

Les contaminations urbaines de Jeanne Simone

Alix de Morant

Numéro 63-64, printemps–automne 2018

Gestes ordinaires dans les arts du spectacle vivant

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1067748ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1067748ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)
Université du Québec à Montréal
Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire

ISSN

0827-0198 (imprimé)
1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

de Morant, A. (2018). Les contaminations urbaines de Jeanne Simone.
L'Annuaire théâtral, (63-64), 63–75. <https://doi.org/10.7202/1067748ar>

Résumé de l'article

Conçues pour l'espace urbain, les pièces de la chorégraphe Laure Terrier combinent les qualités spatiales du lieu et les tonalités du milieu dans lequel elles s'inscrivent avec celles d'un travail corporel fondé tant sur les protocoles du Contact Improvisation et sur les pratiques somatiques du Body-Mind Centering que sur une réappropriation de gestes ordinaires. L'analyse de sa dernière création, *Nous sommes*, présentée au festival Mimos en 2015, repose sur la reprise qui en a été faite en septembre de la même année dans le contexte métissé de la place Arnaud-Bernard à Toulouse. Dans cette pièce, un imaginaire somatique comme une gestuelle dérivée du quotidien concourent à rétablir un moment d'harmonie sociale.

Les contaminations urbaines de Jeanne Simone

ALIX DE MORANT

Université Paul-Valéry –
Montpellier 3

(RIRRA 21)

Les gestes ordinaires sont au monde de l'art ce
que les sans-papiers sont à l'état gouvernemental :
une minorité existante et effectivement constitutive
du tissu social, bien que dépourvue de pouvoir.

Barbara Formis

Pièce *in situ* de la compagnie de danse Jeanne Simone¹, *Nous sommes*² (figures 1 à 4) a été créée par Laure Terrier lors du festival Mimos en juillet 2015 et ensuite reprise en septembre de la même année sur la place Arnaud-Bernard à Toulouse, un vaste quadrilatère situé en zone frontalière entre la ville moderne et l'enclave moyenâgeuse qui jouxte la basilique Saint-Sernin. On a aménagé, en surface de cette place souvent surnommée Ali Bernard en raison de la forte présence dans le quartier d'une population d'origine maghrébine, une fontaine et quelques bancs qui font face aux épiceries, aux *snacks*, aux buvettes et à la boucherie halal. En dehors de ces activités commerciales, l'endroit est aussi bien connu pour le trafic illégal de cigarettes et de cannabis, et l'on y observe le manège des trafiquants qui s'y postent, tels des veilleurs impénitents, au milieu de l'animation piétonne et automobile incessante.

Longtemps, précise l'anthropologue Slimane Touhami, les migrations se sont fondues en harmonie sur Arnaud-Bernard. De l'Italien au Maghrébin, les mouvements de

- 1 La compagnie Jeanne Simone a été créée en 2004 à Besançon sous l'impulsion de la chorégraphe Laure Terrier.
- 2 Spectacle de Laure Terrier, coécrit avec la complicité des artistes interprètes : Laetitia Andrieu, Mathias Forge, Guillaume Grisel, Céline Kerrec, Nicolas Lanier, Camille Perrin, Anne-Laure Pigache et Miles Siefridt.

populations qui se sont implantées dans cette partie de Toulouse ont participé à créer un Arnaud-Bernard longtemps cité pour sa tolérance et sa convivialité. Reste que la réalité d'aujourd'hui brise en partie le miroir attachant d'une ville fraternelle où chacun aime son voisin (Touhami, 2007 : 4).

Ce constat en demi-teintes de Touhami peut servir de point de départ à une réflexion sur le processus d'imprésentation³ des gestes ordinaires⁴ dans le dispositif chorégraphique de *Nous sommes*, qui les inscrit dans le contexte le plus trivial de leur émergence, soit la rue. Chorégrapheur pour un tel espace, alors même que la question de la communauté est devenue particulièrement sensible depuis les attentats de 2015, exige, pour l'artiste qui décide de s'y confronter, d'accepter de faire un pas de côté et d'abandonner l'artificialité toute relative d'un corps spectaculaire afin de se replacer avec une certaine humilité dans les circulations et les frictions permanentes qui caractérisent la vie urbaine. Comme l'écrit Barbara Formis,

la voie de l'imprésentation est synonyme de réconciliation puisqu'elle ne vise pas à identifier naïvement l'art avec la vie, mais plutôt à les faire dialoguer selon un rapport d'équivalence de valeur et de continuité de nature. Un rapport où ni l'art ne serait supérieur à la vie ni, inversement, la vie n'aurait de prétention de détenir la vérité sur l'art; un rapport où l'expérience esthétique définirait un champ commun entre les deux (Formis, 2010 : 21).

Il ne saurait en être autrement pour Terrier et les danseurs de *Nous sommes* dès lors que leur intention est de cohabiter sur un territoire avec ceux qui l'occupent déjà.

APPRÉHENDER LE TERRITOIRE

L'enjeu de la géographie politique c'est l'homme,
en tant que membre d'une collectivité, dans son
existence quotidienne.

Claude Raffestin

L'utilisation du pronom « nous » comme dénominateur commun dans le titre de cette création chorégraphique est révélateur, car il désigne tant le groupe des performeurs que le public qui assiste à la performance, tant les habitants d'un quartier qu'une communauté élargie⁵. Il n'est

- 3 Pour Barbara Formis l'imprésentation « consiste à mettre en place à la fois la représentation et son propre effacement, d'où par conséquent la suspension du processus scénique classique » (Formis, 2010 : 121).
- 4 « On peut affirmer que si le quotidien fait appel à une individualité et à une temporalité bien précises (ce que je fais tous les jours), l'ordinaire, lui, est moins déterminé : il évoque une communauté plus large et des capacités potentielles (ce que je pourrais / nous pourrions faire à n'importe quel moment) » (Formis, 2010 : 50).
- 5 « *Community* recouvre un champ très vaste en anglais et là où le Français peut penser aux hippies ou à un simple partage d'intérêts ou d'opinions, les Américains entendront aussi, selon le contexte, "tissu social", "collectivité", "groupe", "sens du groupe", "habitants d'un quartier ou d'une région" ou encore "entourage" » (Argaud et Luccioni, 2009 : vii-viii).

d'ailleurs pas sans rappeler le « nous » de *Ceremony of Us* (1969) d'Anna Halprin et les utopies communautaires d'une génération artistique mobilisée par la guerre du Vietnam et les conflits interraciaux. Pour mieux appréhender cet en-commun dont se revendique Terrier et qui évoque tout autant les comportements usuels que les incontournables nécessités de la sociabilité⁶, il faut revenir à la localisation spatiale et temporelle du projet et, donc, à la notion de territoire telle qu'elle est étudiée par la géographie culturelle. Dans la conception profondément humaniste du territoire de Claude Raffestin entrent en jeu des questions sociétales, mais également biologiques, comportementales, relationnelles. Le territoire ne peut pas, selon lui, seulement se rationaliser à partir de frontières et de limites (un temple, un quartier, une ville ou une nation, par exemple), mais doit être appréhendé comme un écosystème, comme ce système complexe « qu'entretient une collectivité, et partant un individu qui y appartient, avec l'extériorité et / ou l'altérité à l'aide de médiateurs. Il est possible de dire que les limites de [s]a territorialité sont les limites de [s]es médiateurs » (Raffestin, 1982 : 170). Pour Raffestin, le territoire est d'abord une affaire de coexistence. C'est par les individus qui s'y situent, par les relations qui s'y forment, par les échanges qui s'y déroulent et les liens qui s'y tissent qu'advient la territorialité. Dans le projet de la compagnie Jeanne Simone, la notion de collectivité apparaît précisément dès lors qu'un territoire commun se définit comme signifié par la présence des danseurs d'abord indiscernables de la foule qui se déverse en continu des faubourgs vers le centre-ville, puis médiateurs d'un geste de réparation qui fait trace pour les usagers du lieu ainsi que pour les spectateurs convoqués sur la place Arnaud-Bernard.

On retrouve ainsi, dans les spectacles de cette compagnie, les caractéristiques d'un art *contactuel* et contextuel qui, pour Paul Ardenne, cherche à concilier dans un même moment la sensibilité de l'émetteur et celle du récepteur. « Inutile sur ce terrain, dit-il, de pister les notions de beauté, de virtuosité, de savoir-faire. Elles sont remplacées par la relation, l'adaptation, la connexion, la mise en phase » (Ardenne, 2002 : 58). Ici, il s'agit de mettre à profit une attitude piétonne qui emprunte ses caractéristiques tant à la danse postmoderne américaine, laquelle avait introduit sur la scène de théâtre et de la galerie des actions et des gestes issus du quotidien⁷ en veillant à conserver leur rythme et leur temporalité, qu'aux préceptes démocratiques du Contact Improvisation⁸ comme

6 Erving Goffman soulignait déjà, dans les années 1970, le processus d'extériorisation qui consiste pour chaque passant d'une grande ville à user de toutes les ressources de l'expression corporelle pour se déplacer comme pour se signaler, de sorte que tout un chacun puisse déchiffrer de loin son comportement et, s'il n'est pas inhabituel ou déplacé, s'en trouver immédiatement rassuré. Il évoquait aussi tous ces gestes de réparation que le citadin se voit obligé d'effectuer au quotidien pour se situer dans les limites de la normalité (Goffman, 1973 : 137).

7 « D'un point de vue phénoménologique, nous préférons employer le terme de quotidien pour qualifier le monde de la vie. Parler d'ordinaire implique en effet déjà une position axiologique qui dépasse la simple description du mode de quotidien lui-même » (Bégout, 2005 : 39).

8 « J'ai appelé Contact Improvisation [...] une forme de mouvement dans laquelle par l'essence même du contact, du toucher et de l'échange de poids – la conversation entre les masses –, une communication interactive survient, ce qui amène les deux personnes à improviser simultanément de façon à suivre l'autre, comme dans une conversation » (Rainer, dans Paxton et Rainer, 2009 : 18).

«métaphore des relations sociales» (Banes, 2002 : 117). Partant d'une exploration physique de l'en-commun, Terrier s'efforce avec *Nous sommes* de montrer le corps collectif dans toute son humanité, avec ses tensions, ses tiraillements, ses vibrations, ses transferts d'énergie et ses oscillations :

Je joue avec le passant, celui qui est là par hasard ou celui qui vit là, qui y a ses habitudes. Toutes mes créations sont *in situ*. Même si j'ai des formes préétablies, une intention claire, l'écriture se lie, s'adapte au lieu choisi pour se colorer de ce qui va se passer. Je dois être disponible au camion poubelle qui fait irruption, à son volume, à son bruit, à la part de quotidien qu'il symbolise. Je dois être prête à dialoguer avec cette petite dame qui vient de traverser. Nos corps de danseurs ne tendent pas vers le spectaculaire, cette forme de perfection qui met à distance le spectateur. Je cherche tout au contraire à me mettre au diapason des corps et des espaces rencontrés dans leur fragilité pour tendre un miroir à notre condition humaine (Terrier, citée dans Compagnie Jeanne Simone, 2015).

La danse de Terrier se donne à voir dans une dimension sociale, comme l'expression même d'une «somato-psychologie de la vie quotidienne» (Pavis, 2007 : 75), au cours d'un événement à caractère ponctuel puisque pensé pour un site spécifique et dans une instantanéité pour lesquels le groupe de danseurs s'est lui-même préalablement testé et éprouvé. Ces interprètes – acteurs, musiciens ou danseurs – sont autant d'éléments représentatifs de cet anonymat du peuple de la rue. Silhouettes longilignes, rebondies ou trapues qui arpentent l'espace chargées de cabas, qui aident à parquer une voiture, à déménager des cartons, à faire traverser un enfant avant de grimper aux balcons ou d'improviser une échappée, elles fusionnent avec l'environnement dans lequel elles évoluent, se confondent avec la foule pour mieux s'en dégager en tant que singularités.

UNE COMPAGNIE DE TERRAIN

Dans le Contact Improvisation, le geste ne change pas de nature, il est exploité de telle manière qu'il garde son allure ordinaire tout en produisant des résultats musculaires et visuels surprenants. Il en résulte une expérience incarnée de l'indiscernabilité entre soi et le monde.

Barbara Formis

Chez Terrier, la singularité d'une écriture tient à l'émergence inopinée d'un événement corporel, sans convoquer le sensationnel, mais en tirant parti des paramètres de chaque situation, de sorte à contracter le moment présent en une «tension utopique de l'espace» (Bailly, 2013 : 16). En activant les courants et en modulant les flux d'une dynamique urbaine en perpétuel mouvement, elle compose avec la ville et ses ingrédients. Une marche, un arrêt et une course sont autant

de contrepoints dans la partition d'un lieu public, dans une approche toujours renouvelée de sa syntaxe et dans une compréhension kinesthésique de ses composantes architectoniques et humaines. Une chute, une assise ou un appui suffisent à changer de registre, à passer de la marche à la danse, du corps ordinaire au corps extraordinaire. Dans *Nous sommes*, il n'y a pas de recherche de la perfection de la forme ni même une quelconque envie d'épater l'auditoire par le soudain éclat d'un geste virtuose, mais bien la volonté de délimiter un «cadre attentionnel» (Souliez, 2016 : 12) qui requiert tant la disponibilité des performeurs que celle des spectateurs, qu'ils soient des festivaliers convoqués au spectacle, les occupants des lieux ou, plus fortuitement, de simples passants. L'idée qui sous-tend ce spectacle est que chacun, à son endroit et sans distinction de qualité, puisse faire l'expérience commune de l'espace traversé en l'éprouvant à l'aune de sa corporéité⁹. La délimitation spatiotemporelle de *Nous sommes* recrée une frontalité là où le projet précédent, *Le goudron n'est pas meuble*, cherchait à perturber le trafic automobile et pédestre pour provoquer une béance d'où pourrait surgir une dissidence. Cette fois, le dispositif vise, au contraire, à surdéterminer l'espace d'accueil du spectacle afin de mieux l'écouter respirer. La théâtralisation de la place publique est d'ailleurs soulignée par la présence d'un perchiste qui capte les sons qui s'y produisent pour les incorporer *in vivo* à la bande sonore. On s'éloigne cependant de la théâtralité pour structurer un imaginaire du présent, mais aussi pour mettre sur un pied d'égalité signifiant et signifié. Comme le précise Formis, se référant au processus Art / Vie qui guide les artistes de la danse postmoderne américaine,

l'esthétique de la *praxis* ordinaire telle qu'elle est entendue ici ne choisit pas un autre camp d'effectuation pour l'*aisthesis*, mais elle considère cette même *aisthesis* comme le fondement commun à l'expérience poïeticoartistique et à l'expérience tautologique de la vie. Il est donc possible de comprendre comme *aisthesis* cette expérience subjective, affective et souvent somatique qui fournit ses bases au vécu ordinaire (Formis, 2010 : 192).

Dans *Nous sommes*, la danse ne s'éloigne jamais de la trivialité. L'ordinaire est son actualité et son activité dans un rapport perceptif et sensoriel qui associe déjà intériorité et extériorité. Il s'agit de donner du sens à une conduite et d'expérimenter un soi qui ne soit pas forclos. Ainsi, le spectacle commence avec l'intervention de Guillaume Grisel, figure qui se détache du fond ambiant pour affirmer avec insistance sa présence à la fois singulière et multiple :

Je suis Guillaume, je suis né en 1971, je suis locataire à Marseille... Je suis gaucher... Je suis un enfant... Je suis un adulte qui fume... Je suis tout... Nous sommes un tout... Nous sommes le centre... Je suis le cercle. Je suis un continent; nous sommes des frontières. Nous sommes des flux et je suis votre radio libre. Je suis un émetteur, nous sommes des antennes. Je suis un cube, nous sommes des puzzles¹⁰.

9 On retiendra ici la définition de corporéité de Francisco Varela, qui «désigne le corps comme structure vécue et comme contexte ou lieu des mécanismes cognitifs» (Varela, Thompson et Rosch, 1993 : 18).

10 La restitution du monologue de Guillaume Grisel se fonde sur les captations du spectacle au festival Mimos en juillet 2015, à Toulouse, toutes deux visionnées pour les besoins de cette étude.

Il fait mine avec ses mains de rétrécir le monde pour qu'il tienne dans une boîte : « Je suis un pas en avant, une main tendue, un bras d'honneur ». Son geste accompagne sa parole, la souligne : « nous sommes un ensemble », poursuit-il. Peu à peu son corps se place, se stabilise et s'ancre dans le sol. Du regard, Grisel embrasse l'ensemble dont il est l'interface, ce « nous » constitué de tous les sujets présents à cette heure et sur cette place, rejoint par le reste des danseurs qui se mettent à parler tous en même temps et qui reprennent isolément toute une kyrielle de microgestes. Ces petits gestes qui mesurent, cadrent ou bien, plus prosaïquement, parasitent le discours – moulinets de poignets, haussements d'épaules, roulements d'yeux, main qui rajuste une bretelle de soutien-gorge... – constituent toute une motilité désordonnée qui va migrer imperceptiblement et de façon intermittente vers un phrasé plus chorégraphique avant de se dissoudre à nouveau dans les *tempos* urbains.

VERS UNE ORIENTATION ACTIVE

Les lieux de la ville se distinguent par une singulière composition de vitesses et de lenteurs, de phénomènes sociaux et physiques coprésents et/ou alternés. Le sentiment de vitesse relative est aussi donné par l'environnement dans lequel on baigne et qui nous emporte dans son mouvement. Les lieux ne sont pas statiques, ils se transforment sur eux-mêmes, parfois d'une heure à l'autre, ou encore entre le jour et la nuit, la semaine et le week-end, les périodes de travail et de vacances, au cours de saisons. Ainsi, chaque lieu mute selon des tempos propres aux activités et phénomènes naturels et artificiels qui le composent. Ces compositions, sortes de chorégraphies, n'ont pas été écrites, mais celui qui habite un lieu les connaît intimement.

Alain Guez

Avant de tenter de poétiser la ville, ou de l'« ioniser » (Bailly, 2013 : 24), les interprètes de la compagnie Jeanne Simone doivent travailler leur posture afin de prendre pied sur un sol commun, car ils ne sont pas tous danseurs de formation ; le groupe s'élargit à des comédiens et à des musiciens. Si la plupart ont une pratique somatique régulière, d'autres ne prennent pas spécialement soin de leur corps. Issus d'horizons divers, inégaux dans leurs aptitudes, ils doivent trouver une concordance entre l'intime et le collectif, et parvenir à se lier en constituant un espace de référence – nommé « la base » par Terrier (entretien avec Alix de Morant, octobre 2015). La base est un amalgame, un conglomerat d'expériences, de repères autobiographiques et individuels¹¹, et

11 On pense ici aux associations d'idées qui, chez Pina Bausch par exemple, surgissent en période d'improvisation.

de savoirs kinesthésiques¹² qui engendrent au sein de ce groupe hétérogène un rapport spécifique à l'altérité, même si chacun, dans *Nous sommes*, parle et agit en son nom propre¹³. Il y a, en effet, de l'irréductible dans la manière qu'ont les interprètes de se livrer en public et d'apparaître cependant comme des anonymes, ces êtres du dehors que l'on croise sans pouvoir les distinguer.

La base, c'est donc d'abord une abscisse ordonnée, un alignement qui, dans la verticalité, relie la voûte plantaire, le genou, le plancher pelvien et le palais mou. « Apprendre à agir sur le monde et à rentrer en communication avec les autres tout en restant *chez soi*, sur ses pieds, permet un véritable espace de dialogue », nous rappelle Odile Rouquet (2000 : 67 ; souligné dans le texte). Cette maxime, qui n'est pas sans évoquer les préceptes élémentaires du corps dansant – « se lever, se tenir debout, bouger : aucun mouvement ne se fait sans engager un dialogue avec la gravité » (Amagatsu, 2000 : 22) –, semble ici s'adresser en priorité à Camille Perrin, cet interprète corpulent à la tonalité de jeu burlesque qui, de chute en dégringolade dans *Nous sommes*, gagne de haute lutte le droit à pouvoir enfin se mettre sur ses pieds.

C'est également une préparation motrice qui mobilise tout l'imaginaire biologique du Body-Mind Centering¹⁴ et repose en tout premier lieu sur l'expérience transmissible de Terrier. Le BMC est présenté par la chorégraphe comme le fondement de sa pratique et comme une méthode de travail qui sert la cohésion du groupe. Comme tant d'autres, sans être certifiée par les instances qui divulguent et protègent ces modules de formation, la danseuse autodidacte a suivi les enseignements du BMC. Elle s'en est approprié les outils qui lui ont révélé son potentiel créatif et lui ont permis de développer des processus de composition instantanée. Ils l'ont aussi aidée à aborder la rue dans sa rudesse et ses aspérités comme à en maîtriser les inattendus. Comme l'écrit Bonnie Bainbridge Cohen, « cette concentration sur le dehors peut se manifester sous la forme d'un renforcement des perceptions orientées vers l'extérieur : vue, ouïe, odorat » (Bainbridge Cohen, 2002 : 54), mais elle peut également s'ancrer plus profondément dans d'autres systèmes : nerveux, lymphatique, endocrinien ou cellulaire. Bainbridge Cohen explique qu'

[e]n développant notre conscience à un niveau cellulaire, et tissulaire, nous devenons plus aptes à nous comprendre nous-mêmes. En augmentant notre compréhension de nous-mêmes, nous augmentons notre compréhension des autres et notre compassion. En percevant le caractère unique des cellules dans le contexte de l'harmonie tissulaire[,] nous apprenons ce qu'est l'individualité dans le contexte de la communauté (Bainbridge Cohen, 2002 : 29).

12 On se réfère ici au concept de *bodily knowledge* forgé par Jaana Parviainen (2002).

13 La pièce inclut plusieurs monologues, directement inspirés de la biographie des interprètes.

14 Conçu par la thérapeute Bonnie Bainbridge Cohen et aujourd'hui marque déposée, le Body-Mind Centering est un cycle d'études du corps en mouvement. S'inspirant de connaissances scientifiques en anatomie, physiologie, kinésiologie, mais puisant aussi aux sources du yoga ou des arts martiaux, le BMC est une approche holistique qui passe par une exploration fine de la perception, notamment au moyen du toucher. Ce travail invite à une découverte des systèmes du corps (squelette, systèmes nerveux, musculaire et endocrinien) qui font chacun émerger des états de corps, des qualités et des états d'esprit spécifiques.

Cette déclaration d'intention est le socle sur lequel s'est élaborée, au cours des trente dernières années, la méthode si populaire parmi les danseurs de réadaptation fonctionnelle du BMC. Elle est aussi une idéologie. Jérémy Damian émet en effet l'hypothèse que, dans le BMC comme dans le Contact Improvisation, se constitue, à partir de l'incorporation de leurs préceptes basés sur la conscientisation du mouvement, le ressenti et le toucher, un sens de la collectivité fondé principalement sur une terminologie et un vécu commun. «Les praticiens du BMC forment un collectif au sein duquel l'unité de référence ne peut pas seulement être celle de l'individu aux prises avec sa dimension intérieure mais celle du BMC en tant que pratique collective stabilisée autour d'un ensemble de savoirs, de connaissances, d'expériences», suppose Damian (2014: 152). Cela équivaut à dire que le «nous» que propose Terrier la situe aussi en tant qu'actrice de cette communauté qui cherche, par le Contact Improvisation ou le BMC, à accroître ses modes de sentir comme à trouver de nouvelles manières d'entrer en relation avec son environnement immédiat. Toujours selon Damian, adopter ces pratiques, c'est «devenir un expert en détection», c'est-à-dire être susceptible de «détecter des aspects du monde, des qualités, des entités qui ne nous sont pas directement données dans notre expérience de la vie quotidienne mais potentialisées par des dispositifs spécifiques» (Damian, 2014: 472).

L'ambition de *Nous sommes* n'est-elle pas de vouloir partir du corps singularisé et conscientisé du danseur contemporain pour tenter de revitaliser une communauté dévitalisée? Par quel autre médium faire passer ce courant qui s'établit entre un petit groupe d'initiés afin d'en faire profiter une communauté d'expérience plus large? Il y a, dans ce concept de la base développé au sein de la compagnie Jeanne Simone, une harmonie entre une partition individuelle, secrète, intériorisée, celle qui constitue le danseur en tant que sujet, et celle de l'espace public comme espace de projection et surface d'inscription de son geste. Comme le remarque Catherine Grout, auteure dont les écrits ont abondamment nourri les répétitions :

La notion du entre, ou de ce qui se passe entre les personnes, diffère si on la considère en une suite de causalités (un sujet réagit à ce qu'il perçoit) ou suivant le principe de l'éaction: chaque personne, par sa posture, sa manière de voir ou de regarder, ses gestes et son horizon participe de ce qui se passe et qu'elle fait émerger simultanément avec les autres. Alors le politique comme potentiel se déploie dans le même mouvement (Grout, 2012: 110).

Revenant sur les pas de Francisco Varela, Catherine Grout, dans le sillage de la phénoménologie merleau-pontienne selon laquelle l'organisme donne forme à son environnement, parle bien d'une transformation qualitative du vécu, d'une posture énaïve reposant sur une approche holistique, phénoménologique et cognitive incarnée, dans une attention accrue à ce qui fait l'essence de l'humain.

Figure 1 : *Nous sommes*,
avec Céline Kerrec rampant
sous les jambes d'un
habitant du quartier. Place
Arnaud-Bernard, Toulouse
(France), 19 septembre 2015.
Photographie de Loran
Chourrau / Le petit cowboy.



Figure 2 : *Nous sommes*,
avec, de gauche à droite, Camille
Perrin, Céline Kerrec, Anne-
Laure Pigache, Guillaume Grisel,
Nicolas Lanier, Mathias Forge,
Miles Siefriid et Laetitia Andrieu.
Place Arnaud-Bernard, Toulouse
(France), 19 septembre 2015.
Photographie de Loran
Chourrau / Le petit cowboy.





Figure 3 : *Nous sommes*, avec Miles Siefridt debout sur la rambarde. Place Arnaud-Bernard, Toulouse (France), 19 septembre 2015. Photographie de Loran Chourrau / Le petit cowboy.



Figure 4 : *Nous sommes*, avec Miles Siefridt et Mathias Forge. Place Arnaud-Bernard, Toulouse (France), 19 septembre 2015. Photographie de Loran Chourrau / Le petit cowboy.

UNE GESTUALITÉ ENGAGÉE

Si je peux circuler, danser par rapport à ma propre corporéité, je peux ouvrir un champ d'émergence pour l'autre, qui lui donne accès à un geste autre. La fonction tonique est contagieuse. L'état de corps dans lequel je me tiens est contagieux. Je pense que la contagion suprême, c'est l'état de corps [...]. Partager un territoire à plusieurs, c'est déjà partager son propre territoire, interne [...]. La danse ne parle que de cela, du partage du territoire...

Hubert Godard

En postface de l'opuscule *Gestes à l'œuvre?* (2015), le philosophe Jacinto Lageira signifie la nécessité de considérer le geste comme faisant part d'un acte qui engage celui qui l'accomplit envers celui qui le reçoit, en marquant bien le fait qu'il ne peut y avoir de dissociation entre la dimension esthétique et la dimension événementielle du geste. Qui s'intéresse aux arts en espace public ne saurait en effet se défaire de cette double portée d'une proposition artistique exposée aux yeux de tous en milieu ouvert et ne saurait l'aborder en laissant de côté des questions de corporéité (et, avec elle, de posture, d'orientation, de tonicité, de sensibilité, de disponibilité et de vigilance) en n'articulant pas bio et politique. Ainsi Lageira précise que

[l']intercorporéité engagée par le geste artistique d'autrui ne peut se réduire à un agir contemplé de l'extérieur et à distance, mais il ne saurait non plus rendre toute gestuelle esthétique ou esthétisable, ce qui serait artialiser le socio-politique ou l'éthique avec les conséquences désastreuses que l'on sait. *Praxis*, et *poïesis*, contiennent bien depuis leur origine, l'idée d'une action et d'un faire, d'une pratique et d'une création, dont l'une des lignes de force est plus que jamais à l'ordre du jour: l'agir est toujours un interagir [...]. Interagir avec autrui suppose [...] que le tout premier geste symbolique et concret à effectuer est celui du lien (Lageira, 2015: 162).

À en croire Terrier, *Nous sommes* est un projet qui émane du cœur, le maître de toutes les fonctions vitales qui, en médecine chinoise, favorisent circulation et relation. Dans l'imaginaire du BMC, les états de corps sont intrinsèquement dépendants du bon fonctionnement des organes. Cœur, foie, rate ou poumon sont les partenaires du danseur (ou du thérapeute) qui peut puiser dans leur matérialité comme dans leurs qualités *a priori* peu expérimentables. En travaillant à les renforcer, on parvient, selon Bainbridge Cohen, à une meilleure appréhension des principes physiques qui les régissent et on développe notre capacité à faire preuve d'empathie envers un espace culturel et social qu'on voudrait plus démocratique. À évoquer les pulsations du muscle cardiaque qui s'ouvre et se ferme, à visualiser les flux et les reflux sanguins régis par la pompe artérielle, à se concentrer sur la symbolique des émotions liées au cœur (passion, compassion, authenticité, sincérité, générosité), on découvrirait tant une manière de s'accorder soi-même qu'une possibilité

de se raccorder à un territoire. «Arnaud-Bernard, c'est d'abord un cœur avec la place du même nom, rendez-vous obligé des matchs de foot improvisés, des bouquinistes ambulants et des manifestations où culture et boisson font bon ménage», notait, en observateur de ses usages, Touhami (2007 : 1). En insérant du cœur dans *Nous sommes* et du particulier au sein du collectif, les interprètes de la compagnie Jeanne Simone cherchaient, place Armand-Bernard, le samedi 19 septembre 2015 à dix-huit heures, à désamorcer le désarroi des émotions collectives pour tenter, par un processus d'échoïsation kinesthésique, d'instaurer un moment fugitif d'équilibre.

AMAGATSU, Ushio (2000), *Dialogue avec la gravité*, trad. Patrick de Vos, Arles, Actes Sud, «Le souffle de l'esprit».

ARDENNE, Paul (2002), *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, «Essais».

ARGAUD, Élise et Denise LUCCIONI (2009), «Note des traductrices», préface à Anna Halprin, *Mouvements de vie : 60 ans de recherches, de créations et de transformations par la danse*, trad. Élise Argaud et Denise Luccioni, Bruxelles, Contredanse, p. vii-viii.

BAILLY, Jean-Christophe (2013), *La phrase urbaine*, Paris, Seuil, «Fiction & Cie».

BAINBRIDGE COHEN, Bonnie (2002), *Sentir, ressentir, agir : l'anatomie expérimentale du Body-Mind Centering*, trad. Madie Boucon, Bruxelles, Contredanse, «Nouvelles de danse».

BANES, Sally (2002), *Terpsichore en baskets : post-modern dance*, trad. Denise Luccioni, Pantin, Centre national de la danse; Paris, Chiron.

BÉGOUT, Bruce (2005), *La découverte du quotidien*, Paris, Allia.

COMPAGNIE JEANNE SIMONE (2015), «*Nous sommes* : portraits chorégraphiques et sonores dans l'espace public», dossier artistique, docplayer.fr/39204829-Nous-sommes-une-production-de-jeanne-simone-portraits-choregraphiques-et-sonores-dans-l-espace-public.html

DAMIAN, Jérémy (2014), «Intériorités/sensations/consciences : sociologie des expérimentations somatiques du Contact Improvisation et du Body-Mind Centering», thèse de doctorat, Grenoble, Université Grenoble Alpes.

FORMIS, Barbara (2010), *Esthétique de la vie ordinaire*, Paris, Presses universitaires de France, «Lignes d'art».

GOFFMAN, Erving (1973), *La mise en scène de la vie quotidienne*, trad. Alain Khim, Paris, Minuit, «Le sens commun», vol. 2 («Les relations en public»).

GROUT, Catherine (2012), *L'horizon du sujet*, Bruxelles, La Lettre volée, «Essais».

- LAGEIRA, Jacinto (2015), « Postface » à Barbara Formis, *Gestes à l'œuvre?*, Lille, De l'Incidence.
- PARVIAINEN, Jaana (2002), « Bodily Knowledge: Epistemological Reflections on Dance », *Dance Research Journal*, vol. 34, n° 1, p. 11-26.
- PAVIS, Patrice (2007), *Vers une théorie de la pratique théâtrale*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.
- PAXTON, Steve et Yvonne RAINER (2009 [1997]), « Conversation », *Nouvelles de danse*, n°s 32-33, p. 14-41.
- RAFFESTIN, Claude (1982), « Remarques sur les notions d'espace, de territoire, de territorialité », *Espaces et sociétés*, n° 41, p. 167-171.
- ROUQUET, Odile (2000), « Les gestes fondamentaux : savoir ce que je fais tout en sachant où je suis », *En corps à l'école*, actes du XVI^e congrès national de la Fédération Nationale des Associations des Rééducateurs de l'Éducation Nationale du 24 au 27 mai, Caen, p. 66-67.
- SOULIER, Noé (2016), *Actions, mouvements et gestes*, Paris, Centre national de la danse, « Carnets ».
- TOUHAMI, Slimane (2007), « Arnaud-Bernard, ou quand l'autre fait la ville », *Cahiers de Framespa*, n° 3, framespa.revues.org/380
- VARELA, Francisco, Evan THOMPSON et Eleanor ROSCH (1993), *L'inscription corporelle de l'esprit*, Paris, Seuil, « La couleur des idées ».