance se termine lorsqu'elles ont toutes parcouru l'ensemble de ce trajet, en terminant par le sommet du crâne, qui est aussi le signal pour la fin de la danse. À l'intérieur de cette durée, les sensationnelles ont un ensemble de « sous partitions » qui modulent et nuancent le réseau des relations qui se tissent entre l'ensemble des participantes : à l'intérieur de chaque binôme spectateur-ices-toucheuses, entre les binômes, et entre la danseuse et les binômes.

Trois rôles, trois partitions d'intention

Le moteur de cette partition pour trois rôles est l'écoute et l'attention multidirectionnelle à ce qu'on sent et ce qu'on voit ; et c'est aussi un « protocole » qui cherche à conduire chacun des trois rôles à évoquer et se laisser guider par son imaginaire. Les sources techniques et esthétiques puisent à la fois dans le vaste champ de la composition instantanée, dans les pratiques somatiques, et dans l'analyse d'œuvre, ou plus précisément, les recherches sur la construction du regard du spectateur-critique qui forment une large part.

Pour la toucheuse, le protocole chronologique (des pieds à la tête au rythme commun) se redouble de plusieurs « sous partitions » dans lesquelles elle puise à sa guise :

- faire sentir au spectateur-ice ce que sent la bougeur-euse ;
- faire sentir au bougeur-euse ce que ressent le spectateur-ice ;
- créer des contrastes entre l'un et l'autre (contrastes poids/léger, rapide lent, profond/superficiel, etc.) ou chercher l'accordage ou l'unisson.

La partition de la toucheuse est ainsi une longue variation entre l'attention à ce qu'elle perçoit (à travers le toucher, par son regard sur la danseuse, et par son attention périphérique vers les autres binômes), et des prises de décision autonomes. Entre le « reflet » (faire ou faire sentir la même chose que ce qu'elle voit ou observe) et le contraste. Entre l'invitation à lâcher prise, et l'invitation à rester attentive.

Même si la mobilisation des membres ou du buste est le plus souvent minimale, il s'agit de faire sentir des nuances de textures, de force, de rythme, de son : en quelque sorte, composer une chorégraphie à même le corps de la spectatrice. Il y a aussi une forme de dramaturgie de cette performance, qui n'est pas écrite dans la partition mais qui se répète souvent : aller de la douceur et des conditions propices au lâcher-prise et à la baisse de tonus, vers des propositions plus risquées, dynamiques ou contrastées, pour finir avec un retour à la douceur et à l'intention de « conclure » le dialogue tactile par un rassemblement sensible. L'amplitude gestuelle et l'intensité du toucher restent néanmoins dans une sphère réduite, qui n'amènent pas la spectatrice à quitter son siège ni à perdre l'équilibre.

La partition de la danseuse est circonscrite, elle aussi, dans un ensemble de « curseurs » :

l'écoute (visuelle) des 5 binômes, et le trajet corporel allant des pieds à la tête, ce qui exige déjà une attention visuelle large et ouverte sur l'ensemble des binômes. Comme les toucheuses, elle puise dans de multiples choix :

- faire bouger la partie du corps touchée chez le spectateur d'une façon non ordinaire ;
- faire miroir à une forme dessinée par un des binômes ;
- faire sentir ou imiter les autres, faire contraste, etc. ;
- à ce réservoir de choix s'ajoute l'écoute des images qui peuvent surgir, le désir de faire image, de suivre ses propres associations imaginaires et fictionnelles ;
- Enfin, elle a une responsabilité sur l'état de veille des spectatrices, et la recherche d'un équilibre entre le lâcher-prise lié à l'abaissement de leur tonus, et la vigilance et la curiosité vis-à-vis de la danse.

L'intention elle aussi, est à la fois de « faire sentir » à la spectatrice, par le regard, quelque chose des gestes qu'elle propose, de soutenir son attention à sa propre kinesthésie ; mais aussi, de créer la surprise, et de mettre en acte gestuel les jeux d'association, d'imaginaire, de rêverie et de poésie qui sont le moteur de sa danse, afin de maintenir l'attention de la spectatrice dans cette double direction, vers soi-même et vers un ailleurs gestuel. Ici, grandes variations d'amplitudes, prise d'espace, traits d'humour, variations rythmiques sont bienvenues ; c'est la danse qui a le plus de capacité à créer du contraste et des écarts avec le ressenti des spectatrices par le toucher, qui demeure dans des dynamiques plutôt douces et réservées.

La partition de la spectatrice est la grande inconnue, la source d'indétermination la plus grande de ce projet ; la lettre reçue en amont, les indications verbales qui lui sont données au début, explicitent une première strate partitionnelle – même si la plupart des spectatrices n'emploieraient pas ce terme de partition, et moins encore, d'improvisation. Pour la spectatrice, la partition recherche une invitation à se laisser affecter conjointement par la danse qu'elle voit et les sensations amenées par le toucher ; le croisement des sens, la démultiplication des

percepts visuels/tactiles, et la détente amenée par le toucher sont un « protocole » qui cherche à donner accès à la libre association, l'advenue d'images, et la projection multidirectionnelle entre ses propres sensations (la mémoire de contacts passés) et celles des autres (performatrice et toucheuse). Autrement dit, il s'agit de partager une recherche d'états et de percepts largement pratiqués dans la sphère de la danse contemporaine concernée par les somatiques, l'improvisation et le travail perceptif et imaginaire ; et largement inconnus pour la plupart des spectatrices. Tandis que celles-ci apprennent « sur le tas », en situation¹¹, comment tenir leur rôle, l'ensemble du protocole général, mais surtout son interprétation, en situation, par la toucheuse, recompose « localement », à l'intérieur du binôme, une partition spécifique pour la spectatrice. Autrement dit, la part d'agentivité de la spectatrice dépend très grandement de son degré d'indépendance dans un dispositif dont elle ne connaît rien. Si, à l'époque de la création, la notion de « consentement » n'était pas au premier plan du vocabulaire médiatique, elle a été une préoccupation constante de l'élaboration du protocole, et les « essais » avec des spectatrices cobayes ont été essentiels.

Lire et/ou transformer les milieux (professionnels)

À l'origine de ce projet, une intuition simple, et même simpliste : l'idée que le spectateur, par le regard, expérimente quelque chose des sensations de la danse. Cette idée a une longue histoire dans la danse moderne et contemporaine¹², et porte des noms divers, notamment celui d'empathie kinesthésique ; elle est une constante, voire une obsession, du travail artistique de Julie, depuis ses débuts de chorégraphe et jusqu'à aujourd'hui. Mais *Sensationnelle* est d'abord pensée pour une adresse singulière : les métiers des « relations publiques ». Julie Nioche et A.I.M.E. sont régulièrement accueillies en résidence ou comme artistes associées, par des théâtres, et c'est d'abord comme une adresse à ces professionnels, qui ont en charge d'accompagner les publics vers la danse – et qui souvent se plaignent de la difficulté d'en parler, de faire comprendre, de mobiliser pour la danse contemporaine –, que la pièce est conçue. Il s'agit donc de faire expérimenter à des professionnelles travaillant auprès des publics cette dimension de sentir par le regard, afin qu'elles puissent plus facilement parler de cette dimension de la danse dans leur métier. Pour cela, on fait appel au toucher, mode privilégié d'éveil du kinesthésique et du proprioceptif.

Dans cette première intention, la dimension d'engagement social, ou de transformation sociale par le projet chorégraphique semble lointaine, et elle n'est pas formulée dans nos premières intentions. C'est le dispositif « Sensationnelle », dans sa vie ou ses vies successives, qui a fait apparaître une fonction sociale et critique que

¹¹ Voir Julie Perrin, « Figures de spectateur en amateur », in Michel Briand (dir.), *Corps (in)croyables. Pratiques amateur en danse contemporaine*, Pantin, Centre national de la danse, coll. « recherches », 2017, p. 65-84.

¹² Voir Susan Foster, *Choreographing Empathy*, London, Routledge, 2010.

nous n'avions pas anticipée, et qui se formule progressivement, au fil des changements de milieux que traverse la pièce.

Premier milieu, l'école du CNDC : recomposer le « rôle » du danseur interprète

Ce premier milieu, l'école du CNDC, est avant tout un riche soutien à notre projet encore peu formulé. S'il a fallu composer avec la structure des enseignements de la licence pour former le cadre du processus de création, on ne peut pas dire que la création de *Sensationnelle* a voulu ou dû transformer le cadre de l'école, déjà très orienté vers une lecture critique des normes du milieu professionnel. L'école a accueilli sans hésitation un projet qui redessinaient assez radicalement le périmètre de ce rôle, « danseur interprète », auquel elle préparait ses étudiant-es. Le toucher comme pratique du danseur interprète était une première frontière à traverser ; mais aussi, toucher des corps des autres, c'est-à-dire des corps de spectateurs, et non de pairs avec qui les échanges sont plus habituels. Ensuite, dans les séries de performances de *Sensationnelle* qui ont eu lieu régulièrement (en amont des programmations de spectacle du CNDC), les jeunes danseurs se sont aussi trouvés en situation d'accueillir le public, organiser leur espace, documenter leur performance, etc. À ce titre, *Sensationnelle* pouvait, déjà, se lire comme un projet critique des assignations figées du rôle de « danseur », et a profité pour sa création de l'orientation de l'école dont le projet général était précisément d'interroger ces assignations.

Deuxième milieu, le milieu professionnel des théâtres et des lieux de spectacles. Transgresser les territoires attirés des catégories professionnelles

En tant que projet performatif, *Sensationnelle* ne s'insère dans aucune des normes de production et de diffusion des œuvres ; créée non pas comme une « production » de la compagnie, mais à l'intérieur d'un cadre de formation et sur les salaires d'enseignement des deux autrices¹³, sa « jauge » minimaliste est une provocation aux normes et aux ratios de relation artistes/spectateurs. Mais aussi, son statut de performance tactile redessine les rôles de danseur, spectateur, les contours de ce qu'on appelle « spectacle » ou performance, formation, médiation, voire, soin. Est-ce une pièce, un atelier, un soin ? Autrement dit, chaque série de « représentations » de *Sensationnelle* est une sorte d'occasion de palabres, de débats, de remise en discussion de ces catégories dont la « naturalité » apparaît, par la nature indéfinissable du projet, tout d'un coup discutable. Ce caractère indéfinissable, qui oblige à « pousser les murs » des catégories, nous semble, à l'époque, une force du projet, une qualité qui va le faire circuler dans le monde du spectacle vivant comme un outil profitable à toutes et tous. C'est finalement, surtout, dans le monde du soin et du handicap qu'il sera accueilli.

¹³ Il n'existe d'ailleurs pas d'archives de production de la pièce au sein de A.I.M.E., seulement des archives de diffusion.

Les limites et les questions du dispositif :

Sensationnelle est une danse délicate ; elle est profondément transgressive, pour la structure de programmation – tous les dispositifs de médiation, de promotion, de diffusion, sont inopérants pour accompagner *Sensationnelle* – pour les performeur·euses, qui se retrouvent dans une relation intime avec un·e spectateur·ice inconnu·e, et surtout pour les spectateur·ices, qui se retrouvent avec très peu de pouvoir d’agir dans un dispositif complètement inconnu. La transgression ou la remise en question des cadres communs des relations artistes/spectateurs/professionnels ou médiateurs, place toutes les participantes dans un « hors cadre » qui n’est pas sans poser de difficulté, et où seuls les Sensationneurs ont véritablement du pouvoir d’agir sur le dispositif, tandis que les autres (spectatrices, médiatrices culturelles) le découvrent sans pouvoir agir sur lui. Les discours d’accueil et la « lettre aux spectateurs » visent à les prévenir afin qu’elles aient une première représentation de ce à quoi on les invite, et de son déroulé. Néanmoins, alors que *Sensationnelle* cherche le lâcher-prise et la transformation douce des états de conscience, dans la douceur et le confort pour le spectateur, nombre de ses ingrédients peuvent faire glisser le spectateur en situation de vulnérabilité : le lâcher-prise et l’abaissement du tonus, le fait d’être touché·e, d’être vu·e, toutes les sensations qui traversent (arriver ou pas à se laisser faire, à accueillir le toucher, devenir conscient·e de ses tensions, sentir à quel point le toucher nous manque dans notre ordinaire, voir un·e danseur·euse jeune et virtuose de très près, avoir le sentiment qu’on s’adresse à moi en particulier). Et aussi, la danse que l’on est en train de voir, qui parfois peut venir toucher une intimité alors qu’on ne s’y est pas préparé·e ou qu’on ne l’a pas désiré.

- Au fil du temps et des expériences dans différents contextes, plusieurs registres d’attention ont permis de circonscrire ou limiter ces risques :
 - se décentrer des discours, très présents chez les danseurs, sur « les bienfaits » de la danse, du toucher, du lâcher-prise, qu’on pourrait appeler le syndrome du sauveur ;
 - maintenir une double attention entre l’invitation à un abaissement du tonus, à l’accueil du toucher et au lâcher de son propre poids, et le maintien d’un éveil tonique, d’une invitation à être en mouvement et dans une relation ludique à la danse que l’on regarde ;
 - une attention à « l’ambiance » de l’accueil et de l’avant-performance, qui peut être plus ou moins solennelle. Cette ambiance, les spectatrices ont peu de prise sur elle et inversement, elle en a beaucoup sur elleux. Pour les toucheuses, être conscientes de cette vulnérabilité de la position de spectatrice est essentiel, et il faut chercher à faire sentir la dimension ordinaire de la situation : discuter un peu, interagir pendant la partition pour vérifier que tout va bien (ce qui est une façon de signifier qu’on a le droit de parler si on en a besoin), et surtout rester à l’écoute tactile des tensions, des résistances, des « non » qui se disent dans le corps plus que par la parole.

2 : « *Sensationnelle* à Dunkerque », une pratique d'analyse institutionnelle

Séminaire « Mouvements engagés », CN D, le 27 novembre 2023 : Valentin Schaepelynck, notre invité, présente les courants de l'analyse institutionnelle pour réfléchir sur ce couple de notions qui circule très ordinairement dans notre vocabulaire : verticalité et horizontalité (de nos pédagogies). Durant le débat, une participante commente ainsi un récit de situation dansée dans un EHPAD : « en tant qu'artistes, votre pratique est une pratique d'analyse institutionnelle ». Cette formule, énigmatique et stimulante, a guidé notre réflexion sur « *Sensationnelle* à Dunkerque ». Nous y reviendrons.

EN 2012, A.I.M.E. est artiste associé avec le Bateau-Feu de Dunkerque ; dans ce cadre, *Sensationnelle* sera jouée lors de la réouverture du théâtre (qui avait été fermé pour travaux). Mais c'est à un autre contexte que nous nous intéressons ici : A.I.M.E. a été – comme souvent – invitée à intervenir dans des structures de soin. Il s'agissait d'ateliers dans deux structures accueillant des adultes polyhandicapés : le foyer handicapés physiques Les Salines (groupe A.P.F.) et la M.A.S. Le Trimaran, entre avril et juin 2012, avec une restitution en septembre 2012 au sein des deux structures. L'équipe est formée de deux des formateurs Sisyphe de l'époque, Milena Gilabert, danseuse et performeuse très engagée dans les projets autour du handicap et du soin, et Philippe Mensah, à la fois danseur et psychomotricien. Le choix de ce binôme d'intervenants indique l'attention, et peut être l'inquiétude, d'un projet adressé à ces résidents des deux structures aux handicaps lourds.

Sensationnelle a ainsi commencé à Dunkerque une deuxième vie, presque en même temps que la période de sa création au CNDC, dans un tout autre contexte : tandis que la performance, après sa création avec les étudiants du CNDC, connaît une petite tournée dans des structures culturelles, infiltrant (souvent un peu « en force ») son économie minimale et son format indéfinissable dans le « marché » de la danse contemporaine, « *Sensationnelle* à Dunkerque » a révélé le potentiel du dispositif pour des structures de soin, et la pièce a souvent « tourné » dans de telles structures, particulièrement dans des EHPAD.

Mais Dunkerque est autre chose qu'une performance : c'est aussi l'émergence de *Sensationnelle* comme pratique, en réponse à la situation. Autrement dit, *Sensationnelle* apparaît comme une réponse adéquate et préexistante à une situation inattendue. Cette aventure est une sorte de projet mythique dans la culture orale de A.I.M.E., moment est souvent cité en exemple selon des récits à la fois admiratifs et sombres : « les résidents aux lourds handicaps ont dansé pour leurs soignants qui se sont retrouvés spectateurs, et se sont laissé toucher. Ça a bouleversé les représentations des soignants, et transformé leurs relations avec les résidents ».

Lacunaire et abrupt, ce récit ne dit rien du processus qui l'a rendu possible, et surtout, il est porteur de malentendu : raconté ainsi, il semble indiquer que *Sensationnelle*, pièce hors norme destinée aux publics habitués des théâtres et à leurs équipes, a été transplantée dans ces contextes de soin, qu'on a confié aux résidents le rôle des danseurs, et à leurs soignants celui de spectateurs, et qu'ainsi, nous avons renversé les rapports institués de hiérarchie, voire d'objectification, entre soignants non handicapés et résidents handis.

On pourrait ironiser sur l'aspect « miraculeux » de ce récit, mais il importe de s'y arrêter car, dans sa brièveté, il incarne plusieurs des valeurs et des croyances qui soutiennent les pratiques au sein de A.I.M.E. : c'est un récit positif qui tient lieu de repère au sein des très nombreux projets créés, soutenus et accompagnés par A.I.M.E. dans des établissements de soin, scolaires, éducatifs, médico-sociaux. Dans ces nombreux projets – et de plus en plus au fil des années, alors que les savoir-faire s'affinent et se structurent – les récits et la mémoire sont dominés par l'adversité, la dégradation de la vie au sein des établissements (pour leurs « usagers » comme pour les professionnels qui y travaillent) et la dureté de plus en plus grande d'y conduire les danses. Le récit lacunaire et centré sur l'aboutissement de « *Sensationnelle* à Dunkerque » a donc une fonction « exemplaire », il incarne l'imaginaire collectif, au sein de l'association, de ces projets socialement engagés, et condense sans les analyser nos raisons d'y persister et les intentions qui nous y amènent.

Et cependant, autre surprise, aucune trace dans nos archives de ce projet mythique, hormis les mentions dans les cahiers des charges du partenariat avec la structure. Tandis que *Sensationnelle* – la pièce – est l'objet d'une abondance de sources écrites, d'étapes, de comptes rendus et échanges entre les multiples partenaires, « *Sensationnelle* à Dunkerque » n'a presque pas laissé de traces tangibles.

Les traces (manquantes) de Sensationnelle à Dunkerque

Les trois documents ci-dessous (un mail, deux tracts) sont les éléments principaux des rares traces retrouvées à ce jour dans nos archives.

Voici un petit compte rendu de l'atelier de Dunkerque le 26 janvier dernier.

C'était donc la rencontre avec le groupe des professionnels qui va encadrer les résidents tout au long de l'année. Il y a 10 personnes. Il s'agit de dames de 40-50 ans qui n'ont jamais fait de danse, n'ayant pas d'expérience corporelle particulière.

Le contact s'est bien passé. Elles ont été très disponibles pour éprouver les exercices corporels que je leur ai proposé.

Elles sont dans l'intellectuel et ont besoin de comprendre avec la tête avant de faire ce qui ne favorise pas les jeux d'improvisations, plus dans l'expressivité.

Elles ont eu du mal à sortir de la relaxation feldenkrais: ai fait les 3 oui...

Je n'ai pas pu les faire sauter elles n'avaient pas leurs baskets! Ai donc fait un jeu d'improvisation dansé. Et ai terminé par la video.

Nous avons commencé par échanger ce qui était important. Les professionnelles de la Mas le Trimaran ne savaient pas qu'il y avait une restitution sur scène (!)

Ai repris certaines des questions formulées par Michel dans le mail que j'avais reçu. [...]

Céline a fait l'introduction sur la résidence de la Cie au Bateau Feu et du Festival dans lequel allait se dérouler la restitution. Elle a bien assuré (comme tte l'équipe), ils ont trouvé les balles rapidement. Elles sont arrivées en même temps que moi dans la salle. Ils ont été réactifs et m'ont super bien accueilli. [...]

Visiblement le relais et l'ampleur du projet ne semble pas avoir été vraiment repris. Bcp d'entre elles voyaient une formation massage-toucher par ex, pas vraiment un projet artistique.

Est-ce que les résidents ont exprimé des envies de pratiquer la danse, de participer à une performance ?

DU COUP CELA N'A PAS ETE ABORDE AVEC EUX CETTE QUESTION. MAIS IL EXISTE DES GROUPES A MEDIATEURS CORPORELS DANS LES DEUX INSTITUTIONS. CE N'EST PAS FORCEMENT AUX RESIDENTS QUI EN PROFITENT DEJA QUE LES INSTITUTIONS VONT S'ADRESSER POUR L'ATELIER...

est ce qu'un atelier de pratique corporelle vous semble intéressant pour vous ? Pour les résidents ? Si oui pourquoi ?

OUI MAIS IL N Y PAS EU DE VRAI DISCUSSION SUR LE POURQUOI A REPENDRE JE PENSE.

quelle est la place de l'atelier dans l'accompagnement des résidents selon vous ?

quels seraient les objectifs que vous donneriez à un atelier ?

y a t-il d'autres activités qui impliquent la pratique corporelle dans votre structure ?

AUTO MASSAGE, GROUPE DANSE, GYM DOUCE ANIME PAR DES PSYCHOMOT EN 'COLLABORATION AVEC AIDE SOIGNANTE AMP EDUC MONITEUR EDUC ETC... DONT CERTAINE DE L'ATELIER...

En quoi ces activités vous semblent satisfaisantes ou non satisfaisantes ?

quelle place vous donnez vous : aidant, participant ?

ELLES SE SITUENT TOUTES EN TANT QUE PARTICIPANTES MEME SI UNE D'ENTRE ELLE A CLAIREMENT EXPRIMER SEES RESERVES CONCERNANT L'IDEE D'ETRE SUR SCENE. APRES AVOIR VU LA VIDEO CERTAINE NE SE VOYAIT PAS FAIRE LES SISYPHE

. AI BIEN PARLER DE LA CO CONSTRUCTION. EST RESSORTI LA QUESTION DU DESIR DES RESIDENTS DE PARTICIPER OU PAS A LA RESTITUTION APRES LE DEBUT DU PROCESSUS...

comment rendez-vous compte d'un atelier : observations ? Evaluation ?

L'AU EVOQUER DANS L'IDEE DE LA COCONSTRUCTION ET AI FAIT LE LIEN AVEC LE PROJET DU RESIDENT DS LES INSTITUTIONS ET LE RETOUR QU'ELLE FERAIT DE L'ATELIER...

En reparlerez vous avec vos collègues, les résidents ?

En tout cas elles sont partantes pour continuer et ont toutes dit à la prochaine fois...



Sensationnelle est une proposition artistique du collectif de danse A.I.M.E. en résidence au Bateau Feu dans le cadre du « Bateau Feu en promenade ». Cette proposition fait écho au travail corporel mené par A.I.M.E. depuis avril 2012 au sein du Foyer AFP Les Salines et à la Maison d'accueil Spécialisée Le Tramaran.

Lors des douze séances d'ateliers menés dans les deux structures par les danseurs Milena Gilibert et Philippe Mensah, cinq résidents des Salines (XXXXX) et quatre de la MAS (XXXX) ont expérimenté la danse par le biais des techniques somatiques (techniques douces et ludiques visant à ressentir son corps, à le mettre en mouvement, à prendre conscience de ses gestes, à se concentrer...). Les professionnelles de chaque institution ont participé tout autant que les résidents à ces explorations.

Afin de restituer au public le travail mené lors de ces ateliers, notamment le travail d'exploration du ressenti, d'écoute, de partage, d'expérience collective, A.I.M.E. vous propose de vivre *Sensationnelle*. Cette proposition réalisée par la chorégraphe Julie Nioche et les danseurs Milena Gilibert, Philippe Mensah et Margot Dorléans, propose à chaque spectateur une expérience singulière et privilégiée avec deux danseurs.

Tentez l'expérience ! Après vous avoir installé confortablement, un danseur improvisera pour vous et vous seul une danse tandis que l'autre vous massera en fonction de ce que lui inspire la chorégraphie de son partenaire. Ce dispositif, simple, invite les trois personnes ainsi rassemblées à regarder, sentir danser et dialoguer. Ecoute réciproque et attentions partagées permettent à chacun des participants de contribuer à l'invention collective de cette proposition chorégraphique sensationnelle.

DANSE À PARTIR DE 7 ANS // GRATUIT
 VEN. 21 ET SAM. 22 SEPT. // 19 H // PLACE
 DU GÉNÉRAL DE GAULLE // DUNKERQUE
VOLEUSE
 conception Julie Nioche et
 Virginie Mira // A.I.M.E.
 Dans *Voleuse*, les corps se confrontent à un espace mouvant qui contraint la danse. Un espace dangereux, attractif, incisif, vif, vertigineux, ludique et excitant. Les quatre danseuses sont prises dans l'antre d'une grande hélice de 7m d'envergure tournant à l'horizontal. Les gestes émergent de l'adaptation de leur corps à cet environnement, petit à petit ce n'est plus une lutte mais une danse.





Sensationnelle est une proposition artistique du collectif de danse A.I.M.E. en résidence au Bateau Feu dans le cadre du « Bateau Feu en promenade ». Cette proposition fait écho au travail corporel mené par A.I.M.E. depuis avril 2012 au sein du Foyer AFP les Salines et à la Maison d'accueil Spécialisée Le Trimaran.

Lors des douze séances d'ateliers menés dans les deux structures par les danseurs Milena Gilabert et Philippe Mensah, cinq résidents des Salines (XXXXX) et quatre de la MAS (XXXX) ont expérimenté la danse par le biais des techniques somatiques (techniques douces et ludiques visant à ressentir son corps, à le mettre en mouvement, à prendre conscience de ses gestes, à se concentrer...). Les professionnelles de chaque institution ont participé tout autant que les résidents à ces explorations.

Afin de restituer au public le travail mené lors de ces ateliers, notamment le travail d'exploration du ressenti, d'écoute, de partage, d'expérience collective, A.I.M.E. vous propose de vivre *Sensationnelle*. Cette proposition réalisée par la chorégraphe Julie Nioche et les danseurs Milena Gilabert, Philippe Mensah et Margot Dorléans, propose à chaque spectateur une expérience singulière et privilégiée avec deux danseurs.

Tentez l'expérience ! Après vous avoir installé confortablement, un danseur improvisera pour vous et vous seul une danse tandis que l'autre vous massera en fonction de ce que lui inspire la chorégraphie de son partenaire. Ce dispositif, simple, invite les trois personnes ainsi rassemblées à regarder, sentir danser et dialoguer. Ecoute réciproque et attentions partagées permettent à chacun des participants de contribuer à l'invention collective de cette proposition chorégraphique sensationnelle.

DANSI À PARTIR DE 7 ANS // GRATUIT

VEN. 21 ET SAM. 22 SEPT. // 19 H

PLACE DU GÉNÉRAL DE GAULLE // DUNKERQUE

VOLEUSE

conception Julie Nioche et Virginie Mira // A.I.M.E.

Dans *Voleuse*, les corps se confrontent à un espace mouvant qui contraint la danse. Un espace dangereux, attractif, incisif, vil, vertigineux, ludique et excitant. Les quatre danseuses sont prises dans l'ancre d'une grande hélice de 7m d'envergure tournant à l'horizontal. Les gestes émergent de l'adaptation de leur corps à cet environnement, petit à petit ce n'est plus une lutte mais une danse.



Le « petit compte rendu » par mail non signé (mais probablement rédigé par Milena Gilabert ou Philippe Mensah), et le tract annonçant la performance en septembre 2012, ainsi que quelques autres rares échanges de mails, sont les seules traces matérielles retrouvées à ce jour de ce projet fondateur dans l'histoire de A.I.M.E. et de ses pratiques socialement engagées. Le premier se situe au tout début du projet, dans sa phase préparatoire, et les deux suivants annoncent la performance finale.

C'est Milena Gilabert, une des artistes intervenant sur ce projet, qui a retrouvé ces traces, échanges de mails qui montrent un effort pour structurer la documentation du processus : Michel Repellin, responsable des projets « techniques du corps », a semble-t-il proposé un guide de questions à traiter dans les compte-rendu des réunions de préparation, des rencontres avec les soignants des structures, et des premiers ateliers. Mais les compte-rendu (en format Word) sont plus que lacunaires, et, pour ce qui est des ateliers eux-mêmes, portent essentiellement, par quelques formules elliptiques, sur les états de corps et la participation des résidents et résidentes. Autrement dit, comme bien souvent, l'effort de structuration de la documentation des projets "in situ" n'a pas, ou presque pas, été suivi d'effets. Les deux tracts ci-dessus, cependant, témoignent bien que la restitution a été annoncée, au sein des établissements, comme « *Sensationnelle* à la MAS Le Trimaran », et « *Sensationnelle* au foyer AFP Les Salines », le 19 septembre 2012.

On peut déduire plusieurs choses de ces deux archives – le mail qui rend compte du tout début du projet, et les deux tracts annonçant les performances, 9 mois plus tard :

- le lien avec l'association de la compagnie avec le Bateau Feu ;
- dans le projet initial, il n'était pas question de Sensationnelle, mais d'un atelier », la production participative « phare » de A.I.M.E. à l'époque, qui se réalise dans de nombreux contextes, souvent avec des adolescents mais aussi avec toutes sortes de participant.es (une première expérience en hôpital psychiatrique, à Lisbonne, avait eu lieu en 2006) ;
- D'autres éléments de ce mail évoquent les malentendus et les réajustements usuels de ce genre de situation – la dimension artistique, le rapport au soin, la participation à une performance, etc. ;
- Les deux tracts annonçant neuf mois plus tard les performances finales sont bien intitulés « Sensationnelle », mais ici encore les deux images illustrant chacun des deux tracts montrent bien autre chose que le « récit exemplaire » qui circule au sein de A.I.M.E. : dans le premier (Les Salines), l'image montre bien une configuration « Sensationnelle » : une spectatrice, résidente du foyer, est touchée par Milena pendant que Philippe tient le rôle de danseur. On est donc loin du récit mythique, ou du moins, cette image témoigne de la traversée d'autres configurations que celles qui soutiennent ce récit. Dans le deuxième, le « toucher » du résident est encore une fois assuré par Philippe (on devine à l'arrière un deuxième duo), mais il s'agit d'une pratique avec un ballon, une soignante observe en souriant, on peut imaginer qu'elle regarde le geste et la relation engagée avec le ballon.

Ces deux images nous renseignent sur une évidence : le récit exemplaire de *Sensationnelle* à Dunkerque s'attache à un moment précis, et « final », mais ne nous dit rien du processus qui a conduit d'un projet de performance des *Sisyphes*, par les soignants, à Sensationnelle, avec soignants et résidents.

Il manque à la tradition orale de « *Sensationnelle* à Dunkerque » des pans entiers du processus, et tout particulièrement, la façon dont Sensationnelle est apparue comme une réponse à la situation. Nous avons donc poursuivi l'enquête par un entretien avec Milena Gilabert, pour un nouveau récit de « Sensationnelle à Dunkerque » - récit fondé sur ses souvenirs, plus de 12 ans après.

Le récit de Milena Gilabert

La structure des ateliers : pour conduire cet atelier, dans le cadre du partenariat de A.I.M.E. avec le Bateau Feu, A.I.M.E. a formé notre binôme avec Philippe Mensah : Philippe était danseur et psychomotricien, moi j'étais la danseuse qui travaille avec le soin, le choix était clair, il fallait un intérêt pour le soin pour répondre à cette demande. La compétence de Philippe, son appartenance au champ paramédical et à l'institution du soin ont été très importantes pour le développement du projet. Dès le début, l'intention était d'explorer la fonction du toucher avec les soignantes et les résidentes, mais il n'était pas question de Sensationnelle – qu'on était en train de travailler à la même période mais qui n'avait pas encore été créée. Mais la structure de cette exploration, et surtout la

modulation des rôles, qui est devenue un enjeu central, s'est élaborée au fur et à mesure, et c'est ainsi que le dispositif de Sensationnelle s'est imposé : il n'était pas là au départ, mais c'est au vu du contexte et de ses besoins que Sensationnelle a été aspiré comme matériau de travail pour ce qu'on voulait faire.

Progressivement, et une fois les difficultés résolues, la structure de l'atelier s'est configurée ainsi :

- *un temps d'arrivée des résidents et des soignant-es, et temps de rencontre, tous ensemble (les résident-es ont des polyhandicaps importants, ce temps de transfert et d'installation dans la salle prend une grande importance) ;*
- *première partie assez « classique » : en cercle, avant d'aborder le toucher, un temps d'échauffement qui cherche d'abord à rencontrer notre propre structure corporelle : localiser différentes parties du corps et initier le mouvement à partir de chacune d'elle, différencier, s'automasser. Durant cette phase, notre attention est attirée par le contraste entre les résidents et les soignantes : les soignantes qui arrivent avec tout le stress de la journée et de leur service, et c'est difficile pour elles de ramener leur attention et leur écoute vers leur propre intériorité. De l'autre côté, les résidents, au contraire, sont très orientés vers leur intériorité, et demandent stimulation pour s'ouvrir à l'espace externe. Ces premières 20 minutes sont dédiées à une sorte d'harmonisation des corps et d'accordage des tonus et des attentions. Pour ce premier temps, on utilise beaucoup des pratiques issues des formations Sisyphé : isoler les articulations et les parties du corps, les orienter dans différentes directions de l'espace ;*
- *c'est seulement après ce premier temps qu'on introduit le toucher ; par exemple, à partir de pratiques accessibles à tous-tes, un « cadavre exquis du toucher » : à trois, le premier touche le coude du second qui répète sur le 3^e, et ainsi de suite ;*
- *l'idée de prendre Sensationnelle comme format de restitution de l'atelier a été nommée plutôt à la fin, quand s'est posée la question d'une « restitution de l'atelier » en septembre.*

Les premières séances : dans l'une des deux structures, on a eu une première séance où les soignants allaient chercher les résident-es, les amenaient dans leurs fauteuils ou leurs brancards, les laissaient là, allaient en chercher d'autres. On s'est retrouvés avec 6 résidents polyhandicapés et aucun soignant avec nous pour ce premier atelier. Cette situation en répétait d'autres, souvent rencontrées au sein de A.I.M.E. – les soignants qui déposent les résidents handis et s'en vont... Aussi, on a décidé de ne pas laisser faire, et notre priorité a été de faire participer les soignantes à l'atelier.

- *On a revu le projet et sa structure, pour exiger de travailler chaque fois avec 2 soignant-es pour deux résident-es. C'était un choix difficile car il impliquait de réduire beaucoup le nombre de résident-es de l'atelier.*
- *Dans une deuxième étape, pour toucher un peu plus de résidents, on a fait en deux temps : un groupe avec deux résidents, deux soignants, deux danseurs (Philippe et moi), puis un nouveau groupe au bout d'une heure.*

- *C'est ainsi qu'est apparue l'idée de travailler la triade soignant/résident/danseur, qui est devenu l'axe central de l'atelier.*

Au début, on travaillait en cercle de 6, et comme souvent, on commençait par des pratiques d'automassage. Mais on a remarqué que dans l'une des structures, il était très difficile pour les soignantes de s'automasser : masser l'autre était très facile, mais prendre soin de soi était difficile. Avec les résidents, qui vivaient avec des polyhandicaps lourds, on a senti le risque que des rôles « évidents » s'imposent : les résidents seraient touchés par les soignants. Nous nous sommes donné pour tâche de défaire ces évidences et ces rôles prédéfinis.

C'est à partir de là que le dispositif de Sensationnelle, qu'on était en train de développer dans la même période, est entré progressivement comme matériau de l'atelier.

Une première étape a été de faire toucher par les soignants d'autres corps que ceux des résidents : l'idée était de les détacher de leur rôle et de leur relation habituels avec les résidents. On s'est ainsi retrouvé, Philippe et moi, à recevoir le toucher des soignantes, tout en regardant les résidents qui prenaient le rôle de « danseurs ». Cette étape était importante car elle s'appuyait sur la facilité des soignants à toucher les autres, leur attention inépuisable au bien-être des autres, tout en les décentrant de leur rôle de soignants (ils touchaient les danseurs) et de leur regard professionnel sur les résidents.

Mais ces résidents avaient des handicaps lourds, leurs mouvements étaient imperceptibles — lorsqu'il y en avait, ou incontrôlés. Aussi, avec Philippe, on a choisi de se mettre en mouvement nous-mêmes, en mobilisant la zone touchée par notre « soignante-toucheuse ». Elles nous touchaient, et nous nous mettions en mouvement à partir de cette partie du corps en contact. Notre idée était de moduler les rôles afin que les soignants soient amenés à toucher des corps différents, et que notre mise en mouvement les aide à sentir plus concrètement la relation tactile avec nous. Mais il s'est passé quelque chose de très inattendu : les résidents, supposés incapables de se mobiliser de façon autonome, se sont mis à bouger, comme en miroir. Il devenait difficile de savoir si nous avions des sortes d'hallucinations sensorielles ; plusieurs fois on s'est entendu se demander si vraiment on les voyait bouger ou si c'était une fiction.

Dans une deuxième étape, nous avons à nouveau changé les rôles, et les soignantes sont devenues spectatrices, pendant que les résidents gardaient le rôle de danseurs et que Philippe et moi prenions le rôle de toucheurs sur les soignantes.

La performance, en septembre : il y avait une grande salle qu'on n'avait pas voulu utiliser pour les ateliers, préférant une salle plus intime près de la lingerie. C'est dans cette grande salle qu'on a fait la performance. Les spectateurs étaient des résident-es qui avaient suivi l'atelier mais n'avaient pas voulu performer (d'autres au contraire adoraient danser, ils avaient trouvé la joie de se donner à voir, d'être validé dans leur mouvement) ; il y avait aussi des résidents qui n'avaient pas fait partie du projet, des soignants qui n'avaient pas pu ou voulu le faire ; quelques personnes du Bateau Feu, et quelques membres des familles. On a choisi de le faire en deux temps pour éviter d'avoir trop de monde en même temps.

Dans la performance, les résidents sont danseurs, nous sommes toucheur-euses. Comme pour Sensationnelle ordinaire, il n'y a pas de spectateur-ices en plus de ceux qui sont touché.es (personne ne regarde la performance de l'extérieur) ; mais contrairement à la version ordinaire, il y a de la musique, choisie par chaque résident-e danseur-euse.

J'ai des souvenirs très précis de moments forts. Par exemple, une soignante, dans le rôle de spectatrice, a pu formuler qu'en étant passive sous les contacts du toucheur, et la danse du danseur, elle avait ressenti ce que peut être vivaient les résidents : se sentir enfermés dans un corps que les autres n'arrêtent pas de toucher et de bouger : « je me suis sentie comme un territoire à conquérir ».

Je me souviens aussi d'un jeune résident qui avait un frère jumeau qui venait souvent le voir, et dont j'ai été la toucheuse pendant que son frère jumeau dansait. Le danseur choisit la musique et danse. C'était un jeune homme handicapé était très peu mobile, mais il a trouvé comment faire bouger son fauteuil, ses mouvements non volontaires devenaient une danse. Moi, j'essayais de traduire pour son frère la sensation des spirales dans son corps... Le frère spectateur a pu dire à la fin : « j'ai eu l'illusion que mon frère dansait ». On avait l'impression de ne plus voir le fauteuil... Toutes les émotions de ce moment me reviennent régulièrement depuis, c'était un moment très spécial.

Les conditions pour que ces déplacements de rôles soient possibles : l'idée de faire Sensationnelle est vraiment apparue en réponse à la situation. Je ne suis pas sûre qu'en 2012, j'aurais osé, j'aurais pensé qu'il était possible d'imposer la participation des soignantes, la réduction (drastique) du nombre de résident.es touchés, et tous ces jeux d'inversion de rôles. Je pense qu'on a pu le faire seulement parce que Philippe était aussi psychomotricien ; il se posait beaucoup de questions sur son rôle de soignant et sa place dans l'institution, mais aussi, il la comprenait très bien, il savait ce qui était possible, et il connaissait bien le vocabulaire des professionnels et de leur hiérarchie. Il a su soutenir les soignant.es pour obtenir la possibilité de ce fonctionnement très inhabituel, les guider dans leur participation et leurs négociations avec les cadres.

Et aussi, on avait ces longs trajets aller-retours, Paris-Dunkerque, qui nous ont permis de beaucoup préparer ensemble, faire les bilans, réfléchir sur ce qui se passait...

Conclusion : Sensationnelle, une lecture du milieu par la pratique, ou une analyse institutionnelle par la danse.

Les archives retrouvées (les comptes-rendus de réunions, puis les tracts annonçant les performances) occultent la nature processuelle de toute aventure avec des participant-es des milieux de soin. Tension parfois productive, parfois paralysante, entre la logique de la visibilité et l'importance des processus ; cette occultation est renforcée par la circulation orale du récit mythique, qui ne décrit finalement qu'un moment éphémère, celui de la performance finale, et fait passer ce résultat comme le contenu initial du projet, contrairement à ce que nous apprend le premier compte-rendu.

Les souvenirs font le parcours inverse de ce récit mythique : ils valorisent les éléments de situation qui ont suscité l'évolution du projet. Ces éléments sont essentiellement pris dans le tissu de relations avec les soignants, puis les soignants et les soignés, qui ont, au fil du processus, fait apparaître les propositions des deux danseurs intervenants. À travers ce récit, on peut voir où se situent leur attention et leur travail : dans la lecture continue de la situation, et la recherche de propositions dansées qui répondent à cette lecture, dans une chronologie qu'on peut reconstituer ainsi :

- les soignants ne peuvent ou veulent pas s'engager dans l'atelier. Réponse par une refonte structurelle de la proposition, formation de trios, réduction des effectifs, et accompagnement des soignants dans ce « déplacement » par une aide de Philippe, depuis son double statut et sa double compétence de danseur et soignant ;
- les soignants ont de la difficulté à prendre soin d'eux-mêmes, donc à sortir de leur routine professionnelle et du stress qu'ils emmènent avec eux dans l'atelier. Réponse par un jeu sur les rôles, on maintient d'abord les soignants dans leur place (confortable et bien connue) de « toucheurs », mais sur d'autres que sur les soignés ; les résidents porteurs de handicaps sont invités à se laisser regarder. Ce jeu sur les places et les rôles cherche à la fois à soutenir le décentrement difficile des soignants sans brutalité, et à défaire les relations ordinaires entre soignants et soignés ;
- Guetter la danse et se laisser surprendre : ce déplacement des rôles prescrits au sein de l'établissement fait apparaître une danse inattendue, celle des résidents supposés incapables de bouger. Les danseurs décrivent leurs gestes inattendus comme une danse et invitent ainsi les soignants, puis les familles, à reconnaître la danse là où on pourrait ne voir que des symptômes. En même temps, ils permettent ainsi à la configuration déjà existante de *Sensationnelle* (la version pour le milieu de la danse) d'être investie par les trios de « *Sensationnelle* à Dunkerque ».

Leur lecture de la situation n'a rien de neutre ou d'objectif. Le même déroulé aurait pu donner lieu à une tout autre interprétation (les conditions ne sont pas réunies, les soignants sont en opposition au projet, on ne peut pas conduire un projet de danse avec ces résidents lourdement handicapés sans l'aide des soignants, le projet n'est pas réalisable). Dans cette deuxième lecture, on pourrait dire – en s'appuyant sur les outils de l'analyse institutionnelle) que l'établissement et l'institué sont donnés pour acquis, et que les danseurs ne peuvent pas mobiliser leurs propres gestes institués, qui dépendent d'un autre ordre d'habitus professionnels.

La lecture de Milena et Philippe est sous-tendue par une hypothèse, ou un positionnement, tout à fait différent : tous deux s'accordent implicitement sur le fait que « l'institution » où ils interviennent va danser avec eux, et que la danse, le projet, peut y occuper la fonction « instituante », c'est-à-dire qu'elle peut contribuer à résister aux habitus (l'institué) afin de s'approcher autrement de la fonction de l'établissement, prendre soin des résident-es. Ce positionnement « instituant » est aussi porté par un certain nombre de questions, ou points d'analyse qui affleurent dans le récit de Milena : au départ, le constat de plusieurs écarts :

- entre le degré d'autonomie des soignants et celui des résidents, et leurs positions respectives dans l'établissement ;
- entre les représentations initiales du projet par les soignants et par les artistes ; entre l'organisation du travail au sein de l'établissement (l'institué) et celle du projet qui y fait intrusion ;
- entre la « priorité aux résidents » et le choix des artistes de placer la priorité sur la participation des soignant.es.

Il faut aussi noter la réciprocité de cet effet instituant. Pour que ce processus soit possible, il fallait aussi que les deux danseur-euses intervenant-es connaissent leur propre institution – bien plus informelle que les établissements de soin – comme ouverte à cette force de transformation. ielles arrivent avec un projet très institué au sein de la compagnie – la transmission des *Sisyphes* – et encadré par la compagnie et le Bateau Feu, mais la situation au sein des établissements les incite à laisser le projet être affecté au point d'être radicalement transformé – des *Sisyphes* à *Sensationnelle*, de la participation à une performance publique majeure à un événement intime pour un public très réduit, interne aux établissements.

Enfin, on voit aussi que les souvenirs de Milena sont « ancrés » dans cette lecture de la situation relationnelle (entre les trois groupes : soignants, danseurs, résidents, mais aussi entre le dispositif de l'atelier et le fonctionnement des établissements). Les pratiques, à proprement parler, occupent peu de place dans son récit. Le moteur du développement du projet, ce n'est donc pas « quoi faire avec les soignants et les résidents » en termes de pratiques de contact et de danse, mais « comment transformer quelque chose de la situation ».

On pourrait donc penser que les pratiques ont une moindre importance (au moins dans ses souvenirs) par rapport aux négociations situationnelles ; notre hypothèse cependant est différente : les pratiques requièrent moins d'attention des deux danseurs, parce qu'elles sont disponibles, elles forment un socle commun (tous deux sont formateurs Sisyphes, tous deux participent à *Sensationnelle*, ils ont ainsi un réservoir de pratiques en commun et profondément maîtrisées) qui est plutôt une ressource « solide », tandis que la découverte de la situation est plutôt aussi bien le ressort, que la vulnérabilité du projet, qui pourrait être « blessé » de plusieurs manières : par l'abandon de la participation des soignant.es, par la répétition des relations soignants-soignés au sein du projet artistique, par le renoncement à ce que les « bénéfiques » de l'atelier de danse soient autant adressés aux soignants qu'aux résidents ; enfin, un autre risque serait celui d'un projet considéré comme un échec (l'abandon des *Sisyphes*) par les structures impliquées, soit la MAS, le Foyer, et le Bateau Feu, alors que Milena et Philippe sont porteurs du projet pour A.I.M.E., ce qui engage leur responsabilité artistique pleinement.

Dossier de ressources :

Manuel-anti-manuel

Note aux lecteurs : en suivant le lien des 5 dossiers ci-dessous, vous arriverez aux documents listés sous chaque titre de dossier.

1. [Archives de notations de pratiques](#)
 - *Histoire de voir*, extraits cahiers Julie Nioche
 - *XX*, extraits cahiers Julie Nioche
 - *Sisyphé* description atelier initial 2007
 - *Sisyphé* bilan formateurs (extraits) 2013

2. [Sensationnelle](#) archives
 - *Sensationnelle*, extrait cahier Julie Nioche
 - *Sensationnelle*, partition septembre 2013 – CNDC
 - Lettre aux spectateurs, septembre
 - *Sensationnelle Dunkerque*, mail début du projet
 - *Sensationnelle Dunkerque*, tract MAS
 - *Sensationnelle Dunkerque*, tract Trimaran

3. [Feldenkrais](#)
 - Audioguidage pour le public général : Suzanne Charbonneau, « Arrondir le dos »
 - Feldenkrais transcription : « Four Points Standing »
 - Feldenkrais « squelette » : « Sur 4 appuis »

4. [Essais descriptifs :](#)
 - un document unique avec des essais de descriptions des pratiques suivantes, issues de divers projets :
 - Ateliers et exercices (Objets, construction intuitive, Bataille de Reischoffen, Apprendre à lâcher son poids)
 - Préparation pour faire *Sensationnelle*
 - Pratique du cœur d'*Outsider*
 - *MRP (Vague intérieur vague)*
 - Préparation *Impassée*
 - *S(p)onges*

5. [Audioguidages](#) :

Note aux lecteurs : pour *En classe*, *Rituel pour...* et *S(p)onges paillettes*, qui sont des guidages sonores au sein de créations, faites connaissance avec les pièces en suivant les liens de *chaque* titre d'œuvre. Puis suivez le lien « Audioguidage » pour accéder aux fichiers son. Le lien de *Mon corps des autres* vous mène directement au podcast.

- [En classe](#) (2014)
- [Rituel pour une géographie du sensible](#) (2018)
- [Mon corps des autres](#) (2020-22)
- [Sponges paillettes](#) (2023)

Références

Mathias Poisson, Virginie Thomas, L'agence touriste, *Comment se perdre sur un GR.*, Marseille, éditions Wild project, 2013.

Howard S. Becker, Franck Leibovici, *Exercices, suivi de « Échangés à la naissance »*, éditions AOC, 2023.

Katya and Rosa Shreeves, *Moves: A sourcebook of Ideas for Body Awareness and Creative Movement*, Reading, Harwood Academic Publishers, 1998.

Collectif, [Constellations-catalogue des pratiques](#), pôle Éducation artistique et culturelle, Pantin, CN D, 2023-2024.

Catherine Contour, *Une plongée avec Catherine Contour. Créer avec l'outil hypnotique*, Paris, Naïca éditions, 2017, et *Danser sa vie avec l'outils hypnotique*, Cognac, éditions 369, coll. « Manuels », 2023.

Kim Dunphy & Jenny Scott, *Freedom to move: Movement and Dance for People with Intellectual Disabilities*, MacLennan Pretty Pty Limited, 2003.

Moshe Feldenkrais, *Énergie et bien-être par le mouvement*, Escalquens, éditions Dangles, 2009.

Simone Forti, *Manuel en mouvement*, trad. Agnès Benoit, *Nouvelles de danse*, n° 44/45, Bruxelles, éditions Contredanse, automne-hiver 2000.

Susan Foster, *Choreographing Empathy*, London, Routledge, 2010.

Isabelle Ginot (dir.), *Penser les somatiques avec Feldenkrais*, Lavérune, L'Entretiens, 2014.

Melanie Kloetzel & Phil Smith, SMITH, COVERT: a Handbook: 30 meditations for resisting invasion, Charmouth, Triarchy Press, 2021.

Jennifer Monson, *A Field Guide to iLANDing. Scores for Researching Urban Ecologies*, Brooklyn, 53rd state press, 2017.

Nicolas Nova, *Exercices d'observation. Dans les pas des anthropologues, des écrivains, des designers et des naturalistes du quotidien*, Paris, éditions Premier parallèle, coll. « Carnets parallèles/la vie des choses », 2022.

Nicolas Nova, *Exercices d'observation. Dans les pas des anthropologues, des écrivains, des designers et des naturalistes du quotidien*, éditions Premier parallèle, coll. « carnets parallèles / la vie des choses », 2022.

Andrea Olsen, *Body and Earth. An experiential guide*, Univ Press of New England, Hanover & London, 2002.

Julie Perrin, « Figures de spectateur en amateur », in Michel Briand (dir.), *Corps (in)croyables. Pratiques amateur en danse contemporaine*, Pantin, Centre national de la danse, coll. « recherches », 2017.

Miranda Tufnell & Chris Crickmay, *Corps, Espace, Image*, trad. Élise Argaud, Bruxelles, éditions Contredanse, 2014.