



Universidade Fernando Pessoa

Faculté de Sciences Humaines et Sociales

Dissertation de Mestrado en Psychopédagogie Perceptive

**Intersubjectivité performeur-spectateur
et Pédagogie Perceptive**

**Etude qualitative des résonances vécues par les spectateurs
dans le cadre des performances sur le mode du Sensible**

Catherine MARC-LEFORT

Porto, 2015



Universidade Fernando Pessoa

Faculté de Sciences Humaines et Sociales

Dissertation de Mestrado en Psychopédagogie Perceptive

**Intersubjectivité performeur-spectateur
et Pédagogie Perceptive**

**Etude qualitative des résonances vécues par les spectateurs
dans le cadre des performances sur le mode du Sensible**

Directeur: Prof. Dr. Karine GRENIER

Catherine MARC-LEFORT

Porto, 2015

Abstract / Résumé

Intersubjectivité performeur-spectateur et pédagogie perceptive : Etude qualitative des résonances vécues par les spectateurs dans le cadre des performances sur le mode du Sensible

Abstract/ Résumé

Cette recherche étudie le vécu des spectateurs d'un dispositif performatif particulier basé sur la pratique de la pédagogie perceptive : les performances sur le mode du Sensible.

La relation entre spectateurs et performeurs est un processus intersubjectif (Barba, 2004) ; celle qui s'établit entre le pédagogue perceptif et la personne accompagnée (Bourhis, 2009). Mais plus précisément, quelles sont les spécificités de la résonance chez le spectateur lorsque cette relation prend source dans les processus de réciprocité du Sensible transposés dans le cadre performatif ?

Une méthodologie qualitative d'inspiration phénoménologique permet d'extraire à travers neuf entretiens, réalisés à l'issue de trois performances, six niveaux de résonance donnant à voir un spectateur « résonnant », actif et mobilisé. Les résultats confirment des natures de résonance mises en évidence dans la littérature (physiologique, proprioceptive, tonique, émotionnelle) et ouvrent à d'autres types de résonance (d'états et du Sensible), plus spécifiques à la pratique de la pédagogie perceptive.

Intersubjetividade performer-espectador e pedagogia perceptiva: Estudo qualitativo das ressonâncias vividas pelos espectadores no quadro de performances efectuadas no modo do Sensível.

Abstract

Esta pesquisa estuda a vivência dos espectadores de um dispositivo de performance específico baseado na prática da pedagogia perceptiva: as performances no modo do Sensível.

A relação entre espectadores e performers é um processo intersubjetivo (Barba, 2004); a que se estabelece entre o pedagogo perceptivo e a pessoa acompanhada também (Bourhis,

2009). Mas, mais precisamente, quais são as especificidades da ressonância no espectador quando esta relação está enraizada nos processos de reciprocidade do Sensível transpostos para o contexto performativo?

Uma metodologia qualitativa de inspiração fenomenológica permite extrair a partir de nove entrevistas realizadas após três performances, seis níveis de ressonância que permitem observar um espectador "ressonante", ativo e mobilizado. Os resultados confirmam naturezas de ressonância identificadas na literatura (fisiológica, proprioceptiva, tónica, emocional) e abrem a outros tipos de ressonância (de estados e do Sensível), mais específicas à prática da pedagogia perceptiva.

Remerciements

« Merci bras » à :

Karine Grenier, mon Ariane, sa constance et sa précision m'ont permis de mener à terme cette longue entreprise.

Mes partenaires du Collectif du sphénoïde pour l'expérience féconde que nous avons partagée.

Toutes les personnes rencontrées lors de la formation, avec lesquelles les échanges furent studieux ou amicaux.

Mes élèves, qui ont accepté les différentes aventures que je leur proposais. Leur confiance me touche profondément.

Toutes les personnes qui de quelque manière, ont participé à cette recherche, je pense à mon amie Jeanne.

Ma famille, mon mari, Didier qui m'a initiée à l'informatique et qui aurait été ravi de me voir achever ce mémoire. Mes enfants, Ana et Riwal, leurs conseils m'ont toujours été précieux, ma mère pour son indéfectible vitalité puis, ma sœur et mon beau-frère pour leur soutien, dans la véranda, devant les bateaux du port de commerce.

Danis Bois, pour le passionnant cheminement que le Sensible m'a offert.

Table des matières

INTRODUCTION GENERALE ET MISE EN ŒUVRE DE LA RECHERCHE	18
1 Introduction général.....	19
2 Pertinences personnelles.....	21
3 Pertinences professionnelles et sociales	22
3.1 Premières réflexions sur la relation.....	23
3.2 Les performances sur le mode du sensible	23
3.2.1 Pratique sociale	23
3.2.2 L'élaboration des performances	24
4 Pertinences scientifiques.....	25
5 Question et objectifs de recherche.....	26
 PARTIE 1 : PROBLEMATISATION THEORIQUE	 27
Introduction	28
 Chapitre 1 : Performance et place du spectateur	 29
1 La performance.....	29
1.1 Définition et histoire	29
1.2 Philosophie.....	30
1.2.1 Apport des recherches en art performatif.....	30
1.2.2 Processus de constitution sociale du sujet dans l'imprévisibilité.....	30
1.2.3 Nouveau regard sur la représentation.....	31
1.2.4 Position de résistance	31
1.3 Danse performative et méthodes somatiques.....	32
1.3.1 La danse comme art performatif	32
1.3.2 Les méthodes somatiques : un outil pour la performance	33
1.4 Les performances sur le mode du Sensible	34
2 La relation performeur-spectateur : l'espace de la résonance ?.....	36
2.1 Un espace actif	36
2.2 Le spectateur dans les performances en danse.....	37
2.3 La résonance entre performeur et spectateur	39
2.3.1 Relation organique et mouvement anticipatoire.....	39
2.3.2 La proprioception et les neurones miroirs.....	40
2.3.3 Le spectateur : un « être résonnant ».....	40

Chapitre 2 : L'empathie et l'intersubjectivité : processus au cœur de la relation	41
1 Histoire	41
2 L'empathie dans les neurosciences.....	42
2.1 Le rôle des neurones miroirs.....	42
2.2 Distinction entre empathie et sympathie et changement de point de vue	43
2.3 Ontogénèse.....	43
2.4 Distinction entre soi et autrui	44
2.5 Conclusion : les mécanismes impliqués dans l'empathie	44
3 Les degrés de l'empathie en philosophie.....	45
4 La psychologie humaniste : empathie et accompagnement.....	46
4.1 Qualités relationnelles nécessaires pour le thérapeute dans la relation thérapeutique	47
4.2 L'empathie « Rogérienne » : correspondances avec l'échange scénique	47
5 L'intersubjectivité et le corps vécu.....	48
 Chapitre 3 : Réciprocité actuante et pédagogie perceptive	 49
1 La pédagogie perceptive : quelques concepts clés	49
1.1 Le Sensible et le mouvement interne	49
1.2 Les items du mouvement	50
1.3 Le goût de la matière.....	50
1.4 Les quatre outils	50
2 Une des formes de l'expressivité du Sensible : la gestuelle du Sensible	51
3 Les contenus de vécu : la spirale processuelle	52
4 La réciprocité actuante : une empathie sur le mode du Sensible.....	53
4.1 Définition	53
4.2 La dimension « actuante »	53
4.3 La réciprocité	54
4.3.1 Le rapport à soi.....	54
4.3.2 Le rapport à l'autre, symétrie de présence	54
4.3.3 Le rapport à l'autre, différenciation entre soi et autrui	55
4.3.4 Le rôle de l'attention	55
4.3.5 Le fond commun perceptif et la résonance	56
4.3.6 L'accordage	57
5 Le climat de l'accompagnement.....	58
5.1 Les différents statuts de la réciprocité actuante dans le cadre de l'accompagnement manuel.....	58
5.2 Les qualités de l'accompagnant	59

Conclusion au champ théorique	61
PARTIE 2 : EPISTOMOLOGIE ET METHODOLOGIE	63
Introduction	64
Chapitre 1 : Posture épistémologique.....	65
1 Démarche qualitative	65
2 La posture de praticien-chercheur	65
2.1 Définition	65
2.2 Aller-retour entre pratique et théorie	66
2.3 Espace de liberté et de créativité.....	66
2.3.1 Etre auteur de la recherche	66
2.3.2 Etre auteur de soi.....	67
3 Chercheur du Sensible	68
3.1 Les concepts du Sensible, voies de passage pour le praticien-chercheur	68
3.2 Engagement et implication.....	68
4 Dimension phénoménologique et herméneutique	69
Chapitre 2 : Méthodologie.....	71
1 Méthodologie de recueil	71
1.1 Les performances sur le mode du Sensible	71
1.1.1 Les lieux d'intervention et le public.....	71
1.1.2 Les performeurs.....	72
1.1.3 La procédure.....	72
1.1.4 Le déroulement de chaque performance	73
1.1.4.1 Première performance	73
1.1.4.2 Deuxième performance	75
1.1.4.3 Troisième performance	75
1.2 Les participants à la recherche	76
1.3 Matériel : le guide d'entretien	77
1.4 Caractère de l'entretien	77
1.4.1 Climat empathique	78
1.4.2 La directivité informative	78
2 Méthodologie d'analyse	79
2.1 L'analyse catégorielle	79
2.1.1 La genèse.....	79

2.1.2 La construction à partir du matériau exploratoire	80
2.1.3 Le long cheminement vers la catégorisation définitive.....	81
2.2 Analyse cas par cas phénoménologique	82
2.3 Analyse transversale herméneutique.....	83
2.4 Synthèse et discussion.....	83
PARTIE 3 : ANALYSES	84
Chapitre 1 : La définition des catégories	85
1 D'une résonance physique à une résonance somato-psychique	85
1.1 Résonance physiologique.....	85
1.1.1 Fonctions du corps	85
1.1.2 Parties du corps	86
1.2 Résonance proprioceptive	86
1.3 Résonance tonique	87
1.4 Résonance émotionnelle	88
1.5 Résonance d'états.....	88
1.6 Résonance du Sensible (catégorie pour les personnes ayant une expérience du Sensible).....	89
1.6.1 Résonance pure du mouvement.....	89
1.6.2 Conditions d'accès	90
1.6.3 Résonance relationnelle.....	90
1.6.4 Sens pour la personne.....	91
1.7 Résonance sur le mode du Sensible (pour spectateur ne connaissant pas le paradigme du Sensible).....	91
1.7.1 Résonance d'une mouvance	92
2 Relation aux spécificités du dispositif de la performance	92
2.1 Qualité de mobilisation du spectateur	92
2.2 Résonance des choix initiant la performance.....	93
2.2.1 Esthétique	93
2.2.2 Valeurs et idées	94
2.2.3 Structure	94
Chapitre 2 : Analyse phénoménologique et catégorielle cas par cas	96
1 Témoignage d'Anna (performance 1)	96
1.1 D'une résonance physique à une résonance somato-psychique	96
1.1.1 Résonance physiologique	96

1.1.1.1 Fonctions du corps	96
1-1-1-2 Parties du corps	96
1.1.2 Résonance proprioceptive	97
1.1.3 Résonance tonique.....	97
1.1.3.1 Relâchement physique.....	97
1.1.3.2 Relâchement psychique	97
1.1.4 Résonance émotionnelle.....	97
1.1.5 Résonance d'états	98
1.1.6 Résonance sur le mode du Sensible	98
1.1.6.1 Sens pour la personne.....	98
1-2 Relation aux spécificités de la performance	98
1-2-1 Qualité de mobilisation du spectateur.....	98
2 Témoignage de Gaidig (performance 1).....	99
2.1 D'une résonance physique à une résonance somato-psychique	99
2.1.1 Résonance physiologique	99
2.1.1.1 Fonction du corps	99
2.1.1.2 Parties du corps	99
2.1.2 Résonance proprioceptive	99
2.1.3 Résonance émotionnelle.....	100
2.1.4 Résonance d'états	100
2.1.5 Résonance du Sensible	101
2.1.5.1 Résonance pure du mouvement.....	101
2.1.5.2 Résonance relationnelle.....	101
2.2 Relation aux spécificités de la performance	101
2.2.1 Qualité de mobilisation du spectateur	101
2.2.2 Résonance des choix initiant la performance	102
2.2.2.1 Structure	102
3 Témoignage de Mac'harid (performance 2).....	102
3.1 D'une résonance physique à une résonance somato-psychique	102
3.1.1 Résonance physiologique	102
3.1.1.1 Fonction du corps	102
3.1.1.2 Parties du corps	103
3.1.2 Résonance proprioceptive	103
3.1.3 Résonance tonique.....	104
3.1.3.1 Relâchement physique.....	104

3.1.3.2 Relâchement psychique	104
3.1.4 Résonance émotionnelle.....	104
3.1.5 Résonance d'états	105
3.1.6 Résonance du Sensible	105
3.1.6.1 Résonance pure du mouvement.....	105
3.1.6.2 Conditions d'accès	106
3.1.6.3 Résonance relationnelle.....	107
3.1.6.4 Sens pour la personne.....	108
3.2 Relation aux spécificités de la performance	108
3.2.1 Qualité de mobilisation du spectateur	108
3.2.2 Résonance des choix initiant la performance	108
3.2.2.1 Esthétique	108
3.2.2.2 Structure	109
4 Témoignage de Clet (performance 2)	109
4.1 D'une résonance physique à une résonance somato-psychique	109
4.1.1 Résonance physiologique	109
4.1.1.1 Dans des fonctions du corps.....	109
4.1.1.2 Dans des parties du corps	110
4.1.2 Résonance proprioceptive	110
4.1.3 Résonance tonique.....	110
4.1.3.1 Relâchement physique.....	110
4-1-3-2 Relâchement psychique	110
4.1.4 Résonance émotionnelle.....	111
4.1.5 Résonance d'états	111
4.1.6 Résonance du Sensible	112
1.1.6.1 Résonance pure du mouvement.....	112
4.1.6.2 Résonance relationnelle.....	112
4.1.6.3 Sens pour la personne.....	113
4.2 Relation aux spécificités de la performance	114
4.2.1 Qualité de mobilisation du spectateur	114
4.2.2 Résonance des choix initiant la performance	114
4.2.2.1 Esthétique	114
5 Témoignage de Gwenn (performance 2)	115
5.1 D'une résonance physique à une résonance somato-psychique	115
5.1.1 Résonance physiologique	115

5.1.1.1 Dans des fonctions du corps.....	115
5.1.2 Résonance émotionnelle.....	116
5.1.3 Résonance d'états.....	116
5.1.4 Résonance sur le mode du Sensible	117
5.1.4.1 Rapport à une mouvance	117
5.1.4.2 Conditions d'accès	117
5.1.4.3 Résonance relationnelle.....	118
5.1.4.4 Sens pour la personne.....	118
5.2 Relation aux spécificités de la performance	119
5.2.1 Qualité de mobilisation du spectateur	119
5.2.2 Résonance des choix initiant la performance	120
5.2.2.1 Esthétique	120
5.2.2.2 Valeurs et idées	120
5.2.2.3 Structure	120
6 Témoignage de Bleunvenn (performance 2)	121
6.1 D'une résonance physique à une résonance somato-psychique	121
6.1.1 Résonance physiologique	121
6.1.1.1 Dans des fonctions du corps.....	121
6.1.1.2 Dans des parties du corps	122
6.1.2 Résonance proprioceptive	122
6.1.3 Résonance tonique.....	123
6.1.4 Résonance émotionnelle.....	123
6.1.5 Résonance d'états	124
6.1.6 Résonance sur le mode du Sensible	125
6.1.6.1 Rapport à une mouvance	125
6.1.6.2 Conditions d'accès	125
6.1.6.3 Résonance relationnelle.....	126
6.1.6.4 Sens pour la personne.....	128
6.2 Relation aux spécificités de la performance	128
6.2.1 Qualité de mobilisation du spectateur	128
6.2.2 Résonance des choix initiant la performance	129
6.2.2.1 Structure	129
7 Témoignage de Soizig (performance 2)	130
7.1 D'une résonance physique à une résonance somato-psychique	130
7.1.1 Résonance physiologique	130

7.1.1.1 Dans des fonctions du corps.....	130
7.1.1.2 Dans des parties du corps	130
7.1.2 Résonance proprioceptive	131
7.1.3 Résonance émotionnelle.....	131
7.1.4 Résonance d'états	131
7.1.5 Résonance du Sensible	131
7.1.5.1 Résonance pure du mouvement.....	131
7.1.5.2 Conditions d'accès	132
7.1.5.3 Résonance relationnelle.....	133
7.2 Relation aux spécificités de la performance	134
7.2.1 Qualité de mobilisation du spectateur	134
7.2.2 Résonance des choix initiant la performance	134
7.2.2.1 Esthétique	134
7.2.2.2 Structure	135
8 Témoignage de Katell (performance 3).....	136
8.1 D'une résonance physique à une résonance somato-psychique	136
8.1.1 Résonance physiologique	137
8.1.1.1 Dans des fonctions du corps.....	137
8.1.1.2 Dans des parties du corps	137
8.1.2 Résonance proprioceptive	138
8.1.3 Résonance tonique.....	138
8.1.3.1 Relâchement physique.....	138
8.1.3.2 Relâchement psychique.....	138
8.1.4 Résonance émotionnelle.....	138
8.1.5 Résonance d'états	139
8.1.6 Résonance du Sensible	139
8.1.6.1 Résonance pure du mouvement.....	139
8.1.6.2 Conditions d'accès	140
8.1.6.3 Résonance relationnelle.....	141
8.1.6.4 Sens pour la personne.....	142
8.2 Relation aux spécificités de la performance	142
8.2.1 Qualité de mobilisation du spectateur	143
8.2.2 Résonance des choix initiant la performance	143
8.2.2.1 Esthétique	143
8.2.2.2 Structure	143

9 Témoignage de Vefa (performance 3).....	144
9.1 D'une résonance physique à une résonance somato-psychique	144
9.1.1 Résonance physiologique	144
9.1.1.1 Dans des fonctions du corps.....	144
9.1.1.2 Dans des parties du corps	145
9.1.2 Résonance proprioceptive	145
9.1.3 Résonance tonique.....	145
9.1.3.1 Relâchement psychique	145
9.1.4 Résonance émotionnelle.....	146
9.1.5 Résonance d'états	146
9.1.6 Résonance du Sensible	147
9.1.6.1 Résonance pure du mouvement.....	147
9.1.6.2 Conditions d'accès	148
9.1.6.3 Résonance relationnelle.....	149
9.1.6.4 Sens pour la personne.....	150
9.2 Relation aux spécificités de la performance	150
9.2.1 Qualité de mobilisation du spectateur	150
9.2.2 Résonance des choix initiant la performance	151
9.2.2.1 Esthétique	151
9.2.2.2 Valeurs et idées	152
9.2.2.3 Structure	152
Chapitre 3 : Analyse transversale – performance par performance	154
1 Performance 1.....	154
1.1 D'une résonance physique à une résonance somato-psychique	154
1.1.1 Résonance physiologique	154
1.1.1.1 Fonctions du corps	154
1.1.1.2 Parties du corps	155
1.1.2 Résonance proprioceptive	155
1.1.3 Résonance tonique.....	156
1.1.4 Résonance émotionnelle.....	156
1.1.5 Résonance d'états	156
1.1.6 Résonance sur le mode du Sensible et résonance pure du Sensible	156
1.1.6.1 Résonance pure du mouvement.....	157
1.1.6.2 Résonance relationnelle.....	157

1.1.6.3 Sens pour la personne.....	157
1.2 Relation aux spécificités de la performance	157
1.2.1 Qualité de mobilisation du spectateur	157
1.2.2 Résonance des choix initiant la performance	158
1.2.2.1 Structure	158
2 Performance 2.....	158
2.1 D'une résonance physique à une résonance somato-psychique	158
2.1.1 Résonance physiologique	158
2.1.1.1 Fonctions du corps	159
2.1.1.2 Parties du corps	159
2.1.2 Résonance proprioceptive	160
2.1.3 Résonance tonique.....	162
2.1.3.1 Relâchement physique.....	162
2.1.3.2 Relâchement psychique	162
2.1.4 Résonance émotionnelle.....	162
2.1.5 Résonance d'états	165
2.1.6 Résonance du Sensible	166
2.1.6.1 La résonance du mouvement.....	166
2.1.6.2 Conditions d'accès	168
2.1.6.3 Résonance relationnelle.....	169
2.1.6.4 Sens pour la personne.....	172
2.2 Relation aux spécificités de la performance	172
2.2.1 Qualité de mobilisation du spectateur	172
2.2.2 Résonance des choix initiant la performance	173
2.2.2.1 Esthétique	173
2.2.2.2 Valeurs et idées	175
2.2.2.3 Structure	175
3 Performance 3.....	176
3.1 D'une résonance physique à une résonance somato-psychique	176
3.1.1 Résonance physiologique	176
3.1.1.1 Dans des fonctions du corps.....	176
3.1.1.2 Dans des parties du corps	177
3.1.2 Résonance proprioceptive	178
3.1.3 Résonance tonique.....	178
3.1.3.1 Relâchement physique.....	178

3.1.3.2 Relâchement psychique	178
3.1.4 Résonance émotionnelle.....	178
3.1.5 Résonance d'états.....	179
3.1.6 Résonance du Sensible	180
3.1.6.1 Résonance pure du mouvement.....	180
3.1.6.2 Conditions d'accès	181
3.1.6.4 Sens pour la personne.....	183
3.2 Relation aux spécificités de la performance	183
3.2.1 Qualité de mobilisation du spectateur	183
3.2.2 Résonance des choix initiant la performance	185
3.2.2.1 Esthétique	185
3.2.2.2 Valeurs et idées	185
3.2.2.3 Structure	186
Chapitre 4 : Synthèse des résultats et discussion	188
1 Nature des résonances chez le spectateur	188
1.1 Résonance physiologique.....	190
1.1.1 Dans les fonctions du corps.....	190
1.1.2 Dans les parties du corps	190
1.2 Résonance proprioceptive	191
1.3 Résonance tonique	192
1.4 Résonance émotionnelle	192
1.5 Résonance d'états.....	195
1.6 Résonance sur le mode du Sensible	195
1.6.1 Résonance pure du mouvement.....	195
1.6.2 Conditions d'accès	196
1.6.3 Résonance relationnelle.....	197
1.6.4 Sens pour la personne.....	200
2 Spécificités perçues de la structure performative	201
2.1 Une structure performative mobilisante et un spectateur actif	202
2.2 Une structure performative favorisant un spectateur pensant et interprétant.....	204
2.2.1 Esthétique	204
2.2.2 Valeurs et idées	206
2.2.3 Structure	206
3 Intersubjectivité et performance sur le mode du Sensible	208
3.1 La réciprocité actuante et l'empathie	208

La force de la proprioception	208
Mouvement commun et mouvement singulier.....	209
3.2 Les performances sur le mode du Sensible : Une dimension soignante	209
3.3 Un sens qui se trouve	210
CONCLUSION GENERALE	212
BIBLIOGRAPHIE	216
ANNEXES.....	223
Annexes 1 : Guide d’entretien.....	224
Annexe 2 : Verbatim	225
1 Retranscription de l’entretien avec Anna, le 12 Février 2011	225
2 Retranscription de l’entretien avec Gaidig, le 12 Février 2011	228
3 Retranscription de l’entretien avec Mac’Harid, le 18 Juin 2011	230
4 Retranscription de l’entretien avec Clet, le 18 Juin 2011	236
5 Retranscription de l’entretien avec Gwenn, le 18 Juin 2011	240
6 Retranscription de l’entretien avec Bleunvenn, le 18 Juin 2011	244
7 Retranscription de l’entretien avec Soizig, le 18 Juin 2011	250
8 Retranscription de l’entretien avec Katell, le 30 Septembre 2011	254
9 Retranscription de l’entretien avec Vefa, le 30 Septembre 2011	257
Annexe 3 : Catégorisation cas par cas	264
1 Témoignage d’Anna, performance 1 (performance exploratoire).....	265
2 Témoignage de Gäidig, performance 1 (performance exploratoire)	269
3 Témoignage de Mac’harid, performance 2.....	273
4 Témoignage de Clet, performance 2.....	283
5 Témoignage de Gwenn , performance 2.....	291
6 Témoignage de Bleunvenn, performance 2	299
7 Témoignage de Soizig, performance 2	310
8 Témoignage de Katell, performance 3	317
9 Témoignage de Vefa, performance 3	325

**Introduction générale
et
mise en œuvre de la recherche**

1 Introduction générale

Cette recherche tente de cerner les différentes qualités de résonance vécues par le spectateur dans le cadre d'un dispositif performatif. Elle concerne l'empathie à travers la relation spectateur-performeur et plus précisément, la réciprocité sur le mode du Sensible, vecteur de la relation en pédagogie perceptive.

Afin d'introduire ce propos, il me faut préciser la notion du Sensible que Bois (2009a) définit ainsi : « La dimension du *Sensible*, telle que je la définis, naît d'un contact direct, intime et conscient d'un sujet avec son corps. [...] Ici, je l'inscris dans un rapport à certaines manifestations vivantes de l'intériorité. Je ne parle plus alors de perception sensible, dévouée à la saisie du monde, mais de perception du Sensible, émergeant d'une relation de soi à soi et qui donne accès au mouvement interne. » (p. 24 -25). Le Sensible est donc à différencier de l'activité de préhension du monde à travers les organes de perception, à savoir les cinq sens. Il se conçoit dans l'intimité du corps du sujet, livrant des contenus de vécu, issus de l'expérience d'un mouvement interne. Ce dernier est une mouvance autonome animant les tissus du corps du sujet, et c'est aussi un principe d'harmonisation tant physiologique que psychique : « Pour ma part, j'aborde le mouvement interne comme étant une animation de la profondeur de la matière, portant en elle une force qui non seulement participe à la régulation de l'organisme, mais aussi à l'équilibre du psychisme. » (*ibidem*, p. 23).

Ce concept – le Sensible – est l'axe central sur lequel s'appuie la pédagogie perceptive, technique d'accompagnement élaborée par Bois et son équipe depuis une trentaine d'années et discipline universitaire, sous le nom de « psychopédagogie perceptive ». Pratique somatique, elle propose une éducation à la perception des phénomènes préréflexifs à travers le média du corps. Cette présente recherche s'inscrit plus précisément dans le cadre des pratiques artistiques (chant, théâtre, peinture, danse... Aprea, 2007 ; Goldstain, 2013 ; Heynderickx, 2013 ; Leão, 2002 ; Lemos, 2011 ; Tsiapkinis, 2014) qui y ont trouvé un outil pour développer une qualité de présence, d'expressivité et de créativité.

Le cadre de l'échange ici décliné est un cadre performatif dans le champ chorégraphique. La performance est une forme d'intervention artistique particulière, qui rend compte de « la multiplicité des pratiques chorégraphiques » (Roux, 2011, p. 13). En effet, une caractéristique du champ performatif du XXème et XXIème siècle est d'avoir longuement interrogé le statut de spectateur en lui faisant vivre de nombreuses expériences perceptives aussi diverses que parfois étonnantes. Dans ce cadre, les performeurs des performances sur le

mode du Sensible utilisent principalement l'outil gestuel de la pédagogie perceptive. Ces performances ont pour projet de faire participer le public, en l'invitant à mettre l'attention sur son ressenti lors de la performance.

Je m'inscris dans cette recherche en tant que danseuse, performeuse et praticienne en pédagogie perceptive, désireuse de partager le processus du Sensible et d'étudier l'échange qui en résulte dans le cadre spécifique de la performance.

Leao (2005) présente l'échange empathique entre performeur et spectateur comme une relation biologique et organique, faisant référence aux réformateurs de l'art performatif à savoir Grotowski, Barba et Godard. Elle souligne aussi l'apport de Bois à travers la notion de pré mouvement anticipatoire qui permet la saisie de l'émergence de l'action à un niveau préreflexif. En effet, le performeur du Sensible, mobilisant son attention, installe une relation intrapersonnelle donnant accès à une véritable expertise de la perception fine et subtile de son éprouvé corporel dans l'immédiateté de son apparition. Cet éprouvé se diffuse au spectateur dans le cadre de l'échange empathique. Aprea (2009), citant Gentina, décrit ainsi cette réciprocité dans le cadre de la pédagogie du théâtre : « De cette position d'auto-empathie, il s'agit alors d'élargir l'attention pour inclure l'autre et laisser venir ce qui est à venir sans jamais perdre la propre perception de soi. (...) Emmener l'autre dans la relation à son mouvement, par la perception en temps réel de ce qui est en train de prendre place dans le théâtre intérieur de son corps, de ses pensées. Nous sommes alors plongés, l'un et l'autre, dans une relation intersubjective qui devient consciente (Gentina, op. cité, p. 58). ».

Dans cette recherche, il est question d'un spectateur actif et conscient de par l'attention perceptive qui lui est demandée en tant que sujet ressentant et percevant dans une « communauté de présence » (Bois & Austry, 2007) partagée avec le performeur.

Différents niveaux de résonance ont été mis à jour par Austry, Grenier et Heynderickx (2010). Ces derniers font l'hypothèse que la relation intersubjective en jeu dans le toucher de relation élève-pédagogue (Bourhis, 2009) se transpose dans la relation performative. A partir du matériau exploratoire recueilli dans les performances sur le mode du Sensible, ils mettent en évidence différentes nuances de résonance. Certaines correspondent à des phénomènes déjà décrits dans la littérature comme l'empathie kinesthésique et d'autres mettent en jeu une nature d'intersubjectivité spécifique propre à l'expérience du Sensible : la « réciprocité actuante ». (Austry & Berger 2014 ; Bourhis, 2009).

Cette présente recherche se propose de questionner et de préciser quelles sont les différentes qualités de résonance en jeu dans les performances sur le mode du Sensible que vit le spectateur de ces performances.

Pour cela, après avoir décrit la genèse et les pertinences de ce travail, et préciser mes objectifs de recherche, je déploie mon mémoire à travers trois parties principales. La première concerne la problématisation théorique. Je la développe d'une part en définissant le cadre de la relation, à savoir la performance, et d'autre part en présentant la nature de la relation entre le spectateur et le performeur. Aussi, la nature du sujet de ce mémoire m'oriente dans trois directions pour construire cette partie théorique. Dans un premier chapitre, j'aborde le champ de la performance et de la place du spectateur. Dans un deuxième chapitre, je développe les différentes recherches permettant d'éclairer la nature du processus à l'œuvre entre performeur et spectateur. J'y présente les travaux autour de la notion d'empathie. Et enfin, un dernier chapitre vise à montrer la spécificité du processus de la réciprocité actuante de la pédagogie perceptive et comment il peut enrichir celui de l'empathie.

La seconde aborde l'épistémologie à savoir la posture de praticien-chercheur et les méthodologies de recueil et d'analyses. Je m'inscris dans cette recherche en tant que praticien-chercheur. Cette posture, tout en s'appuyant sur une rigueur scientifique, permet de développer un point de vue particulier à travers une parole singulière. Ma méthodologie d'analyse est d'inspiration phénoménologique afin de recueillir la teneur des témoignages au plus près de leur essentiel car impliquée dans cette démarche Sensible, j'ai à cœur de tenter d'en expliquer la subtilité des rouages.

La troisième présente les analyses, les résultats de recherche ainsi qu'une synthèse-discussion. Je termine par une conclusion ouvrant sur les limites et les perspectives de cette recherche.

2 Pertinences personnelles

Ce long dialogue entamé avec l'expérience du Sensible depuis que je l'ai découverte se continue à travers cette présente recherche. Cette dimension s'est offerte à moi, alors que je n'avais jamais envisagé le rapport au monde sous cet angle. Mais depuis sa rencontre lors d'un atelier-découverte en 1992, je n'ai plus quitté ce contact avec cette intimité vivante et cela me nourrit quotidiennement et m'enrichit considérablement. Ceci dans le respect de mes convictions profondes, qui elles, n'ont pas changé notamment à mon regard sur les questions de la place de l'homme dans la société.

Mon intérêt est soutenu pour l'expérience de l'émergence de la relation à l'autre et au monde. Si le monde des idées, à travers mon éducation m'a apporté une faculté à être

curieuse, à me situer, à m'engager et à rester lucidement en contact avec la réalité, il m'a laissé un mode de relation qui pouvait être celui du combat. Or il y a plusieurs années, alors que j'animai un cours, nous faisons un mouvement libre et lorsque je demandai de sentir l'espace périphérique, je sentis une périphérie excessivement douce, accueillante et rassurante. Ma prise de conscience immédiate, immanente fut : « Le monde n'est pas en guerre contre moi. » Cela a changé mon rapport au monde : un verrou dans ma relation à l'autre venait de sauter. Je commençai peut-être à pouvoir véritablement entrer en relation sur le mode du Sensible. Je pris aussi conscience de la nécessité personnelle de me mettre en réflexion par rapport à ce thème, quel que fût le champ abordé car cela touchait fondamentalement à ma capacité de confiance. Je me demandai ce que cela voulait dire exactement d'être en relation sur le mode du Sensible. De plus, dans cette expérience transformatrice précédemment évoquée, une dimension spatiale était apparue avec cette notion d'espace périphérique. Je me posai donc la question du rapport à l'espace dans l'élaboration de l'intersubjectivité.

Cette réflexion sur l'échange performeur-spectateur est portée par ces diverses interrogations. Ce questionnement se situe dans le cadre d'une intervention artistique mais cela aurait aussi pu se passer dans le cadre d'un cours collectif ou d'une séance individuelle car c'est la relation sur le mode du Sensible qui m'intéresse. Cependant, mon intérêt pour le champ de l'art et la créativité, très tôt dans l'adolescence trouve ici son terrain d'expression et devait sans doute faire l'objet de mon attention.

Cette recherche, dans sa dimension personnelle, me permettra peut-être d'harmoniser un parcours de vie, d'unifier les différentes trajectoires qui le traversent grâce à une meilleure compréhension de l'ancrage en soi et au monde.

3 Pertinences professionnelles et sociales

Cette recherche prend source dans deux orientations que porte ma pratique professionnelle.

En premier lieu, je suis praticienne en pédagogie perceptive et cet entre-deux accompagnant-accompagné m'interroge depuis longtemps. J'ai à cœur de le comprendre et de le clarifier au sens où cette particularité de l'échange de corporéité à corporéité, tel qu'il est envisagé dans la réciprocité actuante, concept relationnel de la pédagogie perceptive (Bois, 2006 ; Bourhis, 2009a, 2011 ; Bois & Austry, 2009 ; Dubois, 2012 ; Austry & Berger, 2014),

peut souvent être assimilée dans la société à des pratiques un tant soit peu magiques. Je trouve donc important de ne pas rester sur ce territoire qui n'est absolument pas celui de mon engagement professionnel afin de mettre en lumière cet entre-deux.

Puis, j'ai une pratique de la danse contemporaine, que j'inclus dans mon travail en pédagogie perceptive, à travers des ateliers d'improvisation. J'ai eu l'occasion de constater l'effet du travail gestuel sur la libération de la créativité avec des publics peu habitués à s'exprimer de cette manière. Le terrain de l'expressivité est, en effet, un territoire que j'explore depuis que j'ai commencé à pratiquer la pédagogie perceptive.

3.1 Premières réflexions sur la relation

Cette recherche poursuit une réflexion sur l'espace relationnel entre accompagné et accompagnant que j'avais effectuée en 2001 dans le cadre d'une graduation post universitaire. Il y était question d'empathie à travers un regard sur le travail de Rogers (1902-1987), psychologue américain, situé dans le courant de la psychologie humaniste. Cela m'avait permis de concevoir les conditions d'instauration de l'empathie dans une relation duelle et intime à travers la déclinaison des qualités relationnelles portées par le thérapeute. Je souhaiterais donc que, d'une manière générale, cette présente recherche m'aide à affiner ma posture d'accompagnante et à mieux expliquer les concepts de la pédagogie perceptive dans ma relation pédagogique en portant un discours clair.

3.2 Les performances sur le mode du sensible

3.2.1 Pratique sociale

Cette réflexion inscrit la relation dans un cadre différent que celui précédemment évoqué, à savoir celui de l'espace d'échange entre un interprète et son public. C'est en ce sens que la relation est intime, certes, mais s'actualisant dans « cette pratique spectaculaire » (Pradier, 1996), envisagée dans un sens large, à savoir, « [...] cette physique spécifique de l'esprit dont l'accomplissement éclot en une façon d'être, de se comporter, de se mouvoir, d'agir dans l'espace, de s'émouvoir, de parler, de chanter et de s'orner qui tranche sur les actions banales du quotidien. » (p. 25-26). C'est donc d'une pratique sociale dont il est question avec les performances sur le mode du Sensible qui se présentent comme un outil permettant de partager le processus du Sensible. En fait, c'est plus une question qui affleure

ici : les performances sur le mode du Sensible sont-elles un média efficace pour échanger autour de ce processus ? J'espère que ce mémoire m'éclairera sur ce sujet.

De plus, dans notre société, où l'on dénonce souvent la perte du lien social, ce dispositif peut être, je l'espère, un dispositif de mise en lien. Je suis portée par ce souhait et cela me motive dans cette recherche.

3.2.2 L'élaboration des performances

Deux orientations sont importantes dans mon parcours professionnel : la pédagogie et le média du corps. Comme je l'ai dit précédemment, j'anime un atelier d'improvisation qui a évolué, petit à petit, au fur et à mesure de mes prises de conscience : il a progressivement glissé vers une pratique axée sur une gestuelle et des relations interpersonnelles enracinées dans l'expérience du Sensible. Et il m'a fait me poser différentes questions : y a-t'il une esthétique du Sensible ? Peut-on répondre à cela ? Il me semble, dans ce que j'ai observé, qu'il était générateur d'une gestuelle que je nommerais « gestuelle de la sollicitude ». Cette recherche pourra m'apporter des réponses sur ce sujet ou peut-être amener d'autres pistes de réflexion.

La forme de la performance m'est familière depuis les années 80. C'est donc avec enthousiasme que j'ai rejoint cette aventureuse recherche des performances sur le mode du Sensible, initiée par le Collectif du Sphénoïde. Nous étions cinq danseuses ou comédiennes, toutes praticiennes en pédagogie perceptive qui avons réalisé neuf performances, dans différentes villes, en extérieur ou en intérieur, sur une période de trois ans. Cela m'a immédiatement fait me poser de nombreuses questions quant aux témoignages des spectateurs et c'est ce qui m'a conduite vers cette présente recherche qui m'apportera, je l'espère une validation de cette pratique performative, m'offrant la possibilité de la faire évoluer dans cette perspective d'un spectateur actif.

Dans le cadre des performances sur le mode du Sensible, à la fin de chacune d'elles, nous demandions au public de témoigner par écrit, à travers une question très large, comme « Merci de partager votre ressenti sur la performance ». Les témoignages étaient lus à haute voix. Il est arrivé aussi qu'ils se fassent directement sans passer par l'écriture, mais recueillis par l'une d'entre nous. Nous avons donc un matériau exploratoire conséquent, mais totalement brut. Il m'est apparu en le lisant qu'infiniment de choses se disaient là. Les réactions étaient très diverses. De manière empirique, certains témoignages m'ont interrogée. Comme par exemple les personnes qui disaient avoir l'impression d'avoir reçu un traitement.

La réciprocité me paraissait là très profonde, notre interaction semblait vraiment transformatrice et soignante.

Un autre facteur m'était apparu lors d'une performance où nous avions pour objectif de libérer notre parole et par là même celle des spectateurs : c'était le fait que ces derniers pouvaient avoir des représentations et des habitus qui les empêchaient de rentrer pleinement en réciprocité avec nous. L'un nous a demandé pourquoi ne pas avoir fait cela dans le noir, un autre pourquoi s'être assis sur des chaises. Cela correspondait à des situations qu'ils avaient déjà vécues lors d'autres expériences sensorielles et qu'ils voulaient réitérer.

Dans d'autres performances, les spectateurs semblaient capter certaines des intentions de départ que nous nous étions fixées. Notamment lors d'une intervention dans un jardin partagé, alors que notre projet avait été « de nous glisser dans le monde », sans vouloir forcément accaparer le regard du spectateur à tout prix, certains d'entre eux avaient nettement saisi cette intention. Une autre fois, nous avons investi une jetée s'avancant en pleine mer. Notre intention était d'entrer en relation avec l'espace et les éléments de la nature. Celle-ci a clairement été comprise par quelques-uns.

Ces premiers constats m'ont donc orientée vers un approfondissement de la question des effets de la réception du spectateur.

4 Pertinences scientifiques

Au vu des premières observations à l'issue des performances, mon interrogation s'est tournée vers la profondeur du phénomène empathique, toujours reliée à un questionnement autour de ce sujet depuis 2001. Une de mes premières questions sur ce point était : est-ce que la réciprocité actuante enrichit l'empathie ? Il m'est donc apparu important de peaufiner cette observation à travers une enquête plus ciblée auprès des spectateurs. Je voulais obtenir des témoignages plus précis et plus fins pour pouvoir étudier cette nature de phénomène empathique qu'est la réciprocité actuante (Bois, 2006 ; Bourhis, 2009a, 2011 ; Bois & Austry, 2009 ; Dubois, 2012 ; Austry & Berger, 2014). L'objectif était donc d'approfondir la connaissance sur ce concept et d'enrichir par là-même cette pratique des performances du Sensible. Austry Grenier et Heynderickx (2010) se sont entre temps emparés de ce matériau brut pour en extraire différents niveaux de résonance. Il semblait ainsi pertinent de préciser et d'approfondir ce questionnement sur la résonance entre performeurs et spectateurs des performances sur le mode du Sensible. J'espère donc donner à voir à la communauté de la

pédagogie perceptive un cadre d'échange inédit. En effet, le déploiement de la résonance chez un spectateur dans un cadre performatif est une situation qui n'a pas été envisagée jusqu'à présent. Cela peut enrichir la réflexion déjà abondante sur la relation Sensible et ouvrir d'autres pistes de réflexion.

Cette recherche pourra aussi offrir aux techniques somatiques une grille de lecture de la résonance permettant échanges et discussions.

Et enfin, dans le champ de l'art, ce travail participera à l'interrogation sur la posture du spectateur comme le décrit Rancière (2013) : « Ils sont à la fois ainsi des spectateurs distants et des interprètes actifs du spectacle qui leur est proposé. » (p.19). L'étude de la résonance sur le mode du Sensible pourra apporter son éclairage particulier sur cette notion de spectateur actif dans le champ de la représentation.

5 Question et objectifs de recherche

Après avoir décliné les motivations qui ont créé le désir d'écrire ce mémoire, il est temps de présenter ma question de recherche : que rapportent les spectateurs des performances sur le mode du Sensible ?

Mes objectifs de recherche se sont affinés tout au long de l'élaboration de la réflexion et se présentent au nombre de trois :

- Identifier la nature des résonances des spectateurs
- Cerner les spécificités de la forme performative perçue par les spectateurs
- Enrichir le concept d'intersubjectivité.

Partie 1 : Problématisation théorique

Introduction

Dans la continuité des précédentes pertinences, questions et objectifs de recherche, je vais développer la problématisation théorique autour de la résonance vécue par le spectateur

Dans un premier chapitre, j'aborde le champ de la performance et de la place du spectateur. Un deuxième chapitre vient développer les différentes recherches permettant d'éclairer la nature du processus à l'œuvre entre performeur et spectateur. Les travaux autour de la notion d'empathie seront présentés. Et enfin, un dernier chapitre vise à montrer la spécificité du processus de la réciprocité actuante de la pédagogie perceptive et comment il peut enrichir celui de l'empathie.

Le premier chapitre se situe dans le champ de l'esthétique, où je vais définir et situer la performance dans l'histoire de l'art. Puis j'aborderai l'inscription des performances sur le mode du Sensible dans le champ performatif. J'exposerai aussi l'importance que prennent les pratiques somatiques dans cette mouvance. Ensuite, j'approcherai la relation spectateur-performeur considérée comme un espace de transformation. Et enfin, je terminerai par la nature organique de ce processus d'échange envisagé par les créateurs de l'art performatif.

Dans le deuxième chapitre, qui définit le cadre de l'empathie, je présenterai les principaux traits de ce concept. Puis je traverserai les neurosciences où la découverte des neurones miroirs a permis de cerner une racine physiologique de l'empathie, puis le champ de la philosophie qui apporte une classification des degrés de l'empathie émotionnelle. J'aborderai aussi la psychologie humaniste, à travers Rogers (1902-1987) qui a placé l'empathie au cœur du processus d'accompagnement du patient dans le cadre de la psychothérapie. Je terminerai en développant la notion d'intersubjectivité. Ce chapitre vise à rendre compte des différentes natures d'empathie ou de résonance mises en évidence dans la littérature.

Puis je consacrerai le troisième chapitre à la présentation de la réciprocité actuante, le concept de l'intersubjectivité en pédagogie perceptive, en définissant les termes et en approfondissant les notions et les éléments fondateurs de ce processus intersubjectif. Je montrerai en quoi il vient enrichir l'empathie et de quelle manière il permet d'envisager de nouvelles natures de résonance.

Chapitre 1 : Performance et place du spectateur

1 La performance

1.1 Définition et histoire

Il me semble important de resituer la performance dans l'histoire de l'art car sa forme, très floue, peut apporter une méprise sur l'importance de cette sorte d'expression conceptualisée depuis les années soixante-dix. En effet, de nombreuses définitions existent, singulières mais jamais figées car en constante évolution. La performance est une forme d'intervention artistique spécifique. Elle est le territoire des avant-gardes, depuis le début du XXème siècle. En effet, Goldberg (2001) situe le début de son existence en 1909 dans le cadre du courant futuriste. Des moments clés comme l'action painting de Jackson Pollock ou les expériences de Merce Cunningham au Black Mountain College dans les années cinquante jalonnent cette longue histoire jusqu'à nos jours. La définition de la performance que donne Goldberg (2001) reste très ouverte, témoignant de la diversité de la forme que cela peut prendre et de la réelle impossibilité à la définir : « L'œuvre peut être présentée en solo ou en groupe, être accompagnée d'éclairages, de musique ou d'éléments visuels réalisés par l'artiste, seul ou en collaboration et produite dans des lieux les plus divers, des galeries d'art aux musées, en passant par des espaces alternatifs. A la différence de ce qui se passe au théâtre, l'interprète est l'artiste lui-même, rarement un personnage tel que l'incarnerait un comédien, et le contenu ne se conforme guère à une intrigue ou une narration au sens traditionnel du terme. La performance peut consister tout aussi bien en une série de gestes de caractère intimiste qu'en théâtre visuel à grande échelle ; certaines durent quelques minutes, d'autres plusieurs heures. Elle ne peut être exécutée qu'une seule fois ou réitérée, s'appuyer sur un scénario, être improvisée ou avoir fait l'objet de longues répétitions. » (2001, p.8). La performance concerne donc tous les secteurs de l'art. C'est une forme d'expression totalement ouverte, éphémère et souvent surprenante, ancrée dans le présent et fort représentative des courants profonds qui émergent dans une société. Le terme performance n'est pas à confondre avec l'efficacité productive synonyme de rendement demandée dans notre société marchande. Il n'est pas à entendre non plus dans le sens de prouesse technique ou de virtuosité. C'est un

lieu d'émergence de nouvelles formes de dire le monde et de s'y confronter comme le souligne Goldberg (*ibidem*) : « L'histoire de l'art de la performance au XXème siècle est celle d'une technique permissive, aussi flexible qu'ouverte, aux variables infinies et exécutée par des artistes désireux d'outrepasser les limitations de formes d'art plus établies et résolus à soumettre leur art directement au public. » (p. 9).

Repousser les normes et la relation directe au spectateur forment donc les matériaux constitutifs du performatif et comme le dit Pontbriand (2014) : « La performance n'est pas un objet mais un moment, une intensité. » (p. 58). Elle est donc engendrée par le processus du vécu dans un temps et un espace singulier. Et nous le verrons dans le paragraphe suivant, elle interroge aussi la philosophie.

1.2 Philosophie

1.2.1 Apport des recherches en art performatif

Je tiens dans cette section à souligner l'importance de la conceptualisation de la notion de performance et son influence sur l'art en général au sens où elle a ouvert de nouvelles interrogations et réflexions et notamment dans le secteur académique. Comme le souligne Kirkkopelto (2015) : « Un des plus grands changements dans le nouveau millénaire qui a façonné le champ de la recherche dans les arts performatifs est l'émergence des praticiens de la performance (performeurs, réalisateurs, dramaturges, chorégraphes, compositeurs, scénographes et toutes sortes de créateurs) en tant que chercheurs universitaires. » (pp. 4-6). Cette citation montre l'émergence de la performance dans le secteur académique, témoignant de la nécessité d'une réflexion approfondie autour de ces pratiques.

Le discours philosophique est interrogé en retour par la dimension du performatif au sens où elle crée : « une sensibilisation grandissante vis-à-vis du caractère situationnel du discours philosophique, qui prend conscience à son tour de sa propre dimension théâtrale et performative. » (Lagaay, 2014, p. 43). Je trouve cela intéressant au sens où nous sont montrés ici des glissements de points de vue et comment différents champs de recherche acceptent d'être altérés et par là même enrichis par de nouvelles interrogations. De plus, la notion de performance est ici envisagée dans un sens très large.

1.2.2 Processus de constitution sociale du sujet dans l'imprévisibilité

Elles ont d'ailleurs eu une influence qui est déjà rapportée par certains chercheurs. La philosophe Lagaay (2014) nous en offre un exemple dans un article où elle interroge le concept de performance en philosophie et dans le théâtre : « La performativité désigne les processus de la constitution sociale, culturelle, économique, politique et esthétique du réel, qui trouvent leur fondement dans les actions (collectives) des sujets. » (p. 40) Il est ici question d'un sujet (performeur ou spectateur) en action et en interaction avec le monde dans une dimension de transformation et d'élaboration de lui-même dans son rapport à sa communauté dans un sens large. Elle ajoute que : « Penser à l'aide du paradigme du performatif signifie prendre en compte, au niveau conceptuel, les dimensions de la contingence, de l'imprévisibilité et de l'accident. » (ibidem, p.41) Il faut donc abandonner la notion de maîtrise pour laisser la place à l'émergence d'une pensée basée sur un système ouvert qui admet l'ouverture à l'inconnu.

1.2.3 Nouveau regard sur la représentation

Les recherches autour du performatif en théâtre ont permis de faire glisser l'attention vers la représentation elle-même : « En lieu et place des intentions et des significations artistiques, la représentation elle-même en tant qu'événement impossible à reproduire est venue occuper le devant de la scène : la perception de l'atmosphère du lieu, les expériences sensorielles et les affects qui leur sont liés, la corporéité de l'acteur, les dynamiques temporelles comme la fugacité, le rythme, *etc.* » (ibidem, p. 41). L'intérêt était auparavant tourné vers le texte, la mise en scène, l'auteur, le sens de ce qui était transmis. La relation est ici évidente avec les performances sur le mode du Sensible où il est demandé aux spectateurs de se mettre en relation avec leurs perceptions.

1.2.4 Position de résistance

Enfin, Lagaay (2014) développe la notion de position de résistance en ce qui concerne l'éthique. Cette notion me paraît essentielle au sens où la performance interroge la place du sujet dans la société : « Dans une société en constante accélération, toujours plus axée sur la performance, il est vital de s'exercer à résister à la nécessité de produire à tout prix. En tant qu'individu, mais aussi au sein de la collectivité, le sujet doit apprendre à se distancier du mot d'ordre impératif « être actif et performant », afin de mettre en place des espaces qui sont les siens, dont il aura lui-même défini les règles - non en vue d'un simple *dolce far niente*, mais

pour faire une place à la notion d' « habiter son propre corps », sur un mode à la fois attentif, équilibré et différencié, au-delà d'une injonction issue d'autrui. » (ibidem, p. 44). En effet, cela prolonge ce qui a été dit précédemment sur un sujet qui se constitue, qui se situe et qui interroge les normes sociétales pour rester sujet pensant et agissant.

1.3 Danse performative et méthodes somatiques

1.3.1 La danse comme art performatif

Des chorégraphes en danse contemporaine ont interrogé la nature de la danse : qu'est-ce que danser ? Une trajectoire s'inscrit dans le temps, de la danse libre d'Isadora Duncan au début du XX^{ème} siècle, à l'utilisation du geste quotidien, ou l'étude de la marche. Ces motifs de recherche gestuelle ont pris naissance dans les années soixante aux Etats-Unis¹ et c'est à partir de là que s'est construite cette notion que tout peut être danse, en tout lieu. L'immobilité même est danse. Cela repousse aussi les normes physiques du danseur et entraîne le fait que tout le monde peut danser. On s'éloigne donc de la tradition du ballet classique avec ses règles établies et un travail très rigide dans la formation du danseur.

L'improvisation est aussi un élément important de la danse dans cette deuxième moitié du XX^{ème} siècle. Des chorégraphes entre autres comme Anna Halprin, initiatrice de la postmodern dance aux Etats Unis dans les années cinquante² mais aussi postérieurement dans ce sillage, Steve Paxton (entre autres) avec la création du Contact Improvisation, utilisent l'improvisation : « Elle ne se veut pas spectaculaire, elle est la communication d'une initiation, d'une expérience qui permet l'éveil de la perception et la participation à l'avènement de l'imprévu. » (Roux, 2011, p. 124). L'improvisation est donc un outil d'expérimentation et d'exploration mais qui ne définit pas à lui seul le fait de performer. Il est utilisé dans les performances sur le mode du Sensible.

Ces précédentes réflexions sur la danse contemporaine induisent une danse qui se tourne vers l'intériorité du corps et la conscience du geste. Aussi, je m'appuie une nouvelle fois sur la réflexion de Roux (2011), qui dans la lignée de la phénoménologie, évoque un corps en mouvement : « Le questionnement se pose de l'intérieur vers l'extérieur. Ainsi le

¹ Anna Halprin et Steve Paxton participent à ce courant qui s'exprime à travers les groupes de recherches et d'expérimentations comme le Judson Church Theater ou le Grand Union et qui initie le courant de la postmodern dance aux Etats-Unis (Roux, 2011).

² Anna Halprin est une figure importante du paysage chorégraphique. Elle poursuit encore son travail.

mouvement n'est plus défini selon une virtuosité codée ou selon un besoin d'expressivité mais il est avant tout un état de conscience corporelle qui prend sens dans l'effectuation. » (p. 42). Cette réflexion introduit le paragraphe suivant car l'influence des techniques d'analyse du mouvement et des pratiques somatiques est ici manifeste. Leur travail spécifique sur le corps a engendré un entrecroisement avec la danse. D'ailleurs, on peut se demander qui a influencé qui ? En tout état de cause, de nouveaux comportements sont nés avec l'écoute d'une intériorité kinesthésique qui favorise l'authenticité et le non formatage du geste.

1.3.2 Les méthodes somatiques : un outil pour la performance

La posture des performeurs dans les performances sur le mode du Sensible s'inscrit dans une mouvance avérée créée par un entrelacement entre la danse et les pratiques somatiques. Pour Marc-Lefort et Grenier (2015), la pédagogie perceptive s'inscrit dans le champ des "pratiques somatiques" (apparues à la fin du XIX^{ème} siècle) « si on se réfère à la définition du dictionnaire de la danse à propos du terme "somatique", il s'agit d'un : « champ disciplinaire émergeant d'un ensemble de méthodes qui ont pour objet l'apprentissage de la conscience du corps en mouvement dans l'espace. ». Pour Hanna (1986), le "soma" renvoie « au corps perçu de l'intérieur par la personne elle-même à travers la perception de ses sens proprioceptifs », par contraste avec le "body" : « La personne observée de l'extérieur, à savoir d'un point de vue en troisième personne. ». « Les somatiques sont un champ d'étude qui traite des phénomènes somatiques, c'est-à-dire l'homme faisant l'expérience de lui-même de l'intérieur. » (p. 4-5).

Plus précisément, comme le rappelle Joly (2002), Hanna est retourné « aux sources du philosophe grec Hésiode pour qui le mot soma signifiait le "corps vivant" » par contraste aux conceptions plus récentes qui oppose le "soma" à la psyché. » (A paraître). C'est dans ce sens de la prise en compte de la globalité de la personne, corps et psychisme, que la pédagogie perceptive s'inscrit dans le vaste champ des somatiques. Il faut préciser que c'est Hanna qui dans les années soixante-dix a le premier préconisé le terme « somatique » afin de souligner leurs points communs. Ginot (2014) rapporte aussi deux autres aspects retenus par Hanna pour cette conceptualisation qui concernent aussi la pédagogie perceptive à savoir « un *instrumentarium* savant de techniques gestuelles, manuelles et tactiles, une place centrale accordée à l'expérience subjective *via* un travail approfondi sur la perception en général, et en particulier sur le sens kinesthésique [...]. » (p. 10).

Dans l'histoire de la danse, différentes pratiques somatiques ont été intégrées par les danseurs.

Elles sont nombreuses : « Alexander, Feldenkrais, Eutonie, Rolfing, relaxation, gymnastique holistique, Body-Mind Centering, Pédagogie Perceptive... parmi d'autres » (Ginot I., p. 10, 2014). Pour Kuypers, (2001), « Parmi ces outils, ceux qu'a fournis une pionnière comme Mabel Todd dans son livre *The Thinking Body* sont fondamentaux et on ne mesure pas encore aujourd'hui combien ils ont influé sur le développement des nouvelles formes de danse. » (p.8). Ce travail est initié dans les années trente. Ces pratiques ont pu changer leur manière de danser à travers l'enrichissement de la perception du geste et en relation avec la physiologie du mouvement. Et plus fondamentalement, pour Caraker (2001), elles ont permis de « Faire passer l'intérêt au corps même du danseur en tant que lieu et source d'information et d'apprentissage valide de la connaissance subjective née de l'expérience et créer ainsi un nouveau modèle d'éducation au mouvement. » (p. 80).

Après cette contextualisation, je vais maintenant présenter l'état d'esprit des performances sur le mode du Sensible et dans quelle filiation performative, elles s'inscrivent.

1.4 Les performances sur le mode du Sensible

Cinq femmes comédiennes, danseuses, toutes praticiennes en pédagogie perceptive rassemblées dans le « Collectif du sphénoïde », ont effectué neuf performances de juin 2007 à septembre 2011, dans des villes différentes, en extérieur ou en intérieur.

Voici ce qui était dit avant la performance, (propos empruntés au blog de Claudia Nottale, une des initiatrices de ces performances) : « Au fil de nos recherches, nous développons une gestuelle commune et singulière. Pour cela, nous vous proposons d'être attentif à votre ressenti et à ses effets dans votre corps. Ces effets peuvent résonner dans votre physiologie, vos émotions ou votre imaginaire.

Nous-mêmes évoluons en relation avec nos perceptions. Nous travaillons avec les outils de la pédagogie perceptive, technique de soins et d'accompagnement de la personne, à médiation corporelle. Pour chaque performance, nous établissons un nouveau protocole à partir duquel nous improvisons à l'écoute de l'immédiateté qui se donne. Ce n'est pas un spectacle mais une expérience à vivre. »

Ces expériences duraient de 35 à 40 minutes. On voit que le spectateur est tout de suite invité à quitter une posture de passivité et à se tourner vers ses perceptions internes. Il est dans l'ici et maintenant. Une attitude active lui est demandée, et la notion de spectacle est remise

en cause puisque l'expérience est commune avec les performeuses. Ces dernières se mettent en relation avec leurs propres perceptions, dans une qualité de rapport propre au processus du Sensible. Les références du vécu corporel sont : une lenteur précise, une densité corporelle, des coordinations spécifiques qui dans les travaux de Leao (2002) et d'Aprèa (2007) sont source d'une nouvelle qualité de présence et d'expressivité.

A la fin de la performance, se déroule un moment d'échange entre les performeuses et le public à travers la parole ou des écrits, dans la restitution des sensations.

Les protocoles sont différents à chaque fois, s'adaptant aux lieux mais aussi à l'état et aux propositions, aux envies des performeuses dans leur recherche du moment.

Il est à préciser que cette forme, dans l'état d'esprit de ses conceptrices, était destinée à être reprise par d'autres personnes, et à se propager librement.

Forme éphémère, nomade, intime, qui ne s'impose pas au monde, qui n'est la propriété de personne hors marchandisation donc, qui ouvre à un nouveau rapport au corps et qui prend soin de la relation à soi et à l'autre. C'est aussi la création d'une émergence de lien dans une société où l'on entend souvent déplorer ce manque de lien social. D'autres artistes ont cherché et cherchent dans ce sens et c'est ce que je vais aborder maintenant.

Le « prendre soin » dans l'art de la performance

Et c'est dans ce « prendre soin de son rapport à soi, à l'autre et au monde, là, maintenant », que je rattache les performances du Sensible à une série de travaux évoquées par Roux (2015) dans une conférence dont le titre est important pour mon propos, « Prenons soin ou Pratiques du corps féminin dans l'art de la performance ». Je retiens de cette intervention tout d'abord dans le champ des arts plastiques, la plasticienne Lygia Clark d'origine brésilienne qui dans les années soixante-dix, passe de la peinture à des pratiques qui se rapprochent de rencontres thérapeutiques où elle propose des expériences sensorielles et psychiques. Dans ce travail, elle ne cherche pas à être le centre de l'action et elle introduit une attention sur la relation entre l'artiste et le public. Mais son travail sera très peu reconnu. Dans le champ de la danse, je cite tout d'abord Anna Halprin qui s'est appuyée sur les travaux de Moshe Feldenkrais. Ses chorégraphies prennent la forme de rituels collectifs, développant la place de l'individu et de l'être ensemble. Ensuite le travail de Jennifer Lacey artiste américaine basée à Paris dont je ne citerai qu'une pièce « Les assistantes » (2008), où les danseuses à un moment réalisent à plusieurs un automassage. En studio, elle réalise aussi des massages, des soins, des siestes et essaie aussi des soins réels ou inventés. En 2010, elle dispense avec deux partenaires des soins esthétiques sur prise de rendez-vous : c'est une

expérience sensorielle pour un individu. Et enfin, le travail de Julie Nioche, qui est chorégraphe et ostéopathe et qui en 2008 au festival « A domicile » à Guissény (Finistère) proposait à un groupe de participantes à la performance « Women's matter », de débiter leur collaboration par une séance d'ostéopathie, comme expérience de toucher fondatrice du travail.

Prendre soin donc, dans les performances sur le mode du Sensible où l'on prend le temps de se poser, loin de l'injonction à la rapidité et à l'efficacité, et d'écouter ce qui interagit, ce qui résonne, ce qui « moumente » ce corps, ce qui monte de soi dans l'intimité du corps. C'est laisser exister le singulier, le non formaté au sein d'un collectif attentionné et accueillir comment ce collectif vous touche. C'est peut-être tout simplement prendre soin de se sentir vivant.

Après avoir défini ce territoire de la performance, je vais maintenant aborder la relation spectateur performeur.

2 La relation performeur-spectateur : l'espace de la résonance ?

La sociologie du théâtre nous dit : « En tant que forme, tout cet art prête à l'analyse des rapports entre les individus et les relations entre les groupes. » (Wallon, 1991, p.1). J'entends ici à travers la notion de théâtre, la notion large de représentation et la performance y est donc incluse. En effet, cet art de la représentation est propice à l'étude de l'intersubjectivité et cela a engendré de nombreux points de vue autour du comédien, du spectateur et sur la relation entre ces derniers.

2.1 Un espace actif

Aristote (384-322) parlait de catharsis qui est une purgation ou purification des passions humaines par leur représentation artistique. Bertolt Brecht (1898-1956) créait le processus de la « distanciation », qui tendait à supprimer l'identification du spectateur au personnage et essayait de le rendre critique face à la société. C'est un théâtre qui affirme l'irréalité de la représentation et qui en assume la théâtralité : l'acteur montre qu'il joue un rôle. Depuis la Grèce antique jusqu'à nos jours, il existe une réflexion autour de cette question de l'intersubjectivité entre acteur et public dans l'acte de la représentation artistique. J'ai bien

conscience de ne faire ici référence qu'à une tradition occidentale de la représentation : il existe aussi des traditions de théâtre et de danse orientales, japonaises, chinoises, indiennes, balinaises et africaines. De fait, chaque société crée son rapport à la mise en représentation et ce qui s'y joue est cette capacité unique de l'homme à interroger sa manière d'habiter le monde. Les phénomènes de catharsis et de distanciation montrent que l'échange est actif, au sens où le spectateur est transformé dans ses états émotionnels ou réflexifs, susceptibles de modifier sa relation à l'autre ou sa place dans la société et même d'influencer des rapports sociaux.

Dans la seconde moitié du XXème siècle, dans le champ des arts performatifs des théoriciens du théâtre comme Jerzy Grotowski et Eugenio Barba ont eu aussi une réflexion autour du spectateur. Le premier pensait que l'acteur effectuait « l'acte authentique » à la place du spectateur, qui devait sortir de cette expérience, transformé, plus proche de sa réalité profonde.

Barba présente ainsi son spectateur : « Pour nous il existe au théâtre seulement des personnes individuelles et chacune réagit à sa manière à partir de ses données personnelles. C'est pourquoi nous désirons protéger le potentiel de jugement individuel des spectateurs et ne pas les laisser se noyer dans un grand troupeau anonyme. C'est aussi pourquoi nous voulons limiter le nombre des spectateurs à nos spectacles. » (cité par Holm, 1973, p.100). On sent bien ici l'exigence du metteur en scène qui convoque un individu autonome et sa capacité à réfléchir à partir de sa subjectivité. Le spectateur n'est pas perdu dans un collectif qui lui fait perdre son individualité. Il est intéressant d'avoir un témoignage de spectateur : « Tout se passe comme si Barba, poète et metteur en scène, s'adressait à ce qui dans le public est expérience fondamentale de la vie humaine, langage originel sous le langage. » (Fumaroli, 1973, p.81).

Que ce soit avec Grotowski ou Barba, il me semble que le spectateur est invité à vivre l'expérience « d'un commun à tous », en amont des représentations sociales et cognitives.

2.2 Le spectateur dans les performances en danse

Du spectateur enthousiaste et subjugué par la danse de Lucien de Samosate (deuxième siècle après JC) dans « L'éloge de la danse » (2007) à la posture du spectateur de la postmodern dance au XXème siècle, déjà évoquée précédemment, le point de vue diffère. En effet, cette dernière amenant la danse hors des espaces conventionnels, et en s'interrogeant sur la notion de représentation, a aussi repensé la place du spectateur. Ces tendances initiées dans

les années soixante, ont abouti de nos jours à des recherches précises. Je ne peux développer ici toutes les nuances existantes dans le courant performatif, car ce n'est pas mon propos initial, mais globalement, on trouve un spectateur actif, interrogé dans sa fonction de spectateur auquel on peut demander de réellement participer.

Ainsi, selon Roux (2011), « Une des préoccupations récurrentes de l'attitude performative à la charnière du XXème siècle et du XXIème siècle est une recherche axée autour de la notion de perception. Le performeur veut perturber et travailler la perception du spectateur afin de lui faire vivre une empathie kinesthésique (...). » (p. 133).

Ainsi la question de la réception du spectateur est posée. Les performances sur le mode du Sensible rentrent dans ce courant d'expression au sens où le spectateur est appelé à vivre une expérience perceptive où il va déployer ses potentialités perceptives, dans une posture active et dans un échange de corporéité à corporéité³ où le dispositif performatif sont les corps des performeurs et les corps des spectateurs. La création réelle de la performance est dans "l'invisible", dans le rapport aux effets de la résonance, dans une intériorité vécue en chaque protagoniste de l'action performative et donc dans cet espace de l'intersubjectivité. Le spectateur est en état d'égalité avec le performeur. Cela rejoint la notion de « spectateur émancipé » soutenue par Rancière (2013): « Ce que nos performances vérifient – qu'il s'agisse d'enseigner ou de jouer, de parler, d'écrire, de faire de l'art ou de le regarder – n'est pas notre participation à un pouvoir incarné dans la communauté. C'est la capacité des anonymes, la capacité qui fait chacun(e) égal(e) à tout(e) autre. » (p.23). Il s'agit dans les performances sur le mode du Sensible de rapporter la singularité de l'histoire et du regard que porte chaque individu sur un événement précis.

La question de la réception se pose aussi avec les possibilités qu'offrent les nouvelles technologies s'immergeant dans les processus cognitifs comme dans les recherches en neurosciences. Pour preuve, le projet LABODANSE, initié par Paris VIII, qui développe depuis 2013 une recherche autour du travail chorégraphique de Myriam Gourfink, chorégraphe utilisant la pratique du yoga. Son processus de création et la réception de son travail par les spectateurs est étudié dans un croisement de recherche en danse, neurosciences cognitives et nouvelles technologies dans des dimensions qualitatives et quantitatives,

Cette question de la réception de l'acte scénique m'amène à exposer le travail de Leao autour de la question de la présence du performeur et de la notion d'empathie.

³ Dans le sens employé par Merleau-Ponty (1945) de « l'être-corps », qui fait référence au corps vécu.

2.3 La résonance entre performeur et spectateur

2.3.1 Relation organique et mouvement anticipatoire

La recherche de Leao (2005) dans le champ de l'esthétique apporte un éclairage sur les fondements préréflexifs de l'empathie. L'organicité comme processus où s'originent l'échange empathique et la naissance de l'action, est la spécificité de certaines recherches sur la performativité : « La modernité des créateurs de la performativité, tient à ce qu'ils saisissent, chacun à leur manière, l'organicité à son état d'émergence. » (Leao, 2005, p.37). Elle fait là référence à Grotowski, Barba et Godard. L'organicité de l'action peut être expliquée de cette manière : « L'organicité est donc une activité autonome, spontanée, authentique, un flux de la vie qui s'écoule dans le corps. Pour devenir un réel acte performatif, elle doit néanmoins être saisie par une conscience qui restitue l'invisible dans le visible, et le spontané dans le structuré. » (*ibidem*, p.54). Elle prend forme à travers l'Impulsion Organique pour Grotowski, la Pré-Expressivité pour Barba, le Pré-mouvement pour Godard et le Pré-mouvement anticipatoire pour Bois. Les recherches de Bois autour du Pré-mouvement Anticipatoire, de sa saisie au sein des tissus mais aussi restitué dans une gestuelle lente, extra quotidienne, participent à la réflexion autour de l'acte performatif, ainsi qu'à son enrichissement.

L'art performatif signifie une rencontre directe, sans intermédiaire entre acteur-danseur et spectateur. Le rôle que donne Leao à ce dernier est celui de « spectateur-bébé » : « L'art du spectacle nous replonge dans cette atmosphère intuitive et tacite dans laquelle les êtres humains perçoivent les moindres nuances d'un acte authentique mettant en jeu un enchaînement de rythmicités involontaires et de variations toniques touchant au plus profond un arrière-plan émotionnel. » (*ibidem*, p.61). En amont de la communication verbale, il y a un constant échange tonico-postural qui rappelle la communication du bébé à travers ses différents états posturaux, états de bien-être ou états de tension porteurs d'états émotionnels.

« Cette communication empathique faite de simulations neuronales, de contagions tonico-rythmiques et de résonances cénesthésiques, nous semble être un élément essentiel de l'échange scénique. » (*ibidem*, p. 63). Le corps du spectateur est donc lieu de réception de changements organiques constants : « un univers de variations internes », selon l'expression de Berger et Paillé (2011). Cela demande un training particulier du performeur basé sur des perceptions extra quotidiennes afin d'être au plus près de l'émergence de ce territoire organique. Et cela engendre aussi une posture du spectateur qui devient le miroir de cette

action organique. Cet échange selon Leao, « touche l'essence de la racine biologique de la vie ». (Leao, 2005, p. 68).

2.3.2 La proprioception et les neurones miroirs

Leao, étayant ce point de vue sur les racines physiologiques de l'empathie, affirme que la proprioception que l'on peut définir sommairement comme le sens du mouvement (voir Berthoz, 1997), possède une fonction anticipatoire : « Les phénomènes neuronaux anticipatoires trouvent donc un écho dans l'activation périphérique des récepteurs sensoriels proprioceptifs. La proprioception apparaît ici dans sa fonction anticipatoire, et non plus uniquement dans sa fonction de rétrocontrôle périphérique lié au retour des informations proprioceptives périphériques générées par le mouvement qui s'exécute et qui apparaissent dès le début du mouvement effectif. » (*ibidem*, p.138). De plus s'appuyant sur la théorie des « neurones miroirs » (*ibidem*, p 139), elle démontre qu'il existe un réel vécu de l'action à travers la simulation interne de l'action.

Enfin, elle ajoute : « Ces données viennent étayer les intuitions de Barba et Godard concernant les phénomènes de « contagion kinesthésique » activés entre le performeur et le spectateur lors d'un événement scénique » (*ibidem*, p. 140). Le terreau de la communication empathique est ici présenté, reliant le monde de l'art et celui des neurosciences.

2.3.3 Le spectateur : un « être résonnant »

Il semble donc avéré qu'un échange a lieu entre spectateur et performeur, mais on peut se demander quels sont les contenus de vécu pour le spectateur. Austry & all. (2011) ont commencé à dresser la description de la résonance dans le cadre performatif sur la base d'un matériau exploratoire issu des performances sur le mode du Sensible. Ce mémoire vise à prolonger et enrichir les résultats en allant interroger en profondeur le vécu des spectateurs.

Ces dernières considérations m'amènent au chapitre suivant où je vais développer la notion d'empathie et d'intersubjectivité à travers différents regards, celui des neurosciences, de la psychologie humaniste et de la philosophie.

Chapitre 2 : L'empathie et l'intersubjectivité : processus au cœur de la relation

Afin d'introduire ces concepts, j'aimerais d'abord lancer quelques expressions sur les fonctions de l'empathie, empruntées à la philosophe Elisabeth Pacherie (2004) : « instrument de connaissance des émotions d'autrui », « vecteur de transmission de connaissances sur le monde », « guide dans les situations incertaines », « premier révélateur de l'importance des normes sociales » (p. 180), et enfin, en synthèse, « L'empathie n'est donc pas simplement un instrument de connaissance des émotions d'autrui ; c'est aussi un instrument de construction de soi en tant qu'être social pris dans un réseau de normes. » (*ibidem*, p.181). L'importance de ce concept est ici avérée au sens où il est au cœur de l'élaboration du soi dans sa relation au monde. Il permet en effet de s'adapter aux normes sociales et par là-même de prendre sa place dans la société et de pouvoir faire des choix, en somme, l'empathie permet d'être un acteur social à part entière.

1 Histoire

L'empathie peut se définir sommairement par la capacité de se mettre à la place de l'autre, en identifiant ses émotions ou en comprenant son point de vue.

En effectuant un survol rapide de l'histoire de cette notion, nous remarquons que c'est la philosophie allemande qui a engendré ce concept dans le champ de l'esthétique. Vischer (1847-1933) a le premier employé le mot « *Einfühlung* » en se référant au sentiment esthétique et c'est lui qui l'a fait glisser de l'esthétique au champ de la psychologie. Ensuite, le philosophe Lipps (1851-1914) a un rôle central dans le développement de ce concept. Il prenait l'exemple du spectateur qui a l'impression d'être à la place du trapéziste, comme si il vivait, faisait la même chose que lui, situation qui concerne entièrement le sujet de ce mémoire. De plus, selon Talon-Hugon (2009), « On pourrait trouver des germes de l'empathie dans l'idée aristotélicienne de catharsis [...]. » (p. 12). Husserl (1859-1938) a ensuite

développé l'empathie dans le champ de la phénoménologie dans son approche de l'intersubjectivité.

Une des caractéristiques de l'empathie est d'appartenir à différents champs d'étude. Comme le souligne Jorland (2004) : « L'empathie est en effet le concept « nomade » par excellence. Il migre sans cesse d'une discipline à l'autre, de l'éthique à l'esthétique, à la psychologie, à la philosophie, voire même à la théologie » (p. 19-20). Il dit aussi que depuis trente ans, il est étudié en tant que fondement psychologique de l'éthique. C'est un concept complexe car même si l'empathie est la base de la relation prédateur-proie, elle est considérée comme socle d'une altérité possible dans une posture de réciprocité.

Et au niveau social, elle est envisagée comme une notion essentielle pour les interactions sociales et de ce fait, pouvant engendrer un vivre ensemble harmonieux : « La popularité croissante du concept d'empathie se nourrit de l'espoir qu'un monde empathique est un monde meilleur. » (Collignon, 2014, p. 203).

Je vais maintenant entrer au cœur de mon sujet, à savoir les différentes formes d'empathie étudiées dans quatre grands domaines de recherche : les neurosciences, la philosophie la psychologie humaniste et la phénoménologie.

2 L'empathie dans les neurosciences

De nombreux travaux dans le champ des neurosciences apportent des éléments de compréhension à la nature de l'empathie. Ils reposent sur des phénomènes neurologiques étudiés grâce à l'imagerie cérébrale et aussi grâce à certaines pathologies comme certaines lésions du cerveau. Les ayant abordé précédemment, nous avons constaté que ces concepts des neurones miroirs et des phénomènes anticipatoires concernent la relation performeur-spectateur s'inscrivent dans cette nature d'empathie.

2.1 Le rôle des neurones miroirs

Dans les années quatre-vingt-dix, dans le champ des neurosciences, la découverte des neurones miroirs par Rizzolatti et son équipe, a permis de donner un élan aux recherches sur l'empathie. Même si le phénomène empathique dans sa complexité induit aussi d'autres réseaux neurophysiologiques comme les circuits de l'émotion, du système nerveux autonome et des systèmes hormonaux du cerveau (Decety, 2004).

L'imagerie cérébrale a permis de préciser l'existence des neurones miroirs : « Chez l'homme, une série d'études utilisant les techniques d'imagerie cérébrale fonctionnelle ont (...) montré que lorsque nous observons une action réalisée par une autre personne, les régions cérébrales du cortex pré-moteur et du cortex pariétal, qui sont spécialisées dans la génération des actions intentionnelles sont activées. » (Decety, 2004, p. 72).

Il y a donc internalisation de l'action observée. L'homme a cette capacité de simuler une action, sans avoir besoin de la vivre. De plus, on trouve le même phénomène pour la reconnaissance des émotions : « La perception d'une expression émotionnelle déclenche chez son observateur les représentations motrices qui sont responsables de son engendrement. » (*ibidem*, p. 75).

Comme le pense Berthoz (1997), perception et action sont liées. Des codages communs dans le système nerveux central, s'étant élaborés au cours de l'évolution permettent aux membres d'une même espèce d'entrer en résonance à travers ce qu'on appelle les représentations partagées : « Les représentations partagées naissent de l'interaction entre les individus d'une même espèce comme l'ont proposé les psychologues du développement et reposeraient sur ce codage commun entre perception et action. » (*ibidem*, p. 71).

2.2 Distinction entre empathie et sympathie et changement de point de vue

Il faut dans un premier temps, faire la distinction entre empathie et sympathie : « Le premier suppose une forme d'identification avec autrui, alors que la sympathie implique une relation plus détachée ». (Decety, 2004, p. 56).

Pour Berthoz (2014), un lien existe entre la manipulation des référentiels spatiaux et la pensée empathique. L'empathie, contrairement à la sympathie, nécessite un changement de point de vue car on prend la perspective de l'autre : « Tandis que la sympathie est apparentée à une contagion émotionnelle et n'exige pas que le sujet adopte le point de vue d'autrui, l'empathie exige une manipulation dynamique et complexe des références spatiales et de l'émotion. » (p.79) Il pense d'ailleurs que cette manipulation des référentiels spatiaux est l'un des mécanismes de base de l'empathie.

2.3 Ontogénèse

Les bébés dans leur communication avec leur entourage, partagent dès leur naissance, des relations basées sur l'empathie à travers la contagion émotionnelle, l'imitation et le dialogue tonico-postural : « Il semble donc que les nouveau-nés arrivent équipés ou développent relativement très tôt, les conditions essentielles (identification avec l'autre, partage d'affects et discrimination soi-autrui) qui sont nécessaires à la manifestation de l'empathie. » (*ibidem*, p. 68). De plus, pour Trevarthen (2014) la capacité empathique serait présente avant la naissance car « Le partage « sympathique » réciproque d'émotions avec une autre personne s'enracine dans l'adaptation des capacités de communication qui se développent dans le corps et le cerveau humains avant la naissance. » (p. 115) Pour cet auteur, il existe une empathie primaire néonatale basée sur « les systèmes innés d'intersubjectivité » (*ibidem*, p.129) constatés grâce à l'imagerie fonctionnelle cérébrale. Il présente l'homme comme fondamentalement communiquant.

2.4 Distinction entre soi et autrui

Mais pour qu'il y ait possibilité d'empathie, il faut qu'il y ait distinction entre soi et autrui. Ainsi pour Decety (2004), « Il semble donc que les mécanismes qui permettent à l'individu de distinguer ses actions de celles d'autrui sont les mêmes que ceux qui lui permettent de séparer ses états mentaux de ceux d'autrui, y compris dans les situations où il se projette dans la subjectivité d'un autre pour le comprendre. » (p. 84-85). Ceci est le résultat d'une série d'études en neuro imagerie fonctionnelle où l'on voit s'activer des zones spécifiques du cerveau qui permettent de se différencier du sujet avec lequel on est en interaction à travers la reconnaissance des états mentaux par exemple. L'importance de l'action semble ici avérée pour réaliser des opérations cognitives.

2.5 Conclusion : les mécanismes impliqués dans l'empathie

Pour conclure cette section, je voudrais donner le point de vue de Berthoz (2014) sur les processus nécessaires pour qu'il y ait empathie. Se basant sur les référents spatiaux et considérant que l'empathie est essentiellement cognitive, contrairement à d'autres points de vue qui lui attribuent une composante affective et cognitive, il pose quatre conditions :

- « construire une perception unique et cohérente de notre corps et de son environnement spatial [...];

- résonner avec les émotions et les intentions d'autrui comme nous faisons dans la sympathie [...] ;
- changer notre propre perspective ou « point de vue » et introduire mentalement notre corps et notre cerveau dans le corps et le cerveau d'autrui [...];
- être capable d'inhiber l'émotion que nous avons ressentie à la place d'autrui, et donc supprimer la contagion émotionnelle ! [...].» (p. 84 ; 85)

Outre la dimension spatiale, cela me semble intéressant surtout pour le premier point qui ramène à la construction du sujet. De plus, dans le deuxième point, se révèle la complexité du phénomène empathique dans une certaine similitude avec le phénomène de sympathie. Et enfin, dans le dernier point, la capacité à ne pas subir l'émotion de l'autre est intéressante.

Dans les neurosciences, à travers diverses théories, l'empathie semble donc posséder des dimensions conscientes dans la perception du point de vue de l'autre et inconscientes dans les résonances motrices. C'est une autre perspective que je vais à présent aborder à travers la philosophie qui tente de mesurer les degrés de l'empathie.

3 Les degrés de l'empathie en philosophie

C'est dans le champ de la philosophie que Pacherie (2004) a essayé de décrire des degrés dans l'empathie à travers le phénomène des émotions. Etant donné la complexité du processus émotionnel, saisir précisément l'émotion de l'autre, n'est pas une opération aisée. Elle s'appuie sur les processus cognitifs sous-jacents.

Elle relève trois degrés d'empathie :

- « Le premier degré de l'empathie consiste à comprendre quelle est l'émotion éprouvée par autrui. Les principaux indices en sont les expressions faciales et vocales. » (p. 167). Ce premier degré fait beaucoup appel à cette capacité d'internalisation de l'action.
- « Une forme plus élaborée de l'empathie apparaît lorsqu'un sujet devient capable, non seulement d'identifier l'émotion ressentie par autrui, mais encore d'en comprendre l'objet. Cela suppose que soit identifiée la relation que l'autre entretient avec une situation donnée. » (p. 170).
- C'est au troisième niveau que l'on adopte la perspective d'autrui, intentionnelle ou cognitive : « Les théories qui mettent en avant le rôle de l'imagination et la capacité d'imaginer la perspective cognitive ou motivationnelle d'autrui semble mieux à même

de rendre compte de ses formes plus élaborées d'empathie. » (p. 175) L'auteur reprend ici la théorie de la simulation qui lui semble plus apte à rendre compte du phénomène. Elle met en évidence la nécessité d'une fluidité et d'une adaptabilité imaginative pour se mettre à la place d'autrui et accéder à une compréhension plus fine de l'émotion d'autrui.

Cette étude permet de comprendre la complexité du processus empathique vu sous l'angle des phénomènes émotionnels et introduit un exemple de classification de ce processus comme ce mémoire cherche à le faire. De plus, elle permet de montrer que l'empathie ne se donne pas en bloc, c'est un phénomène nuancé car l'on peut comprendre plus ou moins les réactions et intentions du sujet avec lequel on est en interaction.

Pour poursuivre cet ancrage théorique, je vais développer l'empathie dans la psychologie humaniste, qui offre à travers la relation thérapeutique, un terrain d'application et d'exploration du phénomène empathique.

4 La psychologie humaniste : empathie et accompagnement

Le point de vue de Carl Rogers (1902-1987), psychologue humaniste américain, est central. Il prend place ici au sens où pour la pédagogie perceptive, l'apport de cette approche de l'accompagnement est une référence.

Pagès (2001) dans son introduction au livre de Rogers « Le développement de la personne », cite d'ailleurs le « happening », forme américaine de performance dans les années soixante, comme conjoint idéologique de Rogers dans sa critique de la société américaine. Il y a donc un lien avec l'état d'esprit de la performance dans l'approche de Rogers. Ils sont en tout cas, les produits de la même société.

Ayant placé l'empathie, comme principe actif, au cœur du processus d'accompagnement du patient dans le cadre de la psychothérapie, il en démontre l'importance essentielle et la portée dans le processus intersubjectif. Il utilise une démarche non-directive plaçant la personne au centre de la thérapie. Il a exposé différentes qualités inhérentes à la fonction du thérapeute humaniste et non-directif que je vais maintenant présenter.

4.1 Qualités relationnelles nécessaires pour le thérapeute dans la relation thérapeutique

L'espace relationnel dans l'accompagnement de la personne par Rogers est sous-tendu par cinq qualités portées par le thérapeute qui se déclinent ainsi :

- La congruence par rapport à soi-même à savoir être authentique dans l'expression de ses sentiments, ne pas être réfugié derrière une quelconque posture ;
- la congruence dans sa relation au patient, à l'écoute des réactions qui apparaissent chez lui dans le moment de l'entretien ;
- la considération positive inconditionnelle qui induit l'acceptation totale de tous les affects du patient ;
- une compréhension empathique qui fait comprendre le monde de son patient de l'intérieur ;
- la perception du patient décrite ainsi par Rogers : « Une cinquième condition nécessaire à une connaissance authentique en thérapie, est que le client éprouve ou perçoive quelque chose de la « congruence », de « l'acceptation » ou de « l'empathie » manifestées par le thérapeute. Il n'est pas suffisant que ces conditions existent chez le thérapeute. Elles doivent, à quelques degrés, avoir été communiquées au client » (Rogers, 2001, p.193).

4.2 L'empathie « Rogérienne » : correspondances avec l'échange scénique

Cette énumération appelle quelques remarques. Tout d'abord, on voit ici l'empathie comme « une façon d'être » (Jorland, 2004, p.59) et c'est aussi la possibilité d'être au cœur des processus vécus par le patient : « Sentir le monde du patient comme s'il était le vôtre, mais sans jamais oublier le « comme si » - telle est l'empathie, et elle apparaît essentielle à la thérapie ». (Rogers, 2001, p.192). Il insiste donc sur la séparation soi-autrui, précédemment abordée.

De plus, plusieurs éléments nous ramènent vers la relation spectateur-performeur. Tout d'abord la congruence qui rappelle l'authenticité du performeur évoquée par Grotowski cité par Leao précédemment.

Et enfin, l'organicité : « L'apprentissage tel qu'il se fait en thérapie est quelque chose de total, d'organique, fréquemment non verbal, [...]. (*ibidem*, p. 65). L'outil de Rogers était la

parole, mais il avait constaté que « le client » avait une véritable expérience du corps et pouvait s'exprimer dans l'entretien verbal par des soupirs, bâillements, bruits dans le système neuro-végétatif. Le mot « total » signifie que c'est la totalité de l'individu qui est engagé : « En ce sens, la personne devient pour la première fois le potentiel entier de l'organisme humain, avec l'élément enrichissant de la conscience librement ajouté à l'aspect de base des réactions sensorielles et viscérales. » (*ibidem*, p. 79). On retrouve ici encore un élément qui a des correspondances certaines avec l'échange scénique décrit par les réformateurs de l'art performatif pour lesquels l'organicité était un vecteur essentiel dans le processus intersubjectif. Dans la relation thérapeute-client de Rogers, on peut malicieusement se demander qui est le performeur et qui est le spectateur dans ce cas de figure.

Rogers introduit donc une notion de corps global qui réagit lors de la relation empathique. Ceci m'amène maintenant à envisager une notion absente jusqu'ici et qui est la notion de corps vécu à travers le concept d'intersubjectivité.

5 L'intersubjectivité et le corps vécu

L'intersubjectivité est l'empathie vue par la phénoménologie. Il y est question d'un « ancrage expérientiel initial dans la réalité concrète de notre corps vécu. » (Depraz, 2004, p.187). La notion de corps vécu est importante dans la phénoménologie car elle ouvre, à partir de la conscience de soi, sur la résonance entre le monde et soi : « Husserl marquait la différence entre le corps physique (*körper*) correspondant à un objet et le corps vécu (*leib*) correspondant à un sujet conscient de lui-même et ouvert au monde. » (Bourhis, Actes de congrès, 2011). Le sujet va donc pouvoir rendre compte de son expérience de corps résonant. Cette notion d'intersubjectivité put être rapprochée de la notion de réciprocité actuante au sens où elle prend naissance dans l'expérience du corps.

Après cette présentation du concept d'empathie dans toute la complexité de ses mécanismes neurologiques et son rôle dans l'accompagnement de la personne, ainsi que la question du vécu dans la relation empathique, il est nécessaire de développer le concept de réciprocité actuante dans le champ de la pédagogie perceptive pour appréhender plus précisément les processus spécifiques en jeu dans les performances sur le mode du Sensible.

Chapitre 3 : Réciprocité actuante et pédagogie perceptive

Avant de définir la réciprocité actuante, je vais situer son contexte à savoir la pédagogie perceptive en présentant les notions fondamentales de cette pratique. Puis je déploierai les caractéristiques de cette « empathie sur le mode du Sensible ».

1 La pédagogie perceptive : quelques concepts clés

La pédagogie perceptive s'appuie sur le média du corps mais un corps vécu dans un rapport particulier, défini par la relation à une mouvance interne, donnant naissance aux notions du *Sensible*, de *mouvement interne*, de *matière*. Dans la pratique, ce rapport peut se décliner à travers quatre outils spécifiques, je les présente ici.

1.1 Le Sensible et le mouvement interne

Le Sensible est la notion fondamentale de la pédagogie perceptive qui génère un rapport singulier au corps. Il désigne : « la qualité des contenus de vécus offerts par la relation au mouvement interne et la qualité de réceptivité de ces contenus par le sujet lui-même. » (Bois et Austry, 2009, p.107). Nous sommes donc dans l'intimité du corps, au sein d'un dialogue entre les phénomènes qui y naissent de par la circulation du mouvement interne et la manière dont le sujet s'en saisit. Le mouvement interne se définit ainsi : « L'expérience tangible d'une mobilité, d'une animation au sein des structures anatomiques. » (Humpich et Le Floc'h, 2009, p.77). Des contenus de vécu se rapportant à la circulation du mouvement interne ont été décrits pendant la réalisation d'un geste lent en gymnastique sensorielle : « A la façon d'un mouvement qui en cacherait un autre, une écoute attentive des effets en temps réel dans soi de la gestuelle fait en effet découvrir ce que nous pourrions appeler la face cachée du geste : des sensations de glissement interne au sein des plans musculaires, des sentiments d'ouverture ou de fermeture au cœur des articulations, des expériences d'expansion ou de retour en convergence de tout le « volume » du corps... » (*ibidem*, p. 78).

L'expérience est extra-quotidienne, au sens où il faut s'arrêter et poser une attention particulière pour prendre acte des phénomènes naissant dans la profondeur du corps. C'est aussi dans l'immédiateté, dans un rapport à un présent au bord du futur que se déroule ce processus du Sensible.

1.2 Les items du mouvement

Le mouvement interne possède des caractéristiques précises : tout d'abord la lenteur qui s'exprime dans une vitesse de déplacement dans le corps de séquences allé et retour de 15 secondes ce qui lui donne une cadence, puis des orientations et des amplitudes. Ce sont tous les items qui caractérisent l'effectuation d'un mouvement.

1.3 Le goût de la matière

Pour vivre l'expérience du Sensible, le sujet se met en relation avec un volume intérieur unifié, profond et mouvant, engageant « le tout de soi », appelé la matière, générant une résonance particulière : « La « matière », [...], est un concept complexe qui désigne l'ensemble des tissus du corps (musculaire, osseux, vasculaire, viscéral, etc...) quand ils sont perçus par le sujet sous la forme d'un matériau unifié parce que son attention est posée non pas sur le tissu lui-même mais sur son animation par le mouvement interne. Ce dernier étant identique dans tous les tissus du corps, les différences de structure organique s'effacent pour laisser place à la perception d'une sensation corporelle interne unique, sorte de mouvance matiérée. » (Berger, 2009b).

Cette perception interne donne accès à un éprouvé se réalisant dans un goût de soi, résonance savoureuse qui régénère la notion de présence à soi.

1.4 Les quatre outils

L'accompagnement se fait à l'aide de quatre outils :

- L'accompagnement manuel, où le praticien pose sa main sur le corps de l'élève afin de stimuler le mouvement interne ;
- le mouvement gestuel, qui se déploie à travers quatre codifiés de mouvement ;

- l'intériorisation sensorielle, exercice perceptif, où dans une posture assise et immobile, les yeux fermés on laisse venir à soi les phénomènes qui naissent dans l'intériorité du corps ;
- l'entretien à médiation corporelle où on verbalise son vécu.

2 Une des formes de l'expressivité du Sensible : la gestuelle du Sensible

Le volet gestuel de la pédagogie perceptive est l'outil principalement utilisé dans les performances sur le mode du Sensible, je le développe ici sous l'angle de son histoire.

La genèse et l'évolution de cette pratique est intéressante. C'est en tout cas captivant d'avoir assisté à l'évolutivité du processus de construction. C'est en 1991 que Danis Bois, à partir de la fasciathérapie, qui est une technique de travail manuel sur les fascias du corps, crée le versant gestuel de sa pratique : « Je proposai une gestuelle lente dans le but de reproduire dans le visible les caractéristiques du mouvement interne rencontrées dans le toucher relationnel. » (2009b, p. 56). Cette phase de découverte fut savoureuse, singulière par le plaisir de la résonance d'un geste libre, né dans l'intimité d'une organicité vivante : « Tout autre est le plaisir ressenti dans le mouvement sensoriel : une saveur intime, qui nous concerne en profondeur, qui nous nourrit intensément, comme seule une relation rare d'amour ou d'amitié pourrait le faire. » (Berger, 1999, p. 129). Cette phase essentielle et incontournable a donné naissance à la gymnastique sensorielle dont Berger (*ibidem*) souligne l'originalité : « Je voudrais en conclusion souligner comment, à travers la mise au point de la gymnastique sensorielle se révèlent deux traits de la pensée, de la pratique et de la recherche de Danis Bois. Tout d'abord, il a su voir et rendre accessible à la conscience le lien entre le mouvement interne et l'organisation de la gestuelle humaine et ce faisant, il a ouvert une voie particulièrement concrète et accessible pour un rapport vécu entre le sacré de l'intériorité et la matérialité de l'existence. Il a fait un pas crucial pour l'autonomisation de la personne qui passe du statut de *patient* à celui d'acteur plein et conscient de son processus d'évolution. » (p. 235-236). On voit bien là, le tournant de la transformation vers une technique somatique. La gymnastique sensorielle permet à travers une gestuelle lente respectant la physiologie du

corps, et s'appuyant sur les schèmes associatifs de mouvement⁴ de faire l'expérience de la perception de soi dans un affinement de la présence à soi et dans un rapport constant à sa situation dans l'espace. L'éducation à la perception à travers la perception kinesthésique trouve ici son déploiement. Le mouvement codifié, est un des outils de la gestuelle : il se fonde sur les schèmes associatifs, à travers une série d'enchaînement de mouvements.

Les recherches sur la dimension du mouvement interne dans sa fonction de pré-mouvement sont avérées : « En effet, le mouvement interne n'est pas seulement source de transformation du rapport à soi, dans l'intimité d'une vie invisible, il est aussi pré-mouvement, c'est-à-dire ébauche de geste, amorce de mouvement visible, émergence d'un déploiement qui demande d'aller au bout de lui-même. » (*ibidem*, p. 226). Cette dimension intéresse, comme on l'a vu dans le champ théorique avec le travail de Leao (2005), mais aussi d'autres chercheurs comme Aprea (2007), le travail d'interprétation de l'acteur et du danseur. Une nouvelle qualité de présence et d'expressivité, donne naissance à la dimension « Expressivité du Sensible ». On y retrouve les notions d'organicité et d'authenticité qui font le lien avec des notions croisées précédemment avec la notion d'empathie.

On ne peut que souligner l'originalité de l'évolution de cette démarche commencée dans l'intimité du corps. Les performances sur le mode du Sensible rendent compte de ce processus et reprennent tous les outils gestuels de cette technique. Après cette présentation des notions fondamentales de la pédagogie perceptive, je vais présenter les contenus de vécu.

3 Les contenus de vécu : la spirale processuelle

L'éprouvé du rapport au corps dans le processus du Sensible produit des vécus particuliers mais reconnaissables et classables. Ils ont donc donné lieu à une modélisation dans le cadre d'une recherche doctorale (Bois, 2007) : la spirale processuelle du rapport au Sensible et la dynamique existentielle du rapport au Sensible. La personne rencontre son mouvement interne ce qui lui fait vivre les contenus de vécu suivants regroupés dans la spirale processuelle : la chaleur, la profondeur, la globalité, la présence à soi et le sentiment d'exister. Puis au contact de ces vécus, elle rencontre de nouvelles manières d'être regroupées dans la dynamique existentielle : confiance et sécurité, implication et intimité, unité et solidité, plénitude et singularité, autonomie et adaptabilité.

⁴ Ces schèmes sont au nombre de six : antéro-postérieur, transversalité droite et gauche, verticalité haute et basse, associant donc trois schèmes de convergence et trois de divergence. Ils s'appuient sur la physiologie du mouvement et permettent une éducation ou rééducation sensori-motrice donnant accès à une organisation profonde du geste.

4 La réciprocité actuante : une empathie sur le mode du Sensible

4.1 Définition

Le concept de réciprocité actuante a été élaboré par Danis Bois et étudié dans plusieurs publications (Bois, 2006 ; Bourhis, 2009a, 2011 ; Bois & Austray, 2009 ; Dubois, 2012 ; Austray & Berger, 2014) et se définit ainsi : « Nous parlerons de la réciprocité actuante pour exprimer ce lieu d'échange commun entre un praticien et un patient, qui valorise le rapport à la subjectivité corporéifiée. » (Bourhis, 2009a, p. 294). Il me faut déployer chaque terme de ce concept en précisant que toutes les études ont été faites dans le cadre de la thérapie manuelle, qui pose donc cette expérience de réciprocité au sein du toucher de relation. Bourhis (2009a) cependant aborde succinctement la notion d'accompagnement gestuel : « L'état de réciprocité actuante se retrouve également dans la relation d'aide gestuelle qui permet l'émergence de l'expressivité sensible. Dans ce cas de figure, au regard visuel du praticien qui observe le geste dans ses dimensions objectives (orientation, vitesse, cadence), s'ajoute le regard qui touche le patient et donne accès à la dimension subjective (présence au geste, expressivité, authenticité, esthétique, reliance entre l'invisible et le visible). » (p.303) L'importance du regard donne la différence de cette autre déclinaison de l'accompagnement qui intéresse la relation performeur-spectateur. Il sera donc intéressant de voir dans cette présente recherche si on trouve des phénomènes identiques dans la relation performeur-spectateur.

4.2 La dimension « actuante »

Deux notions sont à extraire de ce terme, qui donne en partie sa spécificité à cet espace relationnel à savoir que d'une part cette intersubjectivité est consciente et se démarque donc de la part inconsciente de l'empathie. Tout l'enjeu de l'éducation se situe dans cet apprentissage à la perception dans des conditions précises et un cadre avéré. On peut se demander ici ce que les spectateurs, qui ne connaissent pas la technique, vont témoigner de cette expérience sans avoir eu d'entraînement spécifique.

D'autre part, le terme « actuante » indique aussi la dimension agissante de ce processus relationnel qui altère et transforme le sujet et les protagonistes de la relation.

4.3 La réciprocité

J'entends le terme réciprocité au sens où dans la relation de soi à soi ou à l'autre, il y a échange d'informations et d'états.

4.3.1 Le rapport à soi

En effet, Bois & Austry (2009) écrivent : « Nous sommes en mesure maintenant de pointer ce principe essentiel du paradigme du Sensible : le paradigme du sensible est une science des rapports. » (p. 114).

Le premier rapport est celui que le sujet introduit avec lui-même à travers la relation qu'il instaure avec son mouvement interne représentatif de la relation que le sujet introduit avec son corps. Et nous rejoignons ici cette notion de « subjectivité corporéisée » évoquée dans toute la littérature du Sensible, au sens où chacun développe des tonalités, des intensités, se situant de manière proche ou éloignée de son intériorité selon ses capacités perceptives. A ce propos, Bois & Austry (2009) ont classé quatre types de témoignages concernant la perception de soi ou de son corps (Tableau 1).

Tableau 1 : Les niveaux de perception de soi

J'ai un corps
Je vis mon corps
Je suis mon corps
Mon corps m'apprend quelque chose de moi-même

Outre la progression de la perception de soi allant de l'éloignement à une intériorité qui devient source d'apprentissage, la notion de réciprocité entre soi et soi apparaît au dernier stade de cette classification dans une dimension transformatrice.

4.3.2 Le rapport à l'autre, symétrie de présence

Dans ce champ interrelationnel spécifique, l'autre est aussi engagé dans le même mouvement de perception de son intériorité à travers les phénomènes du Sensible : « Nous avons choisi le terme de « réciprocité » pour insister sur le fait que le Sensible se donne sur un

mode d'implication partagée, [...] » (*ibidem*, p. 115). La relation performeur-spectateur dans les performances sur le mode du sensible est en concordance avec ce positionnement « d'implication partagée ». Une certaine différence semble poindre à travers l'affirmation de cette posture avec la psychologie humaniste de Rogers qui donnait une place moindre à ce mouvement empathique « en retour » du patient même s'il l'a abordé, comme j'y ai fait référence précédemment. En effet, on peut même prolonger ce propos en précisant que : « Quand patient et thérapeute sont aussi bien en relation avec leur propre Sensible qu'en relation l'un avec l'autre, l'asymétrie patient-thérapeute s'efface au profit d'une communauté de présence. » (Bois, 2006, p. 139) Mais ce déploiement de rapports qui met en évidence la nécessité d'une virtuosité perceptive pose la question de la différenciation soi- autrui.

4.3.3 Le rapport à l'autre, différenciation entre soi et autrui

Comme dans l'empathie, dans l'expérience du Sensible, cette différence entre soi et autrui existe. La neutralité active, concept de la psychopédagogie perceptive, qui concerne la posture d'accueil des phénomènes du Sensible, permet dans ce positionnement en surplomb mais en même temps en totale implication, de sérier ce qui est soi et autrui et ce qui se situe dans la transformation des phénomènes. L'ancrage en soi est constant dans la construction du rapport à l'expérience de cette « subjectivité corporéisée ». Il n'y a donc pas de pertes de repères car en effet, « Requête dans tous les gestes professionnels des pratiques du Sensible, la neutralité active résulte donc d'une subtile association, dans l'harmonie et sans prédominance, de deux pôles d'activité de la conscience, contemporains bien qu'apparemment paradoxaux : d'une part un enracinement, maintenu au fil du temps, dans la présence à soi, à l'autre et à l'expérience, via les manifestations du Sensible, et d'autre part une capacité à laisser une part de la conscience ouverte, panoramique, libre d'accueillir ou d'aller à la rencontre de ce qui se produit dans le champ. » (Berger, 2009a, p. 183). L'importance de l'attention du sujet dans cette expérience singulière où les contraires se juxtaposent apparaît ici à travers une discrimination des différents champs.

4.3.4 Le rôle de l'attention

Les outils de la cognition sont sollicités dans ce processus d'intersubjectivité et particulièrement l'attention : « Lorsque l'attention cesse d'être une intention de percevoir et qu'elle devient saisie d'un mouvement qui se donne à l'attention, surprenant sans cesse le

patient et mobilisant du coup davantage sa présence, il se produit une synchronisation globale de la personne. C'est là que se construit la réciprocité actuante, à la fois de soi à soi, et entre praticien et patient qui partagent la même expérience. » (Bourhis, 2009a, p 302). C'est une attention particulière appelée alors « attentionnalité » (Bois) qui laisse vivre et venir à soi l'émergence des phénomènes du Sensible et qui semble être une condition à la réalisation de la réciprocité appelant une mobilisation active du sujet. On retrouve cette attention particulière évoquée par Aprea (2009) dans le travail de l'acteur. Il y a donc « partage de la même expérience ». Cette même expérience introduit la notion de fond perceptif commun.

4.3.5 Le fond commun perceptif et la résonance

Ce qui se partage et qui est l'essentiel et le fondamental du paradigme du Sensible dans les conditions intersubjectives est la circulation du mouvement interne avec ses items de lenteur, d'orientation, d'amplitude, d'intensité mais aussi toutes les sensations de rencontre avec le vivant : « Ce fond perceptif commun prend la forme d'un mouvement interne lent [...] » (Bourhis, 2009a, p. 296) et pour aller plus loin : « Entrer en relation avec le mouvement interne d'un sujet, par le toucher manuel, demande de la part du « touchant » une implication dans son geste qui va au-delà de l'empathie classique et qui s'appuie sur la circulation que celui-ci installe avec son propre mouvement interne, le touchant devient le touché ; l'effet résultant de cette réciprocité de résonance, que nous avons déjà évoquée, est l'émergence d'un fond perceptif commun, partagé en toute conscience, par les deux acteurs. » (Bois & Austry, 2009, p. 121-122). Dans cette description du fond commun perceptif dans le cadre du toucher de relation où le propos est mis sur cette posture particulière du « touchant-touché », on se rend compte de l'originalité et de la spécificité de cet échange dans la mesure où c'est vraiment, en premier lieu, un échange d'organicité à organicité, porté par le vivant du mouvement interne. Humpich (2009) décrit dans la réception d'un toucher d'accompagnement : « Mes muscles, ma peau, ma chair, mes organes, mes liquides, tout de moi était concerné dans un geste plein qui m'était adressé. » (p. 390). Il nous livre là cet arrière-plan, ce substrat organique d'un corps pleinement touché par la main du pédagogue. La réciprocité s'exprime ici dans cette résonance de la main du praticien sur l'élève à travers un sentiment de concernation. La résonance est ici comme un aboutissement de la relation. A ce stade de la réflexion, je pose la même question qu'Austry et Berger (2014) : « [...] est-il donc autre chose que de l'empathie ou bien appelle-t-il simplement un élargissement de la notion d'empathie ? » (p. 245). L'interrogation est donc ouverte et stimulante et on peut se

questionner aussi sur la manière dont le fond perceptif commun se donne dans le cadre de la relation performeur-spectateur.

Mais la précédente citation aborde aussi la notion de résonance que l'on peut définir ainsi : « [...] le Sensible installe dans le corps du sujet non seulement une sensibilité à sa propre présence, mais aussi une vigilance à un lieu intime d'interaction avec les événements qui l'affectent, ainsi qu'avec ses activités et leurs effets sur lui et pour lui. Bois appelle "une résonance" cet univers de variations internes. » (Berger & Paillé, 2011, p.74). La réciprocité s'installe donc dans cette résonance sur la trame du fond perceptif commun, sur un terrain organique et labile.

Je mets en relation la définition de l'empathie comme « instrument de construction de soi » de Pacherie (2004), précédemment citée avec ces différentes interactions décrites dans la notion de résonance comme la construction du rapport du sujet avec lui-même. En effet, la réciprocité actuante possède aussi cette caractéristique.

Et concernant le cœur de cette recherche, je touche sa problématique en me demandant quelle est la résonance vécue par le spectateur des performances sur le mode du Sensible ? Ainsi, dans cette situation spécifique de la relation spectateur-performeur, et plus particulièrement dans le cadre des performances sur le mode du Sensible, quelles sont les vécus singuliers des spectateurs ? Se mettent-ils à la place du performeur en développant une activité cognitive particulière ? Éprouvent-ils des émotions particulières ? Ressentent-ils des sensations particulières dans leur corps ? Ont-ils l'impression de faire le mouvement en même temps que les performeurs ? Sont-ils touchés par les performeurs ? Perçoivent-ils toutes ces informations à la fois ?

Je dois maintenant déployer la notion d'accordage pour conclure et parfaire cette description de la réciprocité actuante.

4.3.6 L'accordage

Dans la description donnée précédemment de l'attention en psychopédagogie perceptive par Bourhis (2009a), le terme « synchronisation » apparaît comme conséquence de l'attentionnalité. Cette seconde notion apparaît comme essentielle à l'installation de la réciprocité actuante. La notion de synchronisation ou plus précisément d'accordage correspond au fait que le sujet s'harmonise avec lui-même : « Le but de l'accordage somato-psychique est d'installer chez la personne un profond sentiment d'unification entre toute ses parties : d'abord entre les parties de son corps : le haut et le bas, l'avant et l'arrière, la droite

et la gauche, le dos et le visage... ; puis, aussi et surtout, entre toutes les parties de son être : son intention et son action, son attention et son intention, sa perception et son geste, sa pensée et son vécu. » (Bois, 2006, p. 103). L'accordage, selon l'auteur, s'applique au toucher de relation, au mouvement gestuel, à l'introspection et à l'entretien verbal et se fait en étant guidé par le praticien. Il nous révèle aussi l'existence de deux niveaux dans ce processus : tout d'abord un palier de prise de conscience d'un plan corporel dans un but de ressentir sa globalité dans une sensation unifiante et ensuite une phase qui est une reliance corps-esprit où l'éprouvé et le perçu se traduisent par la parole. Dans les performances sur le mode du Sensible, la phase d'accordage est celle où le public est invité à porter son attention vers son intériorité. Lorsque cela est possible, on l'invite à faire un mouvement sur la chaise de manière à le mettre en état de perception en installant le silence et la lenteur.

Je désire afin de conclure ce paragraphe, mettre en rapport la notion d'accordage et les contenus de vécu de la spirale processuelle : « Dans le processus de découverte et de reconnaissance du Sensible, il semblerait que les vécus de chaleur, profondeur et de globalité constituent la première étape de cette rencontre. » (Humpich & Lefloch, 2009, p. 94). Le niveau de globalité est présenté comme un accordage de soi à soi. Or on a précédemment constaté que l'accordage avait une fonction unifiante et globalisante et était une condition à l'installation de la réciprocité actuante. On pourrait donc en conclure que chaleur, profondeur et globalité sont les vécus nécessaires pour y accéder.

Après avoir décliné les qualités de la réciprocité actuante, je vais à présent décrire la notion de l'accompagnement en pédagogie perceptive.

5 Le climat de l'accompagnement

Dans la situation d'accompagnement gestuel en pédagogie perceptive, au cœur de la réciprocité actuante, le substrat organique, support d'une mouvance avérée, livre une atmosphère particulière. Dans cette relation patient-praticien, on rencontre différents cas de figure concernant la conscience perceptive du patient et le praticien porte les qualités spécifiques de l'accompagnant qui donnent naissance à une résonance prégnante chez l'accompagné.

5.1 Les différents statuts de la réciprocité actuante dans le cadre de l'accompagnement manuel

Même si la configuration thérapeute-patient dans le cadre de la thérapie manuelle est différente, cette classification permet d'envisager la multiplicité des cas de figure qui vont se présenter dans la relation spectateur-performeur, car l'expérience des spectateurs choisis est extrêmement variable dans leur rapport au Sensible.

A travers la classification suivante, Bourhis (2009a, p. 304) décrit l'évolutivité de la réciprocité actuante dans le cadre de l'accompagnement manuel d'une aperception du mouvement interne par le patient, à l'accordage générant la verbalisation de son vécu et à la signification qu'il en tire.

Tableau 2 : Les différents statuts de la réciprocité actuante

Stade 1	Le praticien perçoit le mouvement interne dans le corps de son patient et les changements d'états qui lui sont associés, alors que le patient ne perçoit pas le mouvement interne.
Stade 2	Le patient perçoit des transformations d'états dans son corps sans pour autant percevoir le mouvement interne
Stade 3	Le patient et le praticien perçoivent en même temps le fond commun perceptif, c'est-à-dire le mouvement interne et partagent alors une expérience commune sans pour autant que le patient en tire une signification.
Stade 4	Accordage somato-psychique : le patient est invité par le praticien à verbaliser son expérience, pendant le soin ou en post immédiateté, et à en tirer du sens. C'est le stade de la verbalité.

Cette évolutivité de la réciprocité dans l'accompagnement amène à se demander quelles sont les qualités constitutives de la posture d'accompagnant pour l'élaboration d'un accomplissement de la réciprocité dans le cadre du processus du Sensible.

5.2 Les qualités de l'accompagnant

Je m'appuie sur les travaux de Dubois (2012) et Destrück (2013) dans le cadre de la thérapie manuelle pour rassembler quelques notions significatives au sujet des qualités de l'accompagnant. Il est en effet essentiel de revenir à la notion d'accompagnement qui induit des manières d'être particulières qui teinteront, on peut le penser, les contenus de vécu des résultats de cette présente recherche. L'accompagnant en pédagogie perceptive joue un rôle dans un premier temps de passeur et de révélateur même s'il y a symétrie de présence.

La joie et *l'humanité* sont citées entre autres par Destrück (2013) comme état et qualité portées par le thérapeute. La posture d'*accueil* du praticien est aussi soulignée par cette dernière.

Dubois (2012) remarque aussi la posture d'*accueil* et d'*engagement* du praticien dans un entrelacement entre action et « laisser-venir » et souligne ses qualités d'*authenticité*, de *générosité*. L'état de *confiance* est aussi une posture que le praticien vit et porte dans la relation. Toutes les qualités précédemment citées se transmettent aux patients et élèves dans le processus de la réciprocité actuante.

Pour conclure ce chapitre sur la réciprocité actuante, je reviens à la relation performeur-spectateur dans le champ de la pédagogie perceptive. On l'a vu précédemment, la réciprocité s'installe sur un terrain de résonance interne. Le champ de l'expressivité du Sensible a commencé à s'interroger sur la notion de résonance. Cinq niveaux de résonance ont été identifiés dans la communication d'Austry, Grenier et Heynderickx (2010) : résonance physiologique, proprioceptive, tonique, émotionnelle, et Sensible. Cependant, elle ne précise pas les contours de chacune. Cette recherche poursuit ce travail et va permettre de déployer le champ de la résonance vécue.

Conclusion au champ théorique

Afin de clore cette partie, je remarque tout d'abord que les performances sur le mode du Sensible appartiennent à un courant performatif qui se rattache à la notion du soin et du « prendre soin ». La définition générale de la performance cadre parfaitement avec l'élaboration de ce dispositif perceptif d'intervention proposant le partage d'un processus spécifique et novateur. La nature de la réciprocité actuante et les contenus de vécu s'y afférant apportent sans doute une tonalité particulière à l'échange scénique traditionnellement envisagé. Les résultats de cette présente recherche vont tenter de le définir.

La réciprocité actuante et l'empathie

De plus, la présentation des concepts de réciprocité actuante et d'empathie permet d'afficher leurs différences et points communs. En effet, cette réciprocité basée sur un échange d'intériorité à intériorité, de substrat organique à substrat organique, de corporéité à corporéité, prenant racine en premier ressort sur une pratique de perception de soi, présente un lieu de naissance et d'ancrage des caractéristiques différentes de l'empathie émotionnelle et cognitive. Il ne faut pas aussi oublier qu'elle est spécifiquement étudiée dans un cadre particulier d'enseignement ou de pratique.

La symétrie des postures entre les protagonistes de la relation, ainsi que la véritable expertise perceptive qui livre la résonance sont en second lieu des caractéristiques essentielles.

Et enfin, la dimension totalement consciente de cette intersubjectivité lui donne aussi une caractéristique singulière.

En ce qui concerne les similitudes entre les deux notions, les contenus de vécu répertoriés précédemment montrent qu'il y a des dimensions affectives et cognitives dans la réciprocité actuante comme dans l'empathie.

Et pour terminer, la différenciation soi-autrui est présente dans les deux notions.

Arrivée au terme de cette présentation du champ théorique, la question que je me pose est : qu'apporte la réciprocité actuante à l'empathie ? Les résultats de cette recherche permettront peut-être d'éclairer un peu plus cette question. Mais il semble que la virtuosité perceptive que développe la pratique de la psychopédagogie permet d'être au plus proche de l'apparition des phénomènes dans le corps. De plus, en tant qu'outil avéré de construction de

soi, la réciprocité actuante rejoint les fonctions de l'empathie déclinées par Pacherie (2004). En ce sens, c'est un véritable instrument d'éducation à l'empathie et au lien social.

Partie 2 : Epistémologie et méthodologie

Introduction

Cette partie se décline en deux volets. Je développe, en premier lieu, ma position spécifique de chercheur dans le cadre de l'approche qualitative. En second lieu j'aborde la description concrète du cadre, des outils et moyens servant à élaborer le matériau de recherche. Et je clos cette partie, par la description du type d'analyse choisi pour tirer du sens de ces données.

Chapitre 1 : Posture épistémologique

1 Démarche qualitative

Selon Paillé & Muchielli (2010), cette démarche se définit ainsi : « Nous entendons par "recherche qualitative de terrain" la recherche qui implique un contact personnel avec les sujets de la recherche, principalement par le biais d'entretiens et par l'observation des pratiques dans les milieux mêmes où évoluent les acteurs. » (p. 9). Le premier volet de cette proposition, s'applique à cette recherche dont le matériau s'est construit à travers des entretiens avec des spectateurs. On voit aussi que cette démarche concerne l'étude des phénomènes humains ou leurs réalisations. Les auteurs précisent : « Son résultat n'est, dans son essence, ni une proportion ni une quantité, c'est une qualité, une dimension, une extension, une conceptualisation de l'objet (Paillé, 2004b) » (p. 6). Il ne s'agit pas de quantifier mais de mettre en perspective, de donner du volume à un phénomène en déclinant minutieusement ses qualités et lui donner du sens, à savoir dans ce propos la résonance vécue par le spectateur.

Un autre point me paraît important dans la qualification de cette démarche : « [...] c'est le chercheur qui est le premier et l'ultime instrument. » (Paillé 1997, p. 64). En effet, c'est le chercheur qui développe son point de vue, à travers le filtre singulier de son regard qu'il construit au fil de la saisie progressive de sa démarche de recherche. En ce sens, on peut parler d'une véritable création.

2 La posture de praticien-chercheur

2.1 Définition

Cette posture de praticien-chercheur appelle une définition précise afin de présenter la spécificité de ce positionnement : « Le praticien-chercheur est un professionnel et un chercheur qui mène sa recherche sur son terrain professionnel, ou sur un terrain proche, dans un monde professionnel présentant des similitudes ou des liens avec son environnement ou son domaine d'activité. » (De Lavergne, 2007, p. 2). Deux postures donc cohabitent et tentent

d'établir un pont entre le champ professionnel et le champ de la recherche dans un va-et-vient entre les deux pôles.

2.2 Aller-retour entre pratique et théorie

La posture de praticien-chercheur adoptée ici permet l'aller-retour entre la pratique et la théorisation, la production singulière de connaissances, basée sur la spécificité du terrain, mais aussi sur la subjectivité et l'expérience de la personne qui entreprend cette démarche en relation avec sa profession, puisque le terrain de recherche est le terrain professionnel. Pour Perrault Soliveres (2000), « La posture du praticien-chercheur m'apparaît comme la seule opportunité de matérialiser les liens unissant la pratique et la recherche et de produire un savoir qui n'échappe pas à ses auteurs. » (p. 41). C'est donc un savoir issu de l'intérieur d'une pratique et qui reste ancré dans cette pratique. Cette citation traduit l'indissociable imbrication « pratique-théorie-auteur ».

2.3 Espace de liberté et de créativité

Le statut du praticien-chercheur, induit une grande liberté d'investigation et d'investissement : « Cette « profession » reste cependant pour l'instant totalement virtuelle, à inventer au quotidien ce qui lui confère une liberté incommensurable. Cet espace non délimité d'avance, non institutionnalisé, met en creux l'accent sur le pouvoir que confère la seule inscription au fronton de la recherche. Non reconnue officiellement, la posture devient une espèce de luxe sans autres limites que celles que lui met le praticien-chercheur : celles de son éthique, de son imagination et... de sa disponibilité. » (*ibidem*, p.46). Lorsque cet auteur nous décrit les conditions qui créent ce positionnement, il est pour moi évident que ce ne pouvait être que dans une telle posture de recherche que je pouvais me situer car je fais le parallèle avec la définition que j'ai donnée de la performance : la possibilité de s'inscrire dans des endroits qui laissent émerger une parole singulière et non formatée hors de l'institution. C'est le « happening » du praticien-chercheur Le résultat de la recherche est aussi dans cette mouvance au sens où on y rencontre des surprises car des aspects non prévus émergent, c'est un matériau à la base informe et ouvert d'où surgissent des significations nouvelles.

2.3.1 Etre auteur de la recherche

Dans la section précédente, Perrault-Soliveres emploie le terme « auteur », qui ramène vraiment à la dimension créatrice de cette démarche de recherche. Le praticien-chercheur est auteur de sa recherche. Cet aspect me paraît suffisamment important à mon sens pour le placer comme une caractéristique essentielle.

Tout au long de mon présent exposé la dimension de singularité du chercheur est sans cesse évoquée. C'est cette singularité qui produit un résultat unique que l'on peut qualifier de création. J'ai vraiment senti que je m'y engageais avec « la particularité de mon appartenance et de ma vision » en paraphrasant Canter Kohn (1986) lorsqu'elle parle de l'implication, qui est pour elle un mode de production de connaissance. Dans ce processus de recherche, je me sens en effet porteuse de toute ma subjectivité qui se traduit par un désir profondément utopique qu'il puisse exister une éducation à devenir humain ; c'est le fondement de ce qui me meut profondément et sans lequel mon intérêt pour cette recherche ne saurait être nourri.

Ce fait de créer vraiment un point de vue unique, je l'ai vraiment ressenti lors de l'élaboration de la définition des catégories. J'ai vécu le sentiment étrange et fascinant d'inventer un monde, ou plus précisément une bulle de compréhension ou de préhension d'un phénomène du monde, à travers la création d'un instrument de mesure, en même temps exercice de production de rigueur.

2.3.2 Etre auteur de soi

La dimension profondément transformatrice de ce processus de recherche est aussi une des caractéristiques qui retient mon attention. En effet, comme le souligne De Lavergne (2007) : « La recherche vise le développement personnel, et non seulement la production d'un nouveau savoir. Le travail de recherche ébranle le rapport au métier (Garbarini, 2001, p.86). Dans ce processus de recherche, le praticien-chercheur « permet qu'une perturbation soit créée en lui » (Devereux, cité dans Kohn et Nègre, 2003, p.230). Il « s'énacte » (Varela, 1989) comme praticien-chercheur, car il va devoir reconstruire une nouvelle identité en faisant fond sur lui-même. » (p. 32).

Il a eu pour moi une répercussion profondément identitaire. En effet, la réflexion autour du choix de mon sujet m'a enracinée dans ce que je suis, en me révélant le fondement de certains de mes positionnements, en mettant en relief certains aspects de mon parcours et surtout en leur donnant du sens.

Je parle de création de soi, au sens où la dimension de transformation personnelle et l'exercice cognitif particulier demandé par le processus de recherche m'ont amenée à être

autre et à activer des processus qui m'étaient inconnus. On peut parler d'un processus d'ajustement avec le monde qui m'a permis de créer de nouvelles lisières à ma forêt personnelle.

3 Chercheur du Sensible

3.1 Les concepts du Sensible, voies de passage pour le praticien-chercheur

Le positionnement de chercheur du Sensible a été abordé dans plusieurs recherches (Bois, 2007 ; Berger, 2009a, 2011).

L'imbrication constante, quotidienne avec l'outil du Sensible tant personnelle que professionnelle, apporte une manière de fonctionner qui aide au positionnement dans la recherche. Ainsi, le mouvement de retour à soi à travers un ancrage permanent dans le rapport à une substance intime (retour dans un lieu de neutralité) et la résonance vécue dans cette expérience du Sensible en soi que peut avoir tout événement même des données de recherche, sont des points d'appui efficaces dans les entretiens de recherche notamment, que j'ai tentés d'effectuer tout au long de ce travail. La pédagogie perceptive offre à travers le concept de neutralité active (Berger 2009a) la possibilité d'une posture de surplomb et en même temps, un acte « de laisser venir à soi ». Dans ce travail de recherche, elle m'a été utile pour me « séparer » de mes données car, au début, j'avais tendance à vouloir prouver plus qu'à laisser apparaître le témoignage tel qu'il était. Cela m'a aidé à trouver une distance juste, à savoir une « distance de proximité », (Bois, 2009b). C'est cette posture du sujet-chercheur qui est engagé dans l'action, tout en gardant sa capacité d'observation.

Dans mes entretiens, j'ai aussi constaté que le climat d'accueil créé par l'atmosphère de la réciprocité actante décrite dans la partie théorique, favorisait l'apparition du témoignage du spectateur interrogé.

On peut donc dire avec Berger (2009a), que le Sensible « comme posture de recherche » (p.172), induit « la possibilité d'une posture novatrice » (*ibidem*).

3.2 Engagement et implication

Le chercheur sur le Sensible est : « un praticien qui se met à faire de la recherche sur le terrain de sa pratique. L'objet de la recherche est donc constitué ici par l'expérience du

Sensible lui-même [...]. » (*ibidem*, p. 171). Je retrouve ici mon engagement et mon implication car je suis fortement attachée à expliciter ce processus du Sensible. C'est un besoin de me répondre en premier lieu parce que je suis foncièrement toujours sous l'effet de surprise créé par l'expérience de cette circulation interne faite il y a plus de vingt ans. De plus, j'ai le désir de croiser d'autres théories pour relier ce processus à ce qui existe déjà, à travers des parallèles, similitudes et différences, et de me sentir connectée à la communauté scientifique afin de prendre du recul. J'ai aussi une envie profonde de rendre compte de cette expérience à une communauté qui ne l'a pas vécue.

4 Dimension phénoménologique et herméneutique

Comme dans de nombreux travaux du CERAP, la méthode employée est d'inspiration phénoménologique au sens où la place du témoignage est primordiale. En effet tout le matériau de recherche est ce tissu subjectif, qui compose les données à partir d'un entretien à médiation corporelle basé sur la phénoménologie du corps sensible où l'on parle « d'un corps qui délivrerait sa propre pensée, *une pensée corporéisée* qui se glisserait dans la parole. » (Bois, 2006, p. 93). De plus, il s'agit de faire place à la parole de l'autre dans sa particularité et d'accéder à des modes de fonctionnement qui nous sont étrangers, sans projeter nos modes de penser et vouloir qu'ils servent les idées préconçues que l'on peut avoir sur les résultats de recherche : « Ainsi pour nous, l'examen phénoménologique des données, c'est l'écoute initiale complète et totale des témoignages pour ce qu'ils ont à nous apprendre, avant que nous soyons tentés de les « faire parler » » (Paillé & Muchielli, p. 86). Il s'agit donc de restituer un vécu au plus proche de ses conditions de naissance et d'existence.

La dimension heuristique réside dans « [...] une approche à la fois qualitative et impliquante qui autorise une exploitation expérientielle et donc la participation directe du chercheur au processus de sa recherche » (Bois, 2007, p. 139). Cette position a été argumentée dans les sections précédentes c'est pourquoi je ne développe pas plus abondamment ce paragraphe. De plus, « la posture épistémologique compréhensive et interprétative » (*ibidem*) s'applique ici au sens où mon intention est de décrire un phénomène à savoir celui de la résonance du processus du Sensible en situation de performance à partir d'une grille d'analyse que j'ai créée, et c'est un phénomène sur lequel j'ai un regard d'expert, je l'espère.

Après cette déclinaison de ma posture épistémologique, il est temps maintenant de présenter le cadre concret de cette recherche ainsi que les outils conçus pour l'extraction du sens.

Chapitre 2 : Méthodologie

J'en arrive maintenant à la présentation de la phase concrète de conception du matériau de recherche à travers la description des performances effectuées, ainsi que celle des participants à la recherche, la préparation et l'effectuation de l'entretien de recherche. Dans la seconde partie je parlerai de la séquence d'analyse qui débute avec l'élaboration des catégories et leurs définitions permettant la mise en place de trois strates d'analyse à caractère phénoménologique.

1 Méthodologie de recueil

1.1 Les performances sur le mode du Sensible

Trois performances de trente-cinq à quarante minutes ont été réalisées entre le mois de février et le mois d'octobre 2011. Le protocole gestuel était commun aux deux premières, et un peu différent en ce qui concerne la troisième performance. Le lieu, les performeurs et le public étaient différents pour chacune. J'ai utilisé le même guide d'entretien et recueilli le témoignage de neuf personnes au total. La première performance a fourni un premier matériau exploratoire et a permis de finaliser le guide d'entretien. Je décris ici les caractéristiques de ces trois performances-recherche.

1.1.1 Les lieux d'intervention et le public

La première performance a eu lieu dans un EHPAD, devant les résidents et des invités venus pour l'occasion (quatre-vingt personnes environ) dans le grand hall d'accueil de l'institution. La seconde s'est déroulée dans un studio privé avec un public invité (vingt à trente personnes). Les spectateurs étaient conviés parmi des élèves en pédagogie perceptive et des amis des performeurs. La troisième s'est passée dans le théâtre du Cyclope à Nantes, lieu possédant une petite jauge (une cinquantaine de places) devant une quarantaine de spectateurs, initiés ou non à la pédagogie perceptive.

Il est à préciser qu'étant données la nature des lieux et la nature des publics, la disposition public-performeur était frontale.

1.1.2 Les performeurs

Dans les deux premières performances, ils étaient au nombre de six dans la première performance et de quatre dans la seconde. Il s'agissait de mes élèves, hommes et femmes initiés à la psychopédagogie perceptive. Leur expérience de rencontre avec un public était réduite.

Dans la troisième performance, il s'agissait de quatre performeuses du collectif du Sphénoïde, praticiennes en pédagogie perceptive, comédiennes et danseuses.

1.1.3 La procédure

Ces performances se sont déroulées globalement selon la même structure à savoir pour commencer, la phase d'information dans laquelle le public était invité à percevoir, la phase dansée et à la fin, la phase de contact avec le public à travers le toucher, suivie d'une phase d'échange verbal.

Plus précisément, la structure de la performance était la suivante, se déclinant en quatre phases :

1. Phase d'information : le public est d'abord invité à porter son attention sur ce qu'il va ressentir et percevoir, sur l'expérience qu'il va vivre. Il est en quelque sorte, invité à déployer ses capacités sensorielles.
2. Phase de mouvement : le moment dansé se déroule, suivant un protocole élaboré à chaque performance.
3. Phase de contact : cela peut évoluer vers une invitation faite au public d'entrer dans le mouvement avec les performeurs ou les performeurs peuvent entrer en relation avec le public à travers le toucher de relation.
4. Phase d'échange : soit par la parole ou par écrit, les spectateurs sont invités à donner leur témoignage sur ce qu'ils ont vécu.

Ces quatre phases sont la base des performances sur le mode du Sensible. Cependant, les thèmes et les modalités de protocole à l'intérieur de chaque performance diffèrent car les lieux et les publics ne sont pas les mêmes. De plus, les performeurs y apportent aussi leur recherche et leur état du moment.

Je vais donc présenter chaque situation.

1.1.4 Le déroulement de chaque performance

1.1.4.1 Première performance

Le thème

C'était une déclinaison autour de la main, à savoir une improvisation dansée où toute l'attention est portée sur la main et sur le rapport que l'on instaure avec cette dernière. Nous l'avions abordé lors d'un atelier d'improvisation de deux heures trente, où les participants avaient exploré et trouvé différents rapports à la main. J'en ai retenu deux aspects : les mains qui se touchent, la main en relation avec le cœur. C'était des repères, les performeurs peuvent rajouter d'autres rapports à la main qu'ils rencontrent au cours de l'évolutivité dans l'immédiateté de l'action et de leur recherche. Je dirais d'ailleurs que l'évolutivité s'offre naturellement. Puis j'ai rajouté la main qui soigne ou qui accompagne, pour aborder un outil concret de la pédagogie perceptive. A travers ces choix, mon intention était de pouvoir partager avec un public le processus du Sensible en mettant l'attention sur la main, qui est un élément essentiel dans cette pratique.

Phase 1 : Information

Je présente le travail, l'essentiel étant la phrase clé : « Ceci n'est pas un spectacle mais une expérience à vivre et à ressentir ensemble ». Je présente les performeurs et j'informe que nous allons les toucher à la fin. Etant donné la nature du public, composé de personnes âgées et parfois très âgées, sans mobilité, je ne propose pas de mouvement d'accordage sur la chaise.

Phase 2 : Le mouvement dansé

- Les mains qui se touchent :

Ce moment consiste en une déclinaison évolutive du rapport des performeurs à leurs mains qui donne lieu à un travail individuel (Solo). Les performeurs choisissent une place dans l'espace et se mettent dans un premier temps, dans l'immobilité à l'écoute de leur intériorité, en posant leur attention sur leur matière au sens entendu dans le processus du Sensible. Ils contactent le silence et lorsqu'ils sont bien posés dans cette attitude, ils se mettent en relation avec leurs mains, avec cette intention de « mains qui se touchent ». Quand ils le sentent, ils se mettent à bouger, dans la lenteur et dans cette posture constante d'attention aux effets de leur mouvement à l'intérieur de leurs corps. De ce rapport entre leur deux mains qui se touchent l'une et l'autre, loin ou proche du

corps, se laissant conduire par les effets intérieurs de leur action, ils laissent transformer ce rapport à leurs mains vers ce qui s'offre comme geste dans l'immédiateté.

- Les Mains qui soignent ou qui accompagnent :

Ceci fait référence au travail d'accompagnement de la personne en pédagogie perceptive. Voici quelques exemples de situations qu'ils peuvent développer : initier un travail à partir d'une prise sur un os avec l'autre, mais aussi sur soi, ou commencer un accompagnement au sol, sur la chaise, ou un accompagnement en mouvement. C'est orienté vers la rencontre avec l'autre (Duo). Ils sont toujours dans cette attention particulière à leur intériorité et à la résonance des effets dans leurs corps, tournés vers la possibilité de l'évolutivité des situations rencontrées.

- Le Mouvement codifié :

Le mouvement du cœur, extrait du second degré du mouvement codifié forme la matière de cette phase (Mouvement collectif).

- L'Echo du codifié :

C'est un moment vierge de toute intention où chacun peut investir un rapport à la main particulier, singulier ou collectif, porté par l'élan de la rencontre collective dans la phase précédente en gardant évidemment le rapport à l'attention au geste et à ses effets intérieurs.

Phase 3 : Contact

Pour conclure, les performeurs vont toucher les résidents : l'intention qui est donnée, est de faire un léger toucher sur les mains au début puis ensuite de le laisser évoluer suivant chaque demande individuelle. J'ai recommandé beaucoup d'attention et de délicatesse dans cette phase afin d'être très à l'écoute au cas où des personnes n'auraient pas envie d'être touchées. On leur demandait d'ailleurs s'ils le voulaient. Il est à préciser que ce moment d'échange ultime avec les résidents de cette institution a été d'une intensité rare. L'accordage s'est fait à ce moment-là, avec cette rencontre dans le toucher mais aussi par la parole car beaucoup d'échanges verbaux ont eu lieu à ce moment-là.

Phase 4 : Echange avec le public

Comme je l'ai indiqué précédemment, l'échange a eu lieu de manière intime avec chaque personne qui était touchée. Elles témoignaient du bien qu'elles ressentaient à travers le fait d'être touchées.

1.1.4.2 Deuxième performance

Globalement semblable, elle diffère cependant en deux endroits à cause de la spécificité de son public composé d'élèves connaissant le travail, mais aussi d'amis invités pour lesquels c'était un premier contact.

Tout d'abord, lors de la phase 1, il a été possible de faire un accordage avec le public, en position assise, en fermant les yeux, en se relâchant, en écoutant le silence et en exécutant trois aller-retours en flexion-extension, puis quelques minutes de mouvement libre.

Et enfin, il a été possible de réaliser la phase 4, à savoir la phase d'échange à travers la parole avec le public.

1.1.4.3 Troisième performance

Le thème

Il a été élaboré pendant deux jours par les performeuses et s'est concentré autour de la prise de l'espace à partir d'un traitement sur table : « De l'invisible au visible ».

Phase 1 : Information

Une conférence sur la relation performeur-spectateur où étaient abordés les fondements de cette relation, introduisait cette soirée, suivie d'un film de dix minutes présentant le travail du collectif autour des performances du Sensible.

Phase 2 : Le mouvement dansé

- **Installation :**

C'est l'installation du matériel et des rôles (accompagnant-accompagné). On entre dans l'espace scénique et on place les tables de traitement et on s'y installe par deux.

- **Du ressenti du mouvement interne à l'expression d'un mouvement visible :**

On part de l'accompagnement manuel, dans une écoute commune de l'intériorité de son corps mais aussi du corps de l'autre. Une performeuse s'allonge sur la table, l'autre s'assoit à sa tête et pose ses mains sur sa cage thoracique, à l'écoute de son intériorité. L'évolutivité se déploie ensuite vers l'exploration de l'espace de la table dans toutes ses dimensions, dessus, dessous, à côté mais aussi exploration de l'espace

relationnel gestuel entre les deux performeuses. On trace un chemin d'une amplitude gestuelle infime à une visibilité assumée.

- Exploration de l'espace ou exploration de l'autonomie dans l'espace :

La trame de ce moment est constituée par une formation de solos, de duos, de trios ou d'échanges collectifs dans une gestuelle libre à travers toutes les possibilités d'exploration dans l'immédiateté et l'évolutivité du rapport au Sensible.

- Transversalité collective et évolutive dans la forme :

Toutes les quatre étant très proches les unes des autres, assises sur une table, l'action prend la forme d'une rencontre avec l'axe transversal se réalisant dans plusieurs allers et retours, accompagnée par le témoignage à voix du ressenti intérieur.

Phase 3 : Contact

Il n'a pas été possible de le faire, vu la configuration du théâtre.

Phase 4 : Echange avec le public

1.2 Les participants à la recherche

Il était clair pour moi, dès le début de cette recherche que je ne voulais pas avoir affaire à des spécialistes. J'ai donc choisi certains de mes élèves un peu au hasard, connaissant leurs difficultés perceptives ou leurs difficultés à déployer leur parole ou leurs différents degrés de compréhension des concepts. J'ai choisi les personnes non initiées au hasard, à l'issue des performances. J'avais en effet une curiosité quant à la réception du processus du Sensible par des personnes tout venant, porteuses d'une parole non formatée. Car une hypothèse pourrait être que l'état de réception du spectateur dépendrait de son entraînement à entrer en relation avec les phénomènes sensibles du corps. Je me posais aussi la question de la possibilité de porter ce dispositif dans différents lieux.

Deux entretiens ont été réalisés à l'issue de la première performance, cinq pour la seconde et deux pour la dernière. Généralement après la performance, sur le lieu même, sauf pour la deuxième où une personne a été interrogée chez elle et pour la troisième performance où les deux entretiens ont eu lieu le lendemain. Leur durée était de trente à quarante minutes.

Les personnes interrogées :

- Anna, résidente de la maison de retraite, plus de 80 ans, ne connaît pas la pédagogie perceptive. (Performance 1)

- Gaïdig, 30 ans, psychomotricienne, suit depuis quatre années, des séances individuelles et des cours collectifs en pédagogie perceptive. (Performance 1)
- Mac'harid, 47 ans, secrétaire, suit depuis dix ans, des séances individuelles, des cours collectifs et des stages en pédagogie perceptive. (Performance 2)
- Clet, 73 ans, professeur d'histoire et géographie, suit depuis un an et demi, des séances individuelles en pédagogie perceptive. (Performance 2)
- Gwenn, 56 ans, chargée de communication dans une association culturelle, ne connaît pas la pédagogie perceptive. (Performance 2)
- Bleunvenn, 40 ans, je ne connais pas sa profession, et elle ne connaît pas la pédagogie perceptive. (Performance 2)
- Soizig, 52 ans, kinésithérapeute et praticienne en pédagogie perceptive, travaille depuis dix ans avec la pédagogie perceptive. (Performance 2)
- Katell, 55 ans, secrétaire, suit depuis douze ans, des séances individuelles, des cours collectifs et des stages en pédagogie perceptive. (Performance 3)
- Vefa, 45 ans, dont je ne connais pas la profession, suit un travail en pédagogie perceptive à travers le clown sensoriel. (Performance 3)

1.3 Matériel : le guide d'entretien

Mon objectif étant de balayer la palette de la résonance de l'activité des performeurs sur un public, je me suis totalement inspirée du cours donné en psychopédagogie perceptive sur l'entretien à médiation corporelle (Bois, 2007) par Didier Austry dont j'ai repris l'intégralité du questionnaire (à consulter en annexe) qu'il avait élaboré à cet effet. Il est exhaustif au sens où il parcourt l'étendue des sensations possibles rencontrées lors d'un accompagnement en pédagogie perceptive : de sensations physiologiques à un sens. J'ai testé son efficacité lors de la première performance à caractère exploratoire et il m'a semblé efficace. J'ai rajouté une phrase d'introduction, faisant fonction de prise de contact : « Quelle a été votre impression générale à l'issue de la performance ? ».

1.4 Caractère de l'entretien

L'entretien est une technique de recherche à part entière. Ici, j'emploie l'entretien à « directivité informative » (Bourhis, 2009b) et à médiation corporelle (Bois, 2006), enrichi par la pratique de l'entretien en situation professionnelle.

Les entretiens ont eu lieu en post-immédiateté, après les performances. L'atmosphère se teintait d'une certaine urgence car il y avait plusieurs personnes à interroger. Les lieux où ils se déroulaient étaient ouverts, remplis de spectateurs et de conversations en ce qui concerne la plupart des entretiens. Il m'a donc fallu faire un point d'appui de présence constant dans ma matière afin de créer un espace sensible pour la personne interrogée et moi.

1.4.1 Climat empathique

J'ai tout d'abord essayé de créer un climat d'accueil et d'ouverture. Puis j'ai tenté de rester au plus près de la parole de la personne interrogée dans une posture d'attention, en réalisant, comme le décrit Bois (2006), « un point d'appui au niveau de sa propre pensée, de manière à recevoir dans son entièreté la confiance qui lui est faite. » (p. 96). Le terme de « confiance » ne correspond pas tout à fait à l'entretien de recherche mais je trouve qu'il souligne l'attention à la parole de l'autre dans ce qu'elle a d'unique et de précieux afin d'être au plus près du sens donné par la personne.

1.4.2 La directivité informative

Il est important d'expliquer la notion de directivité car on pourrait en déduire qu'il y a induction du témoignage et ceci en opposition à ce climat empathique très « rogérien », décrit dans le paragraphe précédent. Aussi, « Le terme directivité n'évoque pas une démarche interventionniste qui aurait pour conséquence de se substituer à la réflexion du sujet, mais pointe comme direction une proposition d'orientation attentionnelle vers l'information qui manque aux participants pour déployer plus avant leur réflexion. » (Bourhis, 2009b, p. 257).

Dans cette présente recherche, le but était vraiment de déployer un témoignage et la directivité informative m'a permis de le faire. Je ne peux que me souvenir avec émotion de l'étonnement d'une participante à la recherche devant le déploiement de son ressenti : « Je ne savais pas que j'avais ressenti tout ça ! » s'est-elle écriée. Ne peut-on pas dire que l'entretien porte aussi la nature « d'une expérience extra-quotidienne », qualification donnée à l'expérience du Sensible à savoir une action retirée de ce que l'on fait habituellement dans le cours de sa vie, sans poser une attention particulière. Il est donc nécessaire d'accompagner et

de soutenir l'apparition de la parole à travers diverses relances. Vermeersch (2006) souligne la double fonction de la question posée dans l'entretien, en relation avec la difficulté pour la personne à développer un témoignage sur son vécu : « Dans le questionnement d'explicitation, l'interviewer ne s'attend pas à ce que l'interviewé manifeste spontanément une qualification d'observateur. Le questionnement doit donc être une aide en même temps qu'un moyen de recueil d'informations. » (p. 136).

2 Méthodologie d'analyse

Afin de rendre compte de la manière dont j'ai procédé pour extraire des réponses à ma question de recherche, j'ai effectué quatre séries d'analyses : une analyse catégorielle, une analyse cas par cas phénoménologique, une analyse transversale herméneutique et une synthèse des résultats-discussion autour de mes trois objectifs de recherche. Ces différentes strates d'analyses s'organisent dans une dynamique de « réduction », notion centrale qui permet d'accéder au fur et à mesure de la progression dans les différents niveaux d'analyse à l'essentiel du témoignage.

2.1 L'analyse catégorielle

La catégorie était l'outil approprié pour cette première série d'analyses car, pour Paillé & Muchielli (2010), « elles désignent directement un phénomène. » (p. 234). Il s'agit ici du phénomène de résonance d'où il fallait extirper toutes les nuances, et rendre compte du foisonnement du vécu, ce à quoi répond la fonction de la catégorie : « Le travail d'analyse à l'aide des catégories repose sur une étude proximale des incidents, événements et expériences vécus. » (*ibidem*, p. 271). Il m'a été nécessaire d'effectuer plusieurs ajustements avant d'arriver à une forme définitive de ces catégories : je vais le développer ci-après.

2.1.1 La genèse

Dans un premier temps, je me suis appuyée sur la classification énoncée par Austry & All précédemment présentée dont j'ai retenu les cinq catégories (résonance physiologique, proprioceptive, tonique, émotionnelle et du Sensible) qui étaient un point de départ intéressant pour envisager le phénomène de résonance chez les spectateurs des performances sur le mode du Sensible.

En second lieu, à la lecture du matériau de recherche, afin de préciser la catégorie du Sensible, j'avais choisi de me référer aux modèles de la spirale processuelle et de la dynamique existentielle, présentés dans la partie théorique.

Avant toute analyse, ceci était donc mon bagage de départ, composé de cinq catégories *a priori*, d'un modèle théorique et le projet de faire la distinction entre les personnes connaissant le Sensible et celles ne le connaissant pas.

2.1.2 La construction à partir du matériau exploratoire

J'ai donc utilisé les deux premiers verbatim d'entretiens de la première performance, comme matériau exploratoire. Ces témoignages même peu déployés, à cause du contexte de l'EHPAD qui n'a pas donné la possibilité d'opérer dans un endroit calme, mon inexpérience et la personnalité des personnes interrogées. Toutefois, cela m'a permis d'extraire trois catégories supplémentaires, à savoir, « La résonance d'états », « Les conditions d'implication du spectateur » et « Les sensations du corps » que j'ai par la suite classées dans « La résonance physiologique ». J'ai divisé « La résonance tonique » en deux sous-catégories : « relâchement tonique » et « relâchement psychique ». Et enfin, en réalisant l'énoncé phénoménologique de Gaïdig, il m'est apparu une catégorie supplémentaire, à savoir « La résonance de la communication ou fond commun perceptif », devenue, en dernier ressort, « la résonance relationnelle ». Il m'est vite apparu que cette phase de la catégorisation est certes compréhensive mais aussi déjà interprétative.

J'ai vraiment tourné autour de mon matériau car j'ai aussi fait un essai de codification, « première opération de l'analyse par théorisation ancrée, selon Paillé (1994a et 2004c) » (Paillé & Muchielli, 2010), avec le matériau de la deuxième performance (cinq entretiens) de manière à me saisir de cette matière.

C'est donc cette deuxième performance dont la teneur était plus riche qui m'a permis de peaufiner la catégorie « Résonance du Sensible » et d'y construire quatre sous-catégories à savoir « La résonance pure du mouvement », « Les conditions d'accès », « La résonance relationnelle » et « Le sens pour la personne ». Il m'est apparu avec ce nouvel apport de matériau que les personnes témoignaient sur la structure elle-même et qu'il fallait donc faire une place à ces nuances à travers les deux catégories « Qualité de mobilisation du spectateur » et « Résonance des choix initiant la performance », cette dernière possédant trois sous-catégories, « Esthétique », « Valeurs et idées » et « Structure ». La première des deux catégories précédemment citées était déjà apparue dans le matériau exploratoire mais c'est

dans ce second temps que j'ai considéré que c'était une conséquence de l'invitation faite au début des performances à poser son attention sur ses sensations intérieures, cela dépendait donc de la structure de la performance. En effet, cette phase d'information (phase 1) est une partie essentielle et caractéristique des performances sur le mode du Sensible.

2.1.3 Le long cheminement vers la catégorisation définitive

C'est à la fin de l'élaboration de mon analyse phénoménologique cas par cas que j'ai décidé de supprimer la catégorie « Spirale processuelle » et « Dynamique existentielle » car ce modèle théorique ne cohabitait pas avec le reste des sous-catégories du Sensible, car en faisant parfois double emploi, les témoignages se retrouvaient dans l'une et dans l'autre. De plus, n'ayant pas interrogé de spécialistes, les témoignages étaient parfois trop flous. C'est en ce sens que j'ai précédemment parlé de co-construction car la catégorisation s'est affinée au contact des récits phénoménologiques. J'avais donc élaboré mes catégories après un long cheminement et quelques essais infructueux.

Trois catégories émergentes sont donc apparues au regard de ma conception initiale à savoir :

- « La résonance d'états »,
- « La qualité de mobilisation du spectateur »,
- « La résonance des choix initiant la performance ».

De plus, deux parties distinctes se juxtaposent. En effet, les catégories « Résonance physiologique, proprioceptive, tonique, émotionnelle », « Résonance d'états » et « Résonance du Sensible ou sur le mode du Sensible » placées sous l'intitulé « D'une résonance physique à une résonance somato-psychique » se rapportent plus spécifiquement à un processus intersubjectif ou empathique définissant la relation spectateur-performeur et à des résonances évoquées dans les pratiques du Sensible comme la réciprocité actuante « manuelle » et la réciprocité actuante « gestuelle ». De plus cela traduit l'évolutivité d'une sensation organique à la découverte d'un sens pour la personne. Tandis que les deux catégories « Qualité de mobilisation du spectateur » et « Résonance des choix initiant la performance » appelées « Relations aux spécificités du dispositif de la performance » touchent la nature spécifique de la structure des « Performances sur le mode du Sensible ».

Voici sous forme de tableaux les différentes catégories extraites lors de l'analyse catégorielle, réparties entre les deux volets précédemment évoqués.

Tableau 3 : Les différentes natures de résonance des spectateurs

Catégories	Sous-catégories
Résonance physiologique	Dans les fonctions du corps
	Dans les parties du corps
Résonance proprioceptive	Dans la phase gestuelle
	Dans la phase du toucher
Résonance tonique	Relâchement physique
	Relâchement psychique
Résonance émotionnelle	
Résonance d'états	
Résonance sur le mode du Sensible	Résonance pure du mouvement
	Conditions d'accès
	Résonance relationnelle
	Sens pour la personne

Tableau 4 : Résonance propre au dispositif performatif

Catégories	Sous-catégories
Qualité de mobilisation du spectateur	
Résonance des choix initiant la performance	Esthétique
	Valeurs et idées
	Structure

2.2 Analyse cas par cas phénoménologique

J'ai réalisé des récits phénoménologiques à partir de l'analyse catégorielle. Ce type d'énoncé, à travers sa fonction purement descriptive, m'a permis de déployer le témoignage de la résonance chez le spectateur et d'entrer moi-même en résonance de manière plus proche avec mes données afin de me les approprier davantage : « Comme l'expression l'indique, il s'agit de procéder à un examen attentif des données avec l'attitude qui est celle de la

phénoménologie et qui consiste, d'une part, à mettre le plus possible entre parenthèses (réduction phénoménologique) les préconceptions à propos du phénomène, d'autre part à se situer strictement au niveau de ce qui se présente, tel qu'il se présente. » (Paillé & Muchielli, 2010, p. 90). C'était un stade important de clarification car on a vu dans l'analyse catégorielle que c'est cette seconde couche d'observation qui m'a permis de finaliser les catégories.

2.3 Analyse transversale herméneutique

Dans cette étape d'analyse, la notion de transversalité vient du fait que j'ai analysé les catégories, performance par performance : dans une même logique donc mais qui me permettait de créer une dynamique de « resserrement analytique » (Paillé & Muchielli, 2010), ceci afin de regrouper et de faire émerger les phénomènes marquants.

La dimension herméneutique se définit par le fait que l'on s'éloigne un peu plus du texte tel qu'il est, car le chercheur prend la parole à partir de son point de vue, et plus seulement dans la vigilance de rester au plus près de ce qui est dit, il prend de la distance pour faire évoluer son analyse.

2.4 Synthèse et discussion

Lors de cette dernière phase, j'ai tout d'abord repris la logique de l'évolutivité de l'organisation précédente en effectuant un regroupement de toutes les performances dans chaque catégorie. Puis, j'ai décidé de répartir les résultats en fonction de mes objectifs de recherche. Ils étaient au nombre de trois, à savoir, identifier la nature des résonances des spectateurs, cerner les spécificités de la forme performative perçue par les spectateurs, et enrichir le concept d'intersubjectivité.

Cela m'a permis de finaliser ces séquences d'analyse par une rencontre avec la théorie dans une synthèse qui « insère la parole du sujet à l'intérieur d'une analyse théorique aux dimensions psychologiques, sociales ou culturelles. » (Paillé & Muchielli, 2010, p. 280).

Voilà quelle fut la dynamique de recherche pour extraire de la singularité du témoignage du spectateur, une vision plus globale de ce que peut être la réception d'une performance sur le mode du Sensible.

Partie 3 : Analyses

Chapitre 1 : La définition des catégories

1 D'une résonance physique à une résonance somato-psychique

1.1 Résonance physiologique

Cette catégorie me sert à dresser précisément l'ancrage corporel de la résonance. C'est une cartographie corporelle exprimée à travers tous les moments où le corps et ses réactions sont cités ou non selon les approches et la conscience corporelles de chacun. C'est une énumération au sens aristotélicien du terme dans toute la simplicité et l'évidence de son acception. Cette catégorie prend son sens au regard des témoignages où le corps est peu ou pas évoqué et où se pose, de ce fait, la question de l'ancrage corporel de la réception des effets et de la résonance.

Je divise cette catégorie en deux sous-catégories à savoir les fonctions du corps et les parties du corps.

1.1.1 Fonctions du corps

Définition

Toute évocation des effets ressentis dans les différentes fonctions du corps comme le système respiratoire, le système sanguin ou le système digestif.

Propriétés

- Effets de chaleur
- Effets sur la respiration
- Sensation de circulation globale dans le corps
- Relation avec une organicité vivante

Conditions d'existence

- Accès à un niveau de conscience corporelle

- Travail préalable dans une technique corporelle pour ressentir les différents systèmes physiologiques
- S'autoriser à vivre les phénomènes

1.1.2 Parties du corps

Définition

Toute partie du corps citée par le spectateur avec laquelle il s'est senti en relation pendant la performance.

Propriétés

- Possibilité d'être touché n'importe où
- Evocation d'autres rapports au corps que celui du Sensible. En effet les spectateurs font souvent référence à la manière de ressentir leur corps, tel qu'ils l'ont vécu dans d'autres techniques corporelles

Condition d'existence

- Apparition d'un effet dans la partie du corps citée par le spectateur

1.2 Résonance proprioceptive

Définition

La fonction de cette présente catégorie est de répertorier l'émergence de cette « contagion kinesthésique » précédemment explicitée dans la partie théorique. Ce sont tous ces moments où les spectateurs ont envie de se mouvoir comme les performeurs, ces moments où ils sont entraînés dans leur gestuelle.

Je distingue deux phases qui ne sont pas à proprement parler, des sous-catégories à savoir le moment où les performeurs évoluent puis le moment où ils vont toucher le public qui se présente uniquement dans les deux premières performances, celles de février et de juin 2011. Le premier moment est appelé « Dans la phase gestuelle », le second, « Dans la phase du toucher ». Les deux phases concernent de manière identique le phénomène de « contagion kinesthésique ».

Propriétés

- Stimulation du mouvement qui se traduit par une envie de se mouvoir
- Envie de faire les mêmes actions ou gestes que les performeurs
- Empreinte de l'intention gestuelle des performeurs dans le corps du spectateur qui s'exprime par un même état corporel chez les deux protagonistes.
- Rythmicité

Conditions d'existence

- Action ou intention gestuelle ou geste effectif des performeurs

1.3 Résonance tonique

Définition

Cet ensemble concerne les modifications toniques significatives touchant l'appareil musculo-squelettique du spectateur, amenant une détente. De plus, y est répertoriée la détente psychique concernant les pensées et préoccupations. Ce qui crée deux sous-catégories : « Relâchement tonique » et « Relâchement psychique ».

Propriétés

- Relâchement tonique
 - Relâchement d'un endroit précis du corps
 - Relâchement global du corps
- Relâchement psychique
 - Levée de préoccupations ou d'idées intrusives

Conditions d'existence

- Relâchement tonique
 - Conscience d'un état de tension
 - Constatation d'un changement d'états
- Relâchement psychique
 - Conscience d'un état de préoccupation
 - Constatation d'un changement d'états

1.4 Résonance émotionnelle

Définition

Etat affectif du spectateur qui s'exprime à travers les émotions de base : joie, colère, peur, dégoût, tristesse, mépris, surprise, et les émotions mixtes comme la honte (union de la colère et de la peur) qui résultent de l'union des émotions de base, en relation avec le ressenti de ce qui se passe dans la performance.

Cette catégorie rapporte donc ce qui émane de la sphère émotionnelle. Elle renferme les nuances et les manifestations affectives éprouvées par le spectateur. Elle permet d'aborder un vécu subjectif en tant que mode de réception et d'évaluation de l'événement performatif. J'emploie le terme subjectif car dans cette catégorie émergent la vie privée et les histoires personnelles des spectateurs.

Propriétés

- Emergence de larmes
- Emergence de sourires
- Expression de joie, de tendresse, de bonheur
- Expression d'inquiétude, de malaise
- Témoignage de tristesse

Conditions d'existence

- Réminiscence biographique
- Renvoi à leur problématique actuelle
- Interprétation des difficultés des performeurs en fonction de leur projection
- Implication émotionnelle

1.5 Résonance d'états

Définition

Il s'agit d'états d'être stables, teintés d'émotion qui épousent une ouverture à l'expérience, une disponibilité à la résonance et qui peuvent être vécus après la constatation d'une levée des préoccupations, amenant une détente psychique à distinguer du « relâchement psychique » de la « **résonance tonique** ». On découvre ici que ces états sont en lien avec un

vécu de réciprocité, accompagnant une dimension expérientielle de la relation entre les performeurs qui génère un vécu particulier de la résonance. J'emploierai pour définir cet instant singulier le concept « d'accordage » des performeurs.

Propriétés

- Qualité de ressenti intérieur s'exprimant à travers une sensation ou de légèreté, de bien être, de sérénité, de calme, de confiance, de générosité, d'harmonie, de tranquillité, d'états de grâce, d'humanité ou pour clore cette énumération, de douceur devenant un état.

Conditions d'existence

- Disparition des idées intrusives
- Bienveillance des spectateurs
- Accordage des performeurs

1.6 Résonance du Sensible (catégorie pour les personnes ayant une expérience du Sensible)

Définition

Il est rapporté dans cette catégorie, toute référence au mouvement interne et la relation avec les contenus de vécus particuliers que crée cette mouvance sur un mode singulier, dual ou pluriel et que l'on peut résumer dans l'expression « faire l'expérience du Sensible » qui est explicitée à travers les différentes sous-catégories, au nombre de quatre, apparues dans le matériau collecté :

- Résonance pure du mouvement
- Conditions d'accès
- Résonance relationnelle
- Sens pour la personne

1.6.1 Résonance pure du mouvement

Définition

Il est ici question de toute indication donnée quant à la circulation du mouvement interne.

Propriétés

- Localisation souvent précise d'un mouvement dans le corps
- Présence d'un mouvement à l'extérieur du corps
- Qualité de matière comme la douceur et le moelleux

Condition d'existence

- Témoignage du ressenti du mouvement interne

1.6.2 Conditions d'accès

Définition

Cela concerne tous les éléments qui permettent d'accéder à une qualité de ressenti du mouvement interne.

Propriétés

- Relation au silence et à la lenteur
- Relation aux points d'appui, à savoir les temps de pause que les performeurs prennent dans leur variation pour laisser le mouvement interne évoluer à l'intérieur du corps
- Etat de réception et d'imprégnation

Condition d'existence

- Installation dans la réciprocité

1.6.3 Résonance relationnelle

Définition

Cet espace recense la résonance en termes de qualité d'échange établi entre les partenaires de la performance. On trouve la spécificité de l'acte relationnel en psychopédagogie perceptive à savoir la réciprocité actuante qui se définit comme un mouvement de soi vers autrui dans l'immédiateté du ressenti. Elle repose sur la notion de « fond perceptif commun », qui induit que les partenaires de la relation vivent le processus du Sensible à savoir les qualités propres à la circulation du mouvement interne.

Propriétés

- Ressenti de don, de générosité, d'humanité
- Engagement
- Qualité d'échange
- Qualité d'écoute
- Qualité de présence
- Mouvement commun et mouvement singulier

Condition d'existence

- Etablissement d'une réciprocité entre les performeurs et le public

1.6.4 Sens pour la personne

Définition

Signification donnée par le spectateur à ce qu'il voit et ressent en lien avec la réalité de ce qu'il vit dans son quotidien ou de ce qu'il a vécu dans le passé.

Propriétés

- Emergence d'un comportement nouveau
- Possibilité de pouvoir reprendre espoir
- Possibilité de voir une solution à une problématique
- Confirmation de ce que l'on voudrait vivre

Conditions d'existence

- Comparaison entre ce qui se passe dans l'expérience performative et un vécu personnel
- Contraste entre un nouveau et un ancien comportement

1.7 Résonance sur le mode du Sensible (pour spectateur ne connaissant pas le paradigme du Sensible)

Il n'est en effet pas possible de mélanger les propos de personnes connaissant le Sensible et ceux qui n'ont pas eu accès à une éducation de cette écoute spécifique du corps.

Les mêmes sous-catégories existent mais je noterai pour ceux-ci « résonance d'une mouvance » et non « résonance pure du mouvement ». Les termes employés par les non-initiés sont beaucoup moins précis. Ils ne se réfèrent absolument pas au vocabulaire de la psychopédagogie perceptive et je trouve intéressant de souligner cette différence sémantique derrière laquelle on devine l'existence du phénomène du Sensible.

1.7.1 Résonance d'une mouvance

Définition

Toute référence à une mouvance interne.

Propriétés

- Evocation de vague
- Fluidité et circulation entre l'intérieur et l'extérieur du corps
- Élargissement des volumes intérieurs

Condition d'existence

- Ouverture sur les vécus du corps apportée par différentes pratiques corporelles

2 Relation aux spécificités du dispositif de la performance

2.1 Qualité de mobilisation du spectateur

Définition

Cela englobe les actes posés par le spectateur ainsi que les attitudes adoptées pour recevoir, suivre et ressentir la performance ou savoir qu'il ne peut pas le faire ou qu'il désire mettre une distance avec ce qui se passe dans l'espace scénique. Ce sont de réelles actions qui le positionnent dans sa réceptivité, qu'il exprime très clairement et qui le font se situer dans son statut de spectateur. Ce sont de véritables opérations cognitives, dans un sens très premier de mécanismes de pensée qui nécessitent un dialogue avec lui-même et d'où résultent des choix et des états attentionnels.

Ces actes et attitudes sont aussi influencés par l'attente qu'il a par rapport à ce qu'il va voir ou par le fait qu'il connaisse ou non les performeurs.

Propriétés

- Désir d'accompagner les performeurs et de partager
- Envie de recevoir du bien-être
- Conscience du fait ou de l'état qui empêche de vivre pleinement le moment partagé ou qui donne un recul par rapport à cette situation
- Sentiment d'implication ou non

Conditions d'existence

- Mobilisation de l'attention d'où résulte un constant dialogue intérieur
- Ouverture à l'expérience
- Envie de ressentir des effets
- Curiosité
- Désir de participer à l'expérience
- Choix de laisser ses pensées quotidiennes de côté

2.2 Résonance des choix initiant la performance

Je regroupe ici tout ce qui concerne les témoignages résultant de la construction même de la performance, regroupant les choix structurels agrégés aux valeurs portées par la sphère du Sensible.

J'ai donc extrait trois sous-catégories :

- Esthétique
- Valeurs et idées
- Structure

2.2.1 Esthétique

Définition

Appréciation personnelle de la gestuelle ou de ce qu'elle porte, créant parfois un imaginaire ou générant des références littéraires.

Propriétés

- Sensation d'un accomplissement du geste
- Postures suggérant des tableaux ou de la photographie
- Référence à une notion de beauté
- Références à la littérature
- Références à l'imaginaire
- Evocation de la qualité de la gestuelle

Conditions d'existence

- Intérêt particulier pour l'esthétique
- Accordage des performeurs qui rentrent en réciprocité avec eux-mêmes et avec leurs partenaires.

2.2.2 Valeurs et idées

Définition

Valeurs fondamentales perçues comme portées par l'action performative du Sensible

Propriétés

- Endroit de résistance
- Lieu de construction
- Humanité
- Universel
- Besoin de sens
- Respect du vivant
- Réveil de conscience

Condition d'existence

- Questionnement personnel du spectateur par rapport à ces sujets

2.2.3 Structure

Définition

Evocation de ce qui tient aux choix structurels de la performance

Propriétés

- Choix de la musique
- Spécificité du lieu de l'action performative
- Le protocole d'établissement de la réciprocité
- La matière « improvisation »
- L'attitude du public

Condition d'existence

- Création d'un point d'appui ou point d'ancrage pour entrer en réciprocité et vivre pleinement l'échange

Arrivée au terme de cette première séquence d'analyse, j'aborde la section suivante concernant l'analyse phénoménologique cas par cas. La fonction de la catégorie se détache du récit phénoménologique. Je l'avais constaté de manière expérientielle dans l'élaboration des catégories, ces dernières mettent à jour ce qui est signifiant : « De façon différente de la description purement phénoménologique, la catégorie relève donc moins de la transcription quasi littérale d'une expérience que de l'acte de donation de sens d'un analyste positionné comme témoin, traducteur et interprète. » (Paillé & Muchielli, 2010, p. 260). Cette précision introduit ce prochain paragraphe en introduisant la notion de récit phénoménologique.

Chapitre 2 : Analyse phénoménologique et catégorielle cas par cas

1 Témoignage d'Anna (performance 1)

Anna est très alerte, résidente de la maison de retraite, s'occupant des autres pensionnaires. Elle a fait du yoga pendant de nombreuses années et elle ne connaît pas du tout la pédagogie perceptive. Son témoignage est peu déployé car c'était le premier entretien que j'exécutais. Cependant apparaît ici, une nette résonance entre cette spectatrice et l'acte performatif.

1.1 D'une résonance physique à une résonance somato-psychique

1.1.1 Résonance physiologique

1.1.1.1 Fonctions du corps

Son corps réagit physiologiquement de deux manières. Tout d'abord les évolutions des performeurs la conduisent vers l'écoute de sa respiration : « *J'ai beaucoup joué avec ma respiration.* » (35). Puis elle fait référence à la notion de chaleur, indissociablement liée pour elle, au sentiment général de bien-être : « *Vous m'avez dit la chaleur ? Oui un bien être.* » (47 ; 48)

1-1-1-2 Parties du corps

Son corps réagit de manière globale en ce qui concerne le relâchement : « *Donc relax dans mon esprit, dans mon corps.* » (104). Elle réagit de même face à l'attirance que suscite la gestuelle : « *Je sentais que tout mon corps était (...) pris, attiré* » (115).

Elle précise, après avoir évoqué ses membres en général : « *Oui bon je sentais tous mes membres* » (14), que c'est le haut du corps dont elle est la plus consciente : « *Le tronc, les*

bras, le haut quoi » (29) ou *« La tête »* (32). Elle cite pratiquement de nombreuses parties du corps sauf les jambes, le bas du corps semble être hors de sa conscience.

1.1.2 Résonance proprioceptive

Dans la partie gestuelle

Lors de la phase gestuelle, elle est prise d'une irrépressible incitation à imiter la gestuelle des performeurs. Cet élan est provoqué par la proximité d'une performeuse. C'est une impulsion vers un véritable passage à l'action : *« Oui, j'avais envie de bouger, je me serais bien lancée dans la salle pour essayer de faire. J'avais une dame proche de moi, j'avais vraiment envie de faire comme elle. Une attirance... »* (110 ; 111). C'est au-delà de la réflexion, c'est une envie qui vient du corps et qui est intense : *« Je sentais que tout mon corps était (...) pris, attiré. »* (115). C'est sa globalité corporelle qui est entraînée, totalement malgré elle. Elle est captée et aspirée par ce qu'elle voit : *« une attirance... »* (111).

1.1.3 Résonance tonique

1.1.3.1 Relâchement physique

L'impression première qu'il lui reste après la performance, c'est un sentiment de relaxation : *« L'impression générale, c'est une détente. »* (2), ceci étant réaffirmé : *« Donc relax [...], dans mon corps. »* (104).

1.1.3.2 Relâchement psychique

Cette détente est autant physique que psychique *« Donc relax dans mon esprit, dans mon corps. »* (104)

1.1.4 Résonance émotionnelle

La seule émotion qu'elle mentionne est la joie (61). La particularité est qu'elle assimile cette émotion à l'état de bien-être. Pour elle, les deux semblent imbriquées l'une dans l'autre et par ce fait, indissociables : *« Moi, je mets ça dans le bien-être »* (62). La joie est donc quant à elle, une des déclinaisons de la notion de bien-être. De plus, elle s'est sentie

touchée dans son intériorité, profondément. Elle a ressenti comme une imprégnation de son état d'être : « *Une pénétration du cœur et du moral.* » (124)

1.1.5 Résonance d'états

La paix est l'état général dans lequel l'a laissée la performance. C'est aussi la résonance qui est la plus présente dans son témoignage. Elle associe la paix au bien-être : « *Oui la paix, c'est un bien-être.* » (65). Ceci étant la troisième nuance qu'elle apporte à la notion de bien être, (A savoir chaleur, joie et paix).

Elle se sent aussi sereine et calme : « *Je me trouvais sereine* » (5 ; 6) ou « *Oui sérénité et calme.* » (56) ou « *Ça fait du bien. Ça vous met dans une sérénité* » (83). Elle y revient tout au long de l'entretien, en répétant plusieurs fois le mot paix. D'arriver à cet état de paix, lui permet de se poser dans sa relation à elle-même : « *D'être en paix, en paix avec soi-même* » (86).

Tout au long de l'entretien, elle revient plusieurs fois et à des moments différents à cette notion de relâchement. Elle y a été très sensible en restant constamment présente à cette dimension. Elle sent ses idées et préoccupations qui s'éloignent : « *Je me vidais, j'avais l'impression de me vider.* » (74).

1.1.6 Résonance sur le mode du Sensible

1.1.6.1 Sens pour la personne

Anna évoque des préoccupations intimes, lourdes et permanentes : « *Oui, mon histoire personnelle.... Les soucis...* » (101). La performance lui a permis de mettre de côté ses inquiétudes : « *Ça m'a aidée à oublier* » (97 ; 98). Cela lui permet aussi de se recentrer sur elle-même : « *Tout à fait. Ça me donnait l'envie : vis bien ta vie !* ». (130) Elle insiste sur cet état d'esprit : « *Vis ta vie, concentre-toi sur toi, laisse aller* » (133).

1-2 Relation aux spécificités de la performance

1-2-1 Qualité de mobilisation du spectateur

Anna est très mobilisée. Elle est très attentive à chaque performeur : « *En vous regardant chacun, un par un, j'ai regardé chacun autant.* » (5). Elle s'implique dans son rôle

de spectatrice en étant active. Elle ne se contente pas de regarder, son regard accompagne, son attention est soutenue pour chaque personne : « *J'ai suivi chacun.* » (41). Elle précise aussi qu'elle est attentive au travail gestuel : « *Je suivais les mouvements* » (10). Elle est aussi active par rapport à son corps : « *J'ai beaucoup joué avec ma respiration* » (35) en écho à la gestuelle effectuée.

2 Témoignage de Gaidig (performance 1)

Cette jeune femme est âgée de trente ans. Elle est psychomotricienne dans la maison de retraite. Elle suit des cours et travaille aussi en séance individuelle en pédagogie perceptive depuis quatre ans. Cet entretien fait aussi partie de la phase exploratoire, il est donc peu développé car j'ai des difficultés à faire se déployer le propos mais c'est aussi le reflet de la difficulté perceptive de Gaidig.

2.1 D'une résonance physique à une résonance somato-psychique

2.1.1 Résonance physiologique

2.1.1.1 Fonction du corps

Le travail des performeurs a eu un effet important sur sa respiration. La fréquence du phénomène est grande : « *j'ai beaucoup respiré.* » (13).

C'est en étant sollicitée qu'elle a fait référence à la chaleur, et elle la sent de manière plus nette dans les jambes : « *Et la chaleur ? Oui, quand même oui surtout les jambes* » (15 ; 16).

2.1.1.2 Parties du corps

L'endroit du corps qu'elle a senti, ce sont ses jambes : « *J'ai vraiment ressenti mes jambes.* » (9). Elle précise que ce n'est pas habituel pour elle car c'est une partie d'elle-même qu'elle ne sent pas ordinairement : « *Oui, d'habitude je ne les sens pas vraiment.* » (23).

2.1.2 Résonance proprioceptive

Dans la phase gestuelle

A la suite d'une consigne que je donne aux performeurs, lorsqu'ils effectuaient le mouvement du cœur, elle a senti un changement dans la qualité de leur gestuelle : « *Quand tu as dit « Faites attention à l'espace », c'est vrai, j'ai senti une différence de qualité de mouvement.* » (70 ; 71). Elle l'a senti dans ce qu'elle voyait, pas à l'intérieur de son corps : « *Dans ce que je voyais.* » (74). Cette consigne a modifié les propriétés du mouvement. Il s'est enrichi tout d'abord de deux qualités : la densité et l'intensité : « *Ah je ne sais pas, c'est comme si c'était plus dense, plus intense.* » (77). Elle exprime une espèce de doute à se relier à sa sensation et à pouvoir trouver les mots justes. De même, en ce qui concerne la globalité, troisième qualité qu'elle attribue au mouvement, une difficulté à exprimer le phénomène au regard de sa dimension spatiale, se profile dans le fait que cela semble dépasser le corps des performeurs et toucher un espace plus grand : « *Le mouvement était dans les gens ou dans toute la pièce aussi ? Là c'était plus global. Je ne sais pas comment dire mais on voyait la différence.* » (79 ; 80).

Dans la phase du toucher

Elle observe les résidents dans leurs réactions proprioceptives : « *Déjà quand j'ai vu certaines personnes fermer les yeux quand S les touchait. Quand vous touchiez une personne, on sentait que la personne d'à côté, vous aurait aussi pas happées, mais...* » (42 ; 44). Elle décrit cette attirance forte et profonde pour la relation manuelle, l'envie d'être touchées dont témoignent les personnes proches des personnes touchées.

Elle aussi, ressent cette envie de se lancer dans la même action que les performeurs : « *J'avais envie de faire la même chose que vous.* » (59). C'est un appel qui vient non d'une pensée ou d'une représentation, mais d'un niveau autre, dans le corps : « *C'était corporel. Envie de prendre quelqu'un dans mes bras.* » (62).

2.1.3 Résonance émotionnelle

La tristesse est l'unique émotion qu'elle exprime : « *J'ai eu envie de pleurer à la fin.* » (6). Cette émotion est apparue en ayant constaté et évalué la demande des personnes âgées : « *Petite constatation de tristesse aussi. Ce besoin fondamental qui n'est pas comblé* » (97 ; 98).

2.1.4 Résonance d'états

Elle ressent un état de bien être lorsque nous touchons les résidents. Elle accueille fortement et agréablement leur satisfaction : « *Moi ça me faisait beaucoup de bien de voir ça* » (39).

2.1.5 Résonance du Sensible

2.1.5.1 Résonance pure du mouvement

Gäidig habituellement ne ressent pas le mouvement interne de manière intense : « *Tu sais, je le ressens très peu...* » (19). Elle l'a senti dans les jambes qui est un endroit de son corps qui d'ordinaire ne vient pas à sa conscience : « *Oui, d'habitude je ne les sens pas vraiment.* » (23).

2.1.5.2 Résonance relationnelle

Pour elle, ce que nous apportons par notre présence et notre toucher relationnel, lors de cette performance est immense : « *J'ai pris la mesure de tout ce que vous aviez apporté.* » (50). Cela répond à une nécessaire et indispensable aspiration des personnes résidentes, entre autres le besoin d'être touché. Notre présence révèle un manque profond et essentiel dans la vie de ces personnes : « *Ce besoin fondamental qui n'est pas comblé.* » (97 ; 98).

2.2 Relation aux spécificités de la performance

2.2.1 Qualité de mobilisation du spectateur

Elle n'est pas centrée sur elle-même et sur ses réactions en tant que spectatrice : « *J'étais à l'affût des sensations des gens et j'étais avec Martin* » (100). Deux facteurs occasionnent cet état de fait.

Elle s'interroge en premier lieu sur la manière dont les résidents vont recevoir la performance : « *Avant de mettre de la musique, je n'étais pas dedans, je me demandais comment les gens allaient accueillir le travail. Je les sentais plein d'interrogations.* » (26 ; 27). Elle est très concentrée sur la réaction des gens. Ce sont des gens, pour certains d'entre eux qu'elle prend en charge dans son travail : « *Vous avez touché certaines personnes dont je m'occupe.* » (83 ; 84). Elle se situe toujours en tant que professionnelle de la maison de retraite à travers sa présence dans le public.

En second lieu, elle est accompagnée par son fils de deux ans qui sollicite son attention : « *Mais avec Martin... Je suis toujours un peu à l'extérieur.* » (47). Cela la met dans une position d'extériorité constante et ne lui permet pas d'accéder à des conditions d'écoute d'elle-même.

2.2.2 Résonance des choix initiant la performance

2.2.2.1 Structure

Gäidig fait référence à l'intervention de la musique dans la performance. Son utilisation a permis de transformer l'attitude des résidents au sens où ils se sont détendus : « *Et quand la musique est venue, ça a changé, posé* » (27 ; 28). Elle a été elle-même tranquilisée car l'arrivée de la musique a été le signal d'une véritable installation des spectateurs dans le dispositif : « *Quand la musique est venue, je me suis totalement détendue, sentant que ça prenait.* » (34)

3 Témoignage de Mac'harid (performance 2)

Elle est âgée de quarante-sept ans et exerce le métier de secrétaire. Elle travaille depuis dix ans environ la pédagogie perceptive à travers des séances individuelles, des cours hebdomadaires et des stages. Elle a eu et a encore beaucoup de difficultés perceptives. C'est le troisième travail de ce genre qu'elle voit comme spectatrice.

3.1 D'une résonance physique à une résonance somato-psychique

3.1.1 Résonance physiologique

3.1.1.1 Fonction du corps

Pour Mac'harid, la chaleur semble associée à la circulation du mouvement: « *Donc, dans mon corps à l'intérieur ça circulait, j'ai senti un mouvement, une chaleur...* » (23 ; 24)

Elle cite aussi à plusieurs reprises la respiration : « *[...] j'ai respiré [...]* » (99) et (100). Elle précise l'importance de l'amplitude du phénomène de respiration : « *Enormément de respirations* » (278).

3.1.1.2 Parties du corps

Elle cite précisément les parties de son corps ; en premier lieu à travers la notion d'enracinement, à savoir les pieds et les ischions : « ... *l'appui des ischions dans la chaise, mes pieds dans le sol* » (11 ; 12). Ensuite, il est mentionné dans la localisation du mouvement, à savoir les genoux : « *globalement dans les genoux* » (21), et les jambes et les bras : « *je sentais du mouvement, essentiellement les jambes, les bras, des picotements dans les bras.* » (28 ; 29). Puis, il apparaît dans l'expression du relâchement des épaules : « *J'avais une sensation, quand je suis arrivée d'épaules tendues* » (29 ; 30) et « *Ça a pesé, ça a descendu les épaules...* » (282). Et enfin le thorax est aussi doux lieu de résonance : « *et après elle est revenue vers son thorax. Ahhh... J'ai senti vraiment le moelleux...* » (99 ; 100).

3.1.2 Résonance proprioceptive

Par rapport à la gestuelle

Mac'harid est immédiatement entrée dans son enracinement : « *Très rapidement je suis rentrée dans mes appuis, ancrage, l'appui des ischions dans la chaise, mes pieds dans le sol, rien qu'à les regarder.* » (11 ; 12). Elle a en effet très nettement senti l'intention des performeurs de s'ancrer, alors qu'ils étaient encore dans l'immobilité. Cette intention l'a entraînée nettement et avec force dans son propre enracinement : « *Au début, ils cherchaient leur ancrage et moi avec leur ancrage, je me suis ancrée de suite et de suite c'était hyper puissant et ils n'étaient pas encore du tout encore en mouvement.* » (16 ; 18).

Ensuite quand les performeurs se meuvent, elle a l'impression de faire la même chose qu'eux : « *... j'étais dans le même mouvement.* » (59 ; 60). Elle se rappelle précisément les mouvements de fentes avant-arrière exécutés par les performeurs qu'elle semble, elle aussi exécuter : « *Oui, après ils faisaient des avant-arrière, je les faisais en même temps qu'eux.* » (79). Elle précise encore une fois la spécificité du phénomène en rappelant son intensité : le fait qu'elle soit immobile et qu'elle ne soit pas dans la volonté de vivre cela, car la situation en effet s'offre à elle. Elle se sent même devenir membre à part entière de l'action engagée : « *Ah oui, puissant, comme si j'étais en mouvement en même temps qu'eux sans bouger, sans la tête, je ne me suis pas vue assise à ce moment-là comme je trouvais tellement fort, eux deux, que moi aussi j'étais ... J'avais l'impression de faire un trio avec eux.* » (82 ; 84).

Lorsque les performeurs apportent de la rythmicité dans leur gestuelle, cela la concerne et la stimule. La vitalité rythmique des danseurs se transmet à elle et la fait sortir d'une espèce d'engourdissement : « ... Ça donnait au corps une « revitalité ». Ça faisait sortir de ce côté lenteur, lenteur. » (152 ; 153). Cela lui donne aussi envie de se mouvoir : « Je ne sais pas du tout, quelque part, j'avais envie de dire « Bouge », envie de bouger... à un moment donné, tu es un petit peu avachie, tu as envie de sortir de ton truc, ton moelleux-machin... te dégourdir un peu et puis là pouf !, c'est un éveil. » (160 ; 162).

Par rapport à la phase du toucher

Elle est saisie d'une forte envie de prendre part à l'action en résonance avec l'activité des performeurs : « Oui, j'avais besoin de participer » (173). Ce qu'elle a d'ailleurs fait : « Je suis passée à l'action, [...]. » (176).

3.1.3 Résonance tonique

3.1.3.1 Relâchement physique

Mac'harid est consciente d'être tendue au début de la performance surtout au niveau des épaules où elle témoigne même d'une douleur musculaire qui en participant à l'expérience, s'est dissipée : « J'avais une sensation, quand je suis arrivée d'épaules tendues, très rapidement une douleur musculaire a disparu... » (29 ; 30). Elle constate le passage d'un état de tension : « Oui, il y a une tension qui est partie... » (205), à un état de relâchement : « Un relâchement, ... » (51) et « Oui, un relâché » (285). Elle a très clairement senti l'action sur ses épaules : « Ça a pesé, ça a descendu les épaules... » (282). Elle peut même sentir son corps allégé, non soumis à cette première sensation de contraction, vécue lors du démarrage de la performance : « ... je me suis sentie légère, légère... » (99).

3.1.3.2 Relâchement psychique

Elle peut aussi suspendre son activité réflexive : « Donc au niveau cérébral moi ça m'arrange énormément, je n'ai pas besoin de me triturer la tête. » (91 ; 92)

3.1.4 Résonance émotionnelle

Mac'harid affiche une grande satisfaction et un grand plaisir à participer à la performance. Elle l'extériorise même en souriant : « ... à certains moments, je souriais, j'étais contente, ... » (104). Elle explique sa gaieté par le fait de cette situation d'échange et d'accueil qui lui apporte un contentement évident : « La joie, le bonheur de partager et de recevoir. » (124). De plus, elle est directement touchée par l'interprétation d'une des performeuses : « ... je voyais G par exemple qui donnait énormément d'émotion, j'étais heureuse d'être là. » (141 ; 142). Elle témoigne avoir ressenti un climat de douceur et de tendresse : « Oui et il y avait beaucoup de tendresse, de douceur, de tendresse... » (145).

3.1.5 Résonance d'états

Pour Mac'harid, le climat global est totalement satisfaisant. Elle le décline à travers différentes tonalités allant toutes dans le sens de l'installation d'un dense sentiment de profonde quiétude. Il y a l'agréable : « ... C'était super agréable. » (24), puis le bien être : « ... Et quelque part après un bien être... » (51), et enfin le bon : « ah là c'est bon » (100 ; 101). Elle rajoute des nuances, comme la liberté : « De liberté... » (55). Elle ressent aussi de la sérénité : « Oui il y avait une sérénité, ... » (104). De plus, elle alimente ce climat par l'intensité de son accord avec les performeurs : « Il y avait une harmonie, un accompagnement » (221). Et enfin, lorsqu' elle est passée à l'action à la fin de la performance, moment où elle aussi a offert, cela a achevé de parfaire cette atmosphère de bien être : « ... et ça m'a fait beaucoup de bien... » (177), et « ... Ça fait du bien de donner... » (303).

3.1.6 Résonance du Sensible

3.1.6.1 Résonance pure du mouvement

Mac'harid témoigne très clairement de son rapport au mouvement interne, en soulignant que ce n'est pas habituel et si facile pour elle de le sentir : « Mon corps s'est mis en mouvement, il ne se met pas en mouvement comme cela tous les jours. » (201 ; 202). Il est venu de l'extérieur, s'est localisé dans une partie du corps, les performeurs étaient encore dans l'immobilité. Elle précise le contraste entre le fait de sa propre immobilité, étant assise dans un certain inconfort et le mouvement qui circule à l'intérieur d'elle, accompagné de ses caractéristiques habituelles : « Petit à petit, il est venu très rapidement de l'avant,

globalement dans les genoux, ils n'étaient pas encore en mouvement spécialement eux. J'étais assise sur un tabouret qui n'était pas très confortable, c'était bizarre. Donc dans mon corps à l'intérieur ça circulait, j'ai senti un mouvement, une chaleur, des picotements et c'était super agréable. » (21 ; 24). Il y a des moments très précis, où elle décrit très nettement la gestuelle des performeurs et où elle sent la force du mouvement interne en elle. C'est en relation avec l'intensité et la qualité développée par les performeurs dans leur évolution : « Et puis quand ils ont commencé à faire des transversalités, vraiment bien posées, bien ancrées, quand L a réussi à poser son pied au sol, là c'était puissant. Ils ont développé, après avec les bras en amplitude dans la douceur, en communion. » (66 ; 69). Elle ressent des qualités dans la matière comme la douceur et le moelleux et le met toujours en parallèle avec une description bien précise de l'action des performeurs : « Oui, j'étais en train de chercher la douceur. Quand j'ai vu G, elle était pourtant loin de moi, elle a commencé à faire une extension en douceur des deux bras un petit peu en transversalité, j'ai respiré, je me suis sentie légère, légère, et après elle est revenue vers son thorax. Ahhh... J'ai senti vraiment le moelleux... Et là d'un seul coup, j'ai stoppé, j'ai respiré, je me suis dit : « ah là c'est bon », c'est comme si je le faisais... » (97 ; 101). Elle a senti aussi l'action du mouvement sur sa tension : « Ça a pesé, ça a descendu les épaules... » (282).

3.1.6.2 Conditions d'accès

La position immobile, accompagnée d'une construction de sa stabilité à travers les appuis du corps dans le sol, lui permet de contacter le mouvement : « ils cherchaient leur ancrage et moi avec leur ancrage, je me suis ancrée de suite et de suite c'était hyper puissant et ils n'étaient pas encore du tout encore en mouvement. Le groupe a transmis une puissance que mon corps a reçue. » (16 ; 18). De plus, elle précise qu'elle a besoin de se mettre au repos pour y parvenir : « Il faut que je prenne le temps de poser. » (202).

Elle se met aussi dans une attitude de réception et d'accueil : « Je n'avais aucun engagement à faire, je pouvais poser, je n'avais qu'à prendre, et je ne faisais que recevoir... » (40 ; 41). Elle épouse aussi une posture d'échange et d'accompagnement : « [...] j'étais dans la réciprocité aussi, je les ai accompagnés aussi. [...] j'étais dans le même mouvement. » (58 ; 60).

Et enfin, elle souligne la lenteur de la gestuelle des performeurs comme essentielle voie d'accès aux ressentis : « Puis la lenteur du mouvement, puisqu'ils ont commencé très très lent, a permis de rentrer vraiment dans le corps et la sensation. » (146 ; 148). En comparant

les moments d'accélération et les moments de lenteur, elle constate une différence de qualité d'habitation du Sensible : « *Par leur mouvement, il y avait la rythmicité mais c'est surtout dans les mouvements où il y avait de la lenteur, que je me suis sentie accompagnée.* » (261 ; 262).

3.1.6.3 Résonance relationnelle

Mac'harid est pénétrée par une force dégagée par les quatre performeurs. Elle capte cette force avec la globalité de son organisme : « *Le groupe a transmis une puissance que mon corps a reçue.* » (18). Elle souligne que cette force est importante car chaque performeur en est porteur, elle est donc décuplée. Chaque individualité apparaît comme essentielle pour contribuer au phénomène : « *Il y a une intensité individuelle de chacun qui toute cumulée, donne quelque chose de très puissant.* (10 ; 11). Lorsque les performeurs travaillent à l'unisson, dans une gestuelle commune, à travers une séquence du mouvement codifié appelée « le cœur », elle ressent la multiplication de cette intensité : « *[...] quand ils ont travaillé le mouvement du cœur, le travail à quatre, c'était très fort. C'était multiplié par quatre* » (271 ; 272). De plus, elle partage avec les performeurs une intériorité pénétrante dans une constante relation de rapport à soi : « *[...] je suis restée dans la profondeur de ce qu'ils faisaient, eux.* » (132)

Elle remarque que l'évolution des performeurs développe une qualité de réciprocité : leur écoute d'eux-mêmes se transmet à elle et cela lui permet d'accéder à l'écoute de l'autre. Elle compare cette situation à ce qu'elle vit en cours collectif, où elle a du mal à sentir la présence des autres, en fermant les yeux. Cette fonction de spectatrice dans la performance lui permet donc de vivre la réciprocité liée au Sensible avec une qualité qu'elle ne développe pas ailleurs. De plus, elle constate la fonction de la mise en lien dont le Sensible est porteur : « *J'étais en retrait du groupe mais ils avaient une présence en eux et ça me donnait une présence à moi aussi. Du coup, ça me donnait une présence aux autres, alors que quand je travaille en groupe, je n'ai pas la présence aux autres quand j'ai les yeux fermés, je ne les sens pas. Ça développe le Sensible, le liant.* » (243 ; 246).

Elle sent aussi et l'exprime à plusieurs reprises, que la manière dont elle reçoit le travail des performeurs, s'appuie sur le long apprentissage qu'elle a entrepris : « *Oui, quand le corps est travaillé, il a enregistré des choses depuis des années...* » (36). Elle se rend compte de l'acquis qui lui apporte une sensation de facilité et lui donne accès aux sensations : « *Oui, c'est ça, mon corps il a enregistré cette méthode-là pendant quelques années, il a ses*

marques, il n'a plus besoin de travailler, je ressens. » (90 ; 91). Ces sensations sont clairement construites autour des principes et des caractéristiques de la pédagogie perceptive : *« Avec une notion de méthode, qui faisait que ça fonctionnait. »* (90 ; 91).

3.1.6.4 Sens pour la personne

Mac'harid prend conscience en passant à l'action à la fin de la performance de son changement de comportement. Elle se regarde agir. Avant elle n'osait pas s'affirmer, étant craintive par rapport à l'opinion d'autrui, ceci contrastant avec le toucher qu'elle est en train d'effectuer : *« Oui et puis de me voir comme ça pas du tout timide comme j'étais avant, coincée sur moi, et qu'est-ce qu'on va penser de moi... »* (181 ; 182).

3.2 Relation aux spécificités de la performance

3.2.1 Qualité de mobilisation du spectateur

Elle est très mobilisée à travers l'utilisation de la vision, pour suivre l'évolution de la performance : *« rien qu'à les regarder. Rien qu'avec le regard que j'ai posé sur eux. »* (12 ; 13), *« Je regardais, par le regard... »* (115 ; 116). Ce sens est important pour elle : *« Oui, le regard, dans le corps, cela compte énormément. »* (120)

Elle relie d'ailleurs à la fin ce regard au phénomène de l'attention : *« Et je suis allée le (le liant) chercher avec mon regard et mon attention. »* (252). Elle souligne la difficulté pour elle, de cette focalisation de l'attention : *« ...ça demande beaucoup de concentration... »* (237). En effet plusieurs opérations sont à effectuer : *« Suivre plusieurs personnes, suivre une évolution, bien interpréter... »* (238).

3.2.2 Résonance des choix initiant la performance

3.2.2.1 Esthétique

Mac'harid apprécie le contraste entre les qualités gestuelles des performeurs, lorsqu'ils forment deux duos distincts, ayant leur propre évolutivité. Ils développent des gestes différents mais aussi des rythmicités différentes. Ils déploient des contrastes qui se fondent dans un unisson et qui donne sa cohérence à la partition chorégraphique: *« Ça, j'ai aimé, parce qu'ils dansaient, en doublon, deux d'un côté qui étaient très lents et individuels et deux*

autres ensemble avec de la rythmicité et des mouvements différents et ça, ça faisait une harmonie de groupe. Il y avait de tout, ça faisait vraiment très complémentaire. » (153 ; 156).

3.2.2.2 Structure

La dernière phase de la performance, la phase six, à savoir le moment où les performeurs touchent le public, lui permet de passer la barrière de son statut de spectatrice. Elle y établit une relation de réciprocité, en goûtant ce qu'elle fait mais aussi en voyant que son action est agréablement reçue en retour, ce qui la conforte dans son initiative : *« Je suis passée à l'action, je t'ai touchée et puis après j'ai eu envie de poser mes mains sur d'autres, et ça m'a fait beaucoup de bien et j'ai vu que c'était très apprécié... oui et sans retenue. » (176 ; 178).*

4 Témoignage de Clet (performance 2)

Il est professeur d'histoire à la retraite et est âgé de 73 ans. Il suit des séances individuelles depuis un an et demi. C'est la première fois qu'il assiste à une performance. L'analyse des tableaux montre qu'il a des facilités perceptives mais aussi de fortes propensions digressives. C'est le dernier entretien effectué sur les cinq effectués à l'issue de cette performance. Il ne s'est pas déroulé sur le lieu même comme les autres, mais à son domicile.

4.1 D'une résonance physique à une résonance somato-psychique

4.1.1 Résonance physiologique

4.1.1.1 Dans des fonctions du corps

Clet relie globalement, en restant très vague, le vécu de son émotion et une réaction organique, mais il ne précise pas les fonctions que cela met en jeu : *« [...] c'était toutes les manifestations organiques d'un véritable petit tourbillon émotionnel... » (59 ; 60).* Il insiste sur cette résonance, en restant dans le même flou, mais en réaffirmant l'ancrage organique de son vécu : *« De ressentir cette émotion jusque physiquement, de façon intérieure » (116).*

Il ressent la chaleur : « *Le mouvement interne, je l'ai perçu sous la forme de chaleur, par moment, qui circulait [...]* » (93 ; 94), qu'il associe au mouvement interne : « *[...] le corps était dans une sorte de petite... chaleur, avec comme une sorte d'énergie qui circulait là-dedans.* » (133 ; 134). Et enfin, cette chaleur fluctue étant plus ou moins élevée : « *Ça changeait de densité, de température.* » (179).

4.1.1.2 Dans des parties du corps

Il nomme à plusieurs reprises des parties de son corps. Les mains apparaissent à plusieurs reprises dont une fois au sein d'une énumération plus large, en évoquant la circulation du mouvement interne. C'est le devant du corps qui semble très nettement concerné, et il y rajoute donc les jambes et le ventre : « *Le mouvement interne [...] qui circulait jusque dans les mains, les jambes, le ventre, pas le dos.* » (93 ; 94). Et pour finir, en relation avec l'émotion qu'il a ressentie, il cite sa cage thoracique : « *Dans le torse beaucoup.* » (119).

4.1.2 Résonance proprioceptive

Par rapport à la gestuelle

Pris dans le mouvement des performeurs, ses mains rentrent elles aussi en mouvement, sans qu'il en soit conscient. Elles le font déjà, lorsqu'il s'en aperçoit : « *A un moment, je me suis rendu compte que j'avais mes mains qui bougeaient aussi.* » (54).

4.1.3 Résonance tonique

4.1.3.1 Relâchement physique

La globalité de l'expérience vécue l'a propulsé dans une tonicité propre à réveiller sa vitalité, ce qui l'a amené à s'activer énergiquement en rentrant chez lui : « *En revenant, j'avais une énergie... Il fallait que je me dépense physiquement d'une manière ou d'une autre...* » (205 ; 206).

4-1-3-2 Relâchement psychique

Ce réveil s'est propagé au niveau de son activité cérébrale « *Ça m'avait mis la cervelle en ébullition.* » (207)

4.1.4 Résonance émotionnelle

Clet exprime ici une extrême émotivité. C'est cette résonance émotionnelle qui imprègne le plus son vécu de la performance. En premier lieu, par son caractère intime, elle fait ressurgir des événements de son passé : « *Elle a été très personnelle [Il fait référence à l'impression générale ressentie], c'est-à-dire que j'ai été très bouleversé. J'avais l'impression de revivre certains épisodes complètement perdus de vue de mon vécu (...)* » (2 ; 3).

En second lieu, par l'intensité et l'ancrage de l'émotion, la résonance ressentie est immense : « *J'avais une sorte de construction interne de ce que je voyais qui retentissait profondément sur mon émotivité, ma sensibilité.* » (63 ; 64). Il relie vraiment cette émotion à un vécu corporel : « *C'était toutes les manifestations organiques d'un véritable petit tourbillon émotionnel....* » (59 ; 60), et il lui donne un ancrage physique : « *De ressentir cette émotion jusque physiquement, de façon intérieure.* » (116).

En troisième lieu, Clet exprime un afflux incessant de l'activation de sa sensibilité : « *Quand ils touchaient quelque chose de très sensible que j'avais oublié sûrement mais qui réapparaissait. Je ne peux pas dire qu'il le touchait de la même façon, mais ça déferlait vraiment, ça n'arrêtait pas.* » (111 ; 113).

Et enfin, son émotion va jusqu'à une expression extérieure car elle est concrétisée par des larmes qui ne sont pas de désespoir, mais qui traduisent la résonance du propos touchant développé par les performeurs : « *Oui, j'avais l'impression d'un vrai frisson intérieur, par moment une sorte de.... Pas de l'angoisse... mais une sorte de... J'ai eu les larmes aux yeux plusieurs fois. Le contenu émotionnel était très très fort.* » (13 ; 15). Il ressent une autre variation de l'émotion, à savoir une teinte d'espoir à travers ce qu'il partage avec eux : « *Et là, c'était l'émotion, à la fois l'espoir... parce qu'il y a de l'espoir...* » (103).

Et pour conclure, il projette sur les performeurs ses attentes, ce qui est aussi un facteur alimentant sa grande sensibilité : « *Mais en même temps on avait l'impression que leurs attentes étaient trop fortes, je ne sais pas. Ça me renvoyait à moi, il y a l'émotion...* » (187 ; 188).

4.1.5 Résonance d'états

C'est d'abord une sensation de bien-être qu'il ressent à travers la chaude circulation du mouvement interne : « *Le mouvement interne, je l'ai perçu sous la forme de chaleur, par moment, [...]. C'était très agréable.* » (93 ; 94).

4.1.6 Résonance du Sensible

1.1.6.1 Résonance pure du mouvement

Clet témoigne qu'il y a circulation d'une mouvance à l'intérieur de lui-même et dans différents endroits du corps et il la relie à l'apparition de la chaleur : « *Le mouvement interne, je l'ai perçu sous la forme de chaleur, par moment, qui circulait jusque dans les mains, les jambes, le ventre, pas le dos.* » (93 ; 94). Il réitère la même constatation, situant cette circulation de manière plus globale : « *[...] et là le corps était dans une sorte de petite... chaleur, avec comme une sorte d'énergie qui circulait là-dedans.* » (133 ; 134).

Il rencontre des qualités de matière spécifiques : « *[Il reprend ma proposition] C'était très dense, « épais » ça ne me convient pas.* » (140). Il a un rapport singulier : « *du froid au chaud, d'une sorte de densité à une sorte de légèreté et tout ça dans une espèce de va-et-vient...* » (174 ; 176). Il définit pour lui ce qu'est son vécu de « la mouvance matiérée » qui s'exprime par des contrastes comme le chaud et le froid ou le dense et le léger. C'est un aller et retour entre des opposés et c'est ce qui constitue pour lui la spécificité de cette mouvance.

Il sent aussi que l'intensité de la mouvance est provoquée par l'action des performeurs et plus précisément le duo de G et S : « *Il (le mouvement) était activé tantôt par l'une, tantôt par l'autre.* » (108).

Et enfin, il est surpris par le fait de sentir son mouvement circuler, car pour lui, dans cette situation, c'était hors de son entendement : « *Je n'imaginais par cette émergence du mouvement interne [...]* » (201 ; 202).

4.1.6.2 Résonance relationnelle

Les performeurs le touchent fortement et à différents niveaux. Tout d'abord, ils ne jouent pas un rôle : « *D'abord, il y a le fait que ces quatre personnes ne se montrent pas comme en représentation.* » (162 ; 163). De plus, il sent leur total engagement et leur générosité, c'est un don de soi, ils offrent au public leur recherche parfois périlleuse et même infructueuse : « *[...] et j'étais en même temps très impressionné par l'investissement*

personnel de ces gens, en fait c'était de l'ordre du don, de l'offrande. Offrir à ce point sa fragilité, son incertitude, ses hésitations... » (3 ; 5). Lors de la dernière phase de la performance, leur qualité d'être est aussi, quant à lui remarquable car leur présence bienveillante, se déploie hors d'une mièvrerie compassée, dans une active et stimulante authenticité : « J'ai eu trois visiteurs... J'ai été captivé par leur regard, ils avaient l'air tellement heureux... et ils ne faisaient pas semblant. Pas du tout béat, heureux et dynamique. C'était un regard très encourageant. » (141 ; 143).

Enfin, il reçoit la puissance de leur travail à travers un mouvement qui traverse l'espace jusqu'à lui. Il est aspiré, saisi dans une espèce de fascination remplie d'une infinité de sollicitations sensorielles. Il en tire la conclusion que le travail de présence des performeurs apporte une qualité frappante et singulière, une manière d'être au monde et à l'autre particulière qui dépasse le regard comme récepteur du travail scénique : « Ah et bien oui, et en plus ça allait vite. Ça changeait de densité, de température. Je ne sentais pas l'arrière du corps. Essentiellement par le devant du corps comme si j'étais pris dans une sorte d'énergie, d'onde qui venait de ce groupe, mais qui ne m'enveloppait pas, qui me captait, qui me captivait. Je ne savais pas où donner de la tête, des yeux... Il y a autre chose que le regard. Il y a cette présence humaine, beaucoup plus intense que dans un spectacle. » (179 ; 183).

4.1.6.3 Sens pour la personne

Clet a des réminiscences d'événements très lointains, sans parfois que les souvenirs soient explicites : « C'était plus abstrait que ça. C'étaient des situations qui me revenaient, qui n'avaient pas d'incarnation précise, mais qui revenaient de très loin (67 ; 68). En effet, le souvenir précis qui revient à sa conscience, est un souvenir de jeune garçon, perdu dans la nuit et pris de ce fait dans une peur intense. Mais à la base, il provient d'une sensation globale de rapport à l'espace, produit par le rapport que les performeurs sont en train de vivre. Il revit de manière identique, la sensation de perte de repère spatial : « Des situations dans lesquelles j'ai ressenti des émotions très fortes. J'ai la situation à un moment de chercher, d'être partout ; j'ai failli faire [phénomène de panique] ce que j'ai fait à douze, treize ans quand j'étais rentré dans un blockhaus pour chercher des grenades et jouer avec. J'ai juste trouvé une vieille cartouchière avec des balles et après ... il faisait nuit j'ai paniqué je ne savais plus très bien où j'étais. » (71 ; 75). Et finalement, cette perception de l'espace fermé, sans issue, qu'il a souvent traversée au cours de son existence, se transforme dans la rencontre avec le travail des performeurs, qui eux trouvent des solutions. Cela lui redonne espoir et l'impression

de se relier à une nouvelle évolutivité existentielle : « *Dans le torse beaucoup. C'était une sorte de paradis perdu. Sensation d'avoir vécu ça bien des fois et de pas avoir trouvé la sortie... et d'avoir eu l'impression que la sortie, elle était là... J'ai cette sensation (respirations) de pouvoir reprendre. [Il parle du cours de sa vie]* » (119 ; 121)

4.2 Relation aux spécificités de la performance

4.2.1 Qualité de mobilisation du spectateur

Clet affirme une nette posture d'accompagnement des performeurs, il suit leur évolution : « *J'ai évolué avec eux.* » (63). Mais il tient à préciser la nature de son accompagnement : « *J'étais d'une certaine façon avec eux.* ». (96). En effet, il les accompagne, mais en restant enraciné en lui-même, il ne se perd pas : « *Je n'étais pas dedans, mais j'étais dedans. J'étais en moi, avec eux.* » (48)

4.2.2 Résonance des choix initiant la performance

4.2.2.1 Esthétique

Clet est très sensible à la dimension esthétique de la performance. Tout d'abord, il fait un lien avec la littérature théâtrale, rapprochant l'atmosphère de celle des pièces de Samuel Beckett : « *C'est tellement proche de l'univers de Beckett surtout le début ! Dès le début, j'ai été captivé.* » (9 ; 10).

Ensuite, lorsque les duos se forment et que les deux partenaires harmonisent leur propos, il accède au caractère esthétique de la performance, en premier dans le duo de L et J : « *J'ai vu un tableau avec l'homme et l'autre femme un peu plus âgée, on aurait dit qu'ils avaient synchronisé complètement leur ... Et c'est là que toute la dimension esthétique m'est apparue.* » (39 ; 41). Le duo de G et S lui offre l'occasion d'explicitier la notion d'esthétique, au sens où il y apporte une dimension picturale, qu'il constate déjà dans l'autre duo. C'est pour lui une belle image arrêtée, instant d'équilibre parfait, digne d'être captée. De plus, cette gestuelle est pour lui, une gestuelle de l'accomplissement. Il y a en même temps dans ce temps suspendu auquel il n'y a plus rien à rajouter, le frémissement d'une évolutivité et d'une transformation imminente : « *Quand ils ont commencé à établir des ponts, j'ai vu des tableaux, il aurait fallu un photographe. Les deux jeunes femmes : des tableaux vivants et*

arrêtés dans une espèce d'accomplissement. Je ne sais quel but avait pu être atteint mais il semblait là être atteint. Il y avait un moment d'absolue perfection, il y avait cet enlacement [la posture des performeuses] assez complexe qui était en même temps un très léger mouvement qui faisait penser que les rôles étaient en train de se ... » (16 ; 20). C'est comme s'il y avait un dessein secret, un chemin caché qui servait à arriver à ces moments suspendus et précieux, aboutissement inéluctable d'un profond cheminement : « Parce que je pense qu'elles arrivaient à quelque chose. » (29).

Pour conclure, cette dimension esthétique épouse et reflète parfaitement la puissance du propos de la performance : *« Elle [la dimension esthétique] est en parfaite coïncidence avec ce qui m'apparaît être une volonté d'arriver à exprimer quelque chose de très fort. Une bonne partie de la fin montrait cet accomplissement. » (44 ; 45).*

5 Témoignage de Gwenn (performance 2)

Chargée de communication dans une association culturelle, 56 ans, Gwenn ne connaît pas la pédagogie perceptive. Elle a pratiqué la danse et a une grande habitude de voir des spectacles. Elle est très immergée dans le domaine culturel.

5.1 D'une résonance physique à une résonance somato-psychique

5.1.1 Résonance physiologique

5.1.1.1 Dans des fonctions du corps

Gwenn témoigne d'une activation physiologique durant la performance. Tout d'abord, cela touche son appareil respiratoire, car elle a la sensation de pouvoir respirer : *« (...) ça y est, commencer à respirer (...) ».* (14 ; 15).

Puis elle rend compte très précisément d'un changement dans la perception de la circulation des liquides de son corps : ses glandes lacrymales s'activent et la circulation du sang modifie sa température : *« De l'air, de la circulation dans tous les trucs resserrés, fragmentés. Du coup, la température du corps devient agréable, les fluides circulent, j'avais les yeux qui coulaient ..., cette sensation que ça circule, dans le corps »* (158 ; 160). Ainsi, sa sensation générale est une impression d'aération et d'aisance des échanges dans tout le corps : *« et puis la fluidité, la circulation »* (18 ; 19).

5.1.2 Résonance émotionnelle

La résonance émotionnelle est en premier lieu provoquée par l'attitude des performeurs. Gwenn est en effet émue par les difficultés qu'ils rencontrent et vit intensément ces moments délicats où ils cherchent une solution : « (...) *c'est dur, ce n'est pas facile pour eux, tu es en empathie avec le difficile pour eux (...)* » (45 ; 46). Elle est d'autant plus touchée lorsque, après un temps de laborieuse évolution, ils accèdent à l'harmonie et à l'ouverture : « *Ça m'a vraiment émue intérieurement, une sensation d'unisson avec des choses qui s'ouvrent...* » (52 ; 53).

En second lieu, la résonance émotionnelle est liée à son histoire et au fait qu'elle vient perturber un équilibre établi. En effet, elle se sent chanceler car le vécu de cette expérience, touche la stabilité personnelle qu'elle a construite : « *C'est sûr que des temps comme ça, ça fait bouger des choses, tu sens que ça fait vaciller.* » (69 ; 70). Mais elle en est satisfaite, elle n'est pas effrayée, bouleversée, car le phénomène n'est pas violent : « *Là c'est bien parce que ça fait un peu bouger les choses, mais en même temps, ça ne te met pas dans une catastrophe à venir.* » (84 ; 85). La déstabilisation est tout à fait gérable. Cela ne génère pas une perte de moyens et de repères qui pourrait ébranler de manière inquiétante son équilibre psychologique. Bien au contraire, elle y décèle un aspect libérateur, qui ouvre la porte à une potentialité présente mais enfouie. En effet, cela lève des blocages et peut offrir diverses nouvelles possibilités d'être et de penser et résoudre des problématiques : « *Ça renforce, ce n'est pas le truc qui te fait bouger et t'écrouler, effondrée et bouleversée, tétanisée, non, ça bouge, et ça peut libérer des idées, des tensions, de la créativité, des trucs qui ont envie de sortir...* » (91 ; 94).

5.1.3 Résonance d'états

Gwenn vit un état de paix et de bien être qu'elle sent pouvoir être menacé à tout moment par la nature de l'improvisation où l'équilibre est somme toute précaire : « *C'est peut-être cette fluidité qui crée cet état de quelque chose d'harmonieux, de juste, de... tranquillité, même si « l'intranquille » peut arriver, l'accident peut toujours être là, du coup ça crée un état de bien être, d'harmonie.* » (37 ; 40). Elle sent le passage net de l'émotion à un état de sérénité. C'est intense mais elle reste calme et cela la nourrit : « *[...] Cet état de grâce qui arrive, tout d'un coup tout circule, la peur est tombée pour eux, on est moins*

inquiet ça crée une mini extase, un peu de cet ordre-là c'est fort mais tranquille. Ce n'est pas le fort émotionnel, c'est puissant, tranquille... Sérénité. Ça m'a fait du bien ce temps-là » (59 ; 62). Elle insiste sur la qualité de ce climat serein: *« Tonalité d'être c'est... l'harmonie, l'état de grâce [...] »* (97). Elle en est véritablement sustentée et cela lui fait reprendre confiance en elle-même : *« [...] ça m'a fait du bien, tout n'est peut-être pas perdu, dans ce corps ... »* (168).

5.1.4 Résonance sur le mode du Sensible

5.1.4.1 Rapport à une mouvance

Pour Gwenn, il n'y a pas de frontière entre l'intérieur de son corps et l'espace dans lequel elle baigne. En effet, elle ressent un effet de mouvance qui s'infiltré entre extérieur et intérieur : *« (...) cette sensation que ça circule, dans le corps et à l'extérieur il n'y a pas de discontinuité, sans doute créée par cette présence, par cette mise en recherche, par ces choses qui arrivent... »* (160 ; 161). Cet effet a un aspect qui n'est pas incarné, physiologique, au sens où c'est pour elle pratiquement comme un état. Mais c'est autour d'elle et à l'intérieur d'elle : *« Je ne sais pas si c'était à l'extérieur ou à l'intérieur. C'est un sentiment dans lequel j'ai baigné, une sensation plutôt de fluidité, de circulation que je ressentais [...] j'ai le sentiment que ça circule autour, ça circule dedans. »* (22 ; 26). Elle insiste sur la description de cette perméabilité et donne plus de consistance et de matérialité à cette mouvance. Elle constate un effet qui transforme l'intérieur de son corps au sens où ça aère son espace interne : *« Je n'ai pas ressenti comme... une frontière ou quelque chose de l'ordre du dedans dehors donc du coup je ne peux pas te dire si je ressentais ça dedans, si je ressentais ça dehors. C'est quelque chose qui passe, qui te passe dedans, qui continue, qui circule comme ça, tu en fais partie, c'est un peu comme si tu devenais poreuse à cet état-là, qui te fait plus... Plus d'air à l'intérieur. »* (29 ; 33). De plus, cet espace interne se dilate, il y a donc une transformation de volume : *« Comme il y a plus de fluidité, ça élargit les espaces à l'intérieur de moi, ça diffuse, ça élargit l'espace intérieur sans créer de frontières. »* (175 ; 176). Elle garde donc la sensation de son territoire, ainsi que de son extension, tout en vivant la perméabilité de ses contours.

5.1.4.2 Conditions d'accès

L'effet de l'action des performeurs et l'écoute attentive d'un public concentrée sur l'échange apporte une sensation de fluidité en mouvement : « [...] mais qui aussi était dû à ce que donnaient ces quatre personnes. Je pense que c'est sûrement un tout , le fait aussi d'être un groupe que tu sens en attention et ce climat-là de regard attentif, d'écoute, d'échange,[...]. » (23 ; 26)

5.1.4.3 Résonance relationnelle

Gwenn vit un moment de félicité intense lorsque les performeurs se mettent à l'unisson : « *Oui ça ouvrait l'espace et du coup la relation, ce qui circule entre ... Cet état de grâce qui arrive, tout d'un coup tout circule, la peur est tombée pour eux, on est moins inquiet ça crée une mini extase, (...)* » (59 ; 61). Il y a une nette transition d'un état d'anxiété à un état de bonheur. Elle l'explique par une sensation d'ouverture de l'espace dans la première acception du terme qui permet l'ouverture de l'espace relationnel. La qualité de l'échange est proprement délicieuse ; le bien-être est immense.

De plus, elle ressent la profondeur comme la caractéristique principale de cette expérience vécue : « *Sur la spécificité, cette sensation palpable de profondeur dans le corps et donc du coup dans la matière ... Dans le corps eux, ils émergent en partant du traitement manuel, de ce travail, remonte quelque chose de profond et du coup, cette profondeur, elle nous atteint. Je me suis sentie en état de profondeur aussi.* » (172 ; 175) En effet, elle évoque les racines de l'élaboration du rapport au corps des performeurs, à savoir la relation d'aide par le toucher qu'elle considère comme la source de la pénétration de cette corporéité intériorisée. Leur gestuelle prend intimement naissance dans ce lieu expérientiel. Elle reçoit cette qualité de présence à soi-même particulière et la fait sienne.

5.1.4.4 Sens pour la personne

Gwenn traverse une phase de sa vie où elle ne se sent pas en état de stabilité : « *Ça doit entrer en résonance avec des choses qui sont là et que t'as pas envie ou le courage de traiter dans le moment c'est comme s'y mettre et prendre ce risque là et d'être face à l'autre et de prendre ce risque-là. Je pense qu'intérieurement je suis dans une période... C'est des fonds pas très solides, pas très sûrs, du coup ce temps-là fait écho aux petits trucs que tu ne veux pas entendre et qui te disent, c'est sûrement par là... le chemin que peut-être tu devrais suivre, que tu ne t'autorises pas. C'est un sentiment un peu comme ça.* » (73 ; 78). Le contenu

de la performance lui indique une voie existentielle possible mais où elle ne se donne pas la permission d'aller. En effet, cela demanderait une confrontation avec elle-même mais aussi avec autrui à travers l'affirmation de ses choix.

Elle se sent donc interpellée au sens où cela vient mobiliser un besoin qui était quelque peu endormi. Ce qu'elle voit, a une vertu libératrice, impliquante. En effet, c'est un moment de remise en cause : cela la pousse à prendre du recul sur le bien-fondé de ses actes dans sa vie présente et à trouver des réponses sans attendre. Certains contenus de la performance offrent des voies de passage : *« Ça n'a pas créé un besoin mais ça l'a réveillé... disons le besoin de se soucier de ce qu'on fait et quand on commence à se questionner sur la justesse de ce qu'on fait, il faut dépasser la question, il faut aller chercher les solutions. Je me doute qu'il y a des choses, là, qui en font sûrement partie. »* (108 ; 111).

Elle sent que son corps s'est réanimé en recevant le travail. Elle a eu de nouveau des sensations et cela lui redonne confiance en lui et en elle : *« C'est comme si ça les avaient réveillées [Ses sensations], ça m'a fait du bien, tout n'est peut-être pas perdu, dans ce corps. »* (167 ; 168).

5.2 Relation aux spécificités de la performance

5.2.1 Qualité de mobilisation du spectateur

En ce qui concerne Gwenn, c'est un choix que de venir participer à ce genre d'expérience performative : *« (...) devant ce genre de travail, quand tu t'installes, tu arrives parce que tu as envie d'y être. »* (2 ; 3). Et elle vit avec une grande force le fait d'être présente à cette expérience. Elle prend sa place avec intensité et amplitude : *« [...] surtout l'ampleur de la notion de « l'être là » (...). »* (18)

Elle est confrontée tout d'abord à la difficulté des performeurs qui cherchent des issues et des chemins où se rencontrer harmonieusement. Cela la met dans une attitude de soutien, mais aussi de recul réflexif. Ce n'est pas un endroit de laisser-aller, c'est un endroit de mobilisation autour de la problématique rencontrée par les danseurs : *« Oui, tu le sens, tu te dis... au début qu'il y a comme une espèce de temps de confrontation, je ne sais pas si c'est le mot... De réflexion mentale, il faut que je justifie mon regard, tu as tout un moment où tu raisones, c'est dur, ce n'est pas facile pour eux, tu es en empathie avec le difficile pour eux (...) »* (43 ; 46).

5.2.2 Résonance des choix initiant la performance

5.2.2.1 Esthétique

Elle a, à un moment, une sensation d'émerveillement, et on voit apparaître la notion esthétique et de beauté dans son discours : « *C'était Pââââ ... Cette sensation que ouhhhh, quelque chose de beau.* » (52).

5.2.2.2 Valeurs et idées

Pour Gwenn, il y a une valeur qui se détache de ce travail, c'est l'humanité : « [...] *l'impression générale c'est... le truc le plus fort qui m'est venu c'était... quel bonheur de trouver cet... c'est une forme de résistance, face à la tyrannie en place, contexte de vie général que je ressens tyrannique et tout d'un coup, ça ouvre un espace de résistance, cette idée qu'on peut avoir cette humanité-là, si on y travaille. Dans les parcours, on sait bien que c'est possible, mais finalement je me rends compte que si on n'est pas dans un travail constant, malgré tout, elle s'oublie. Je suis dans une période de souffrance, de fragmentation même si tu sais que ça existe, du coup de recontacter avec ça, ce matin... Tout d'un coup ça te reflète tout ce que tu as perdu, même si tu peux le retrouver, pendant quarante secondes, tu as fait le point sur l'immense catastrophe intérieure voilà après, c'était avant de se mettre à travailler [Elle veut dire avant de se mettre dans le temps commun de préparation] et puis après un tout petit temps, les yeux fermés, de recontacter, ça y est, commencer à respirer et puis être là avec des gens, voilà t'es là... » (5 ; 15). Cette valeur humaine se détache d'autant plus que son contexte de vie n'est pas dans cette tonalité, elle ressent ce qui l'entoure comme quelque peu persécutant. Elle s'aperçoit que c'est une notion qui doit être attentivement et assidûment soutenue pour ne pas être reléguée et oubliée.*

Elle rencontre là une forme de qualité de relation qui donne confiance en l'homme et donne envie d'aller vivre avec l'autre un échange plein : « *Là on peut avoir des projections car il peut y avoir plusieurs formes d'humanité... celle qu'on aimerait partager plus souvent, celle qui te rassure avec l'humain, qui te fait sortir de ta misanthropie.* » (97 ; 99).

5.2.2.3 Structure

Gwenn remarque que l'attitude de la communauté des spectateurs est importante. Elle est préparée à vivre, à déployer et à partager une qualité de vécu relationnel : « *Je pense que*

c'est sûrement un tout, le fait aussi d'être un groupe que tu sens en attention et ce climat-là de regard attentif, d'écoute, d'échange. » (24 ; 26).

Et ensuite, le choix du lieu d'action est pour elle, important. Ce n'est pas un lieu culturellement connoté. Cela donne une liberté supplémentaire. Cela passe le message que l'acte artistique peut se dérouler en tout endroit : « ... *Enfin ce qui change c'est le lieu qui est informel par rapport au spectacle c'est un lieu pas désigné « comme »... les choses peuvent se passer là... sur une prairie, ... t'es pas contraint à être dans la salle de spectacle pour qu'il y ait spectacle. Cela est une sacrée différence. » (151 ; 153).*

6 Témoignage de Bleunvenn (performance 2)

Jeune femme de 40 ans, qui ne connaît pas la pédagogie perceptive. Elle pratique le tai-chi. L'entretien est riche, à sa grande surprise d'ailleurs.

6.1 D'une résonance physique à une résonance somato-psychique

6.1.1 Résonance physiologique

6.1.1.2 Dans des fonctions du corps

Bleunvenn a ressenti principalement de la chaleur : « *Que la chaleur déjà (...).* » (100). Tout d'abord situé dans un endroit du corps précis, le phénomène est rapidement très intense, car elle est allée jusqu'à transpirer. Elle est en outre, habituée à vivre cela : « *Oui et plus dans le haut du corps, j'ai eu chaud, j'ai transpiré j'ai eu chaud dès le début je ne sais pas si c'est lié à cela, j'ai souvent très chaud.* » (176 ; 177). Elle insiste sur la rapide survenue de cette réaction physiologique : « *Oui, j'ai eu très chaud, très vite.* » (180). Et elle le vit encore : alors que la performance est terminée, le phénomène perdure : « *La chaleur, maintenant j'ai chaud.* » (264).

Elle a aussi ressenti sa respiration se poser et se calmer : « (...) *une respiration plus lente (...).* » (65). Et elle se souvient du moment précis où elle a eu un soupir libérateur, lorsque l'un des duos de performeurs a trouvé son homogénéité : « *C'était quand ils bougeaient au moment où J et L se sont rejoints c'était vraiment énorme, il y a eu une respiration (...).* » (253 ; 254).

6.1.1.2 Dans des parties du corps

Bleunvenn cite en premier lieu, de manière globale, le haut du corps, à propos d'une sensation de relâchement, sans pouvoir clairement y définir un endroit précis, cela reste flou pour elle, mais cela semble aussi plus se situer vers l'arrière, car elle cite le dos : « *Ce n'est pas le bas du corps, à un moment je me suis sentie relâchée dans le haut du dos, où ça se situait ? Le haut du corps, mais après, où précisément ? Je ne sais pas.* » (27 ; 28). Cette sensation de relâchement devient nette au niveau des épaules : « *Un relâchement au niveau des épaules (...).* » (65).

A propos de la circulation d'une vague, elle cite aussi son ventre mais ne semble pas sûre de son fait, et de sa sensation, elle hésite : « *Si je devais la situer, je la situerais au niveau du ventre, mais elle reste là, à priori, au niveau du bas du corps la vague doit rentrer dans le ventre et ressortir mais je n'ai pas... Je ne suis pas sûre du tout, ça rentre par le ventre et ça ressort par le haut du corps, mais sans certitude, (...).* » (56 ; 62).

6.1.2 Résonance proprioceptive

Par rapport à la gestuelle

Elle ressent une résonance directe du mouvement à l'intérieur d'elle : « *C : Une résonance directe dans le corps ? SP : Oui, oui.* » (227 ; 228). Elle l'explique essentiellement à travers une sensation très intériorisée que le rythme pris par les performeuses était trop rapide : « *[A ce moment-là] non, ça va trop vite.* » (239). Cela bougeait à l'intérieur d'elle : « *Oui et à un moment donné ils ont accéléré et moi à l'intérieur, ça faisait ça... [Sa main s'agite en un petit haut-bas rapide devant son torse]* » (231). Elle a envie de lenteur, c'est impératif : « *Oui et là je trouve que c'était trop vite, qu'il fallait ralentir. Non, là elles partent trop vite.* » (235 ; 236).

Par rapport au toucher

Dans la dernière phase de rencontre avec les spectateurs, Bleunvenn est aussi gagnée par cette envie de s'associer à cette action et elle est étonnée car ce n'est pas du tout son mode de communication : « *[Envie] de toucher aussi. Et c'est plutôt surprenant parce que je ne suis pas du tout tactile.* » (109).

6.1.3 Résonance tonique

6.1.3.1 Relâchement tonique

Bleunvenn ressent un relâchement tonique évident : « *Le relâchement au niveau du corps ça c'est clair.* » (277). La sensation est pleine et entière : « *Ah oui, complète.* » (31). Elle précise qu'au début elle est venue dans le haut du dos : « *(...) à un moment je me suis sentie relâchée dans le haut du dos (...)* » (27). Puis cela s'est précisé dans les épaules : « *Un relâchement au niveau des épaules (...)* » (65). Cela concorde avec le moment où la rencontre entre les performeurs s'accomplit : « *Non, je crois que c'est au moment où j'ai senti qu'ils se rejoignaient, où j'ai senti qu'il se passait quelque chose entre eux.* » (34 ; 35).

6.1.4 Résonance émotionnelle

Au début de l'évolution des performeurs, elle perçoit leur difficulté à assumer la présence du public, et ce, de manière intense. C'est vraiment une énorme gêne pour elle. Elle arrive même à se demander pourquoi ils assument cette situation si c'est si embarrassant. Le tâtonnement qu'ils effectuent, afin de dégager des voies où ils peuvent se déployer harmonieusement, est aussi pour elle, source d'un incommode positionnement. Elle est anxieuse face à leur capacité à trouver des solutions. Elle vit avec beaucoup d'inquiétude la lente élaboration de la partition des performeurs et se sent pratiquement coupable des obstacles qu'ils peuvent rencontrer : « *Ce que je trouve difficile en tant que personne assise dans le public c'est qu'on a vraiment l'impression qu'ils se font du mal, ... Enfin qu'ils se font du mal ... On se demande ce qu'ils font là, on voit bien qu'il y a la peur, on sent vraiment une difficulté à être là, enfin à être là, c'est pas le bon terme, c'est la peur du public qui est réelle et on le ressent et du coup c'est difficile de... [...], c'est du stress, c'est de l'appréhension à leur difficulté que notre présence pénètre en eux et comme ils ne trouvent pas quelque chose, c'est de pire en pire du coup je me dis " S'ils ne trouvent pas quelque chose, comment ils terminent ? " » (35 ; 47).*

Elle se défend cependant d'être affectée par les états traversés par les performeurs. Elle entame un dialogue intérieur pour se protéger, dialogue où elle se rassure en se remettant dans la perspective de l'évolutivité de cette recherche qui lui semble tout de même fort délicate. Elle affirme un positionnement de mise à distance des performeurs comme une observation à distance de leur émotion, sans se laisser affecter : « *C'est plus le fait qu'eux quatre passent par des phases où ils ont peur. Par contre, c'est plus leur émotion à eux que*

j'ai vue. Je n'ai pas été touchée par leur peur, je n'ai pas été affectée. Je me suis dit, ça va évoluer j'avais peur que ça m'agresse, c'est un peu excessif, au contraire le fait de leur laisser le temps de chercher, de trouver et après de rentrer dans cet espace, comme une relâche, c'est ça que je retiens. Tout en me disant que ce doit être super difficile, je n'ai pas essayé d'être à leur place. » (75 ; 80). Elle est ferme et catégorique sur le fait de ne pas se sentir déstabilisée par les émotions des performeurs : *« Non, chez moi non. » (191).*

La singulière amplitude de l'implication émotionnelle du spectateur l'interroge. Elle se demande s'il n'existe pas un risque de déstabiliser une personne en état de fragilité. Elle arrive tout de même à se dire, bien qu'elle reste très interrogative, que c'est peut-être ce qu'il faut mettre en jeu, lorsque l'on est performeur, à savoir tout son matériau humain : *« Habituel non ! On n'est pas émotionnellement autant impliqué et ça peut être dangereux ça dépend ce qu'on reçoit et ça dépend qui a des soucis ou je ne sais pas. Mais en même temps il faut peut-être quand on fait cette performance, on est soi, on a des valeurs, on a des sentiments, on a des difficultés, on a des choses qui sont données peut-être que je me trompe, mais, je ne sais pas ... » (184 ; 188).*

Elle a été très surprise de son implication émotionnelle : *« Oui, l'implication émotionnelle, je ne m'attendais pas du tout, je ne savais pas ... » (268).* Et c'est même, en ce qui la concerne la caractéristique essentielle de cette performance : *« Euh ...que le public soit partie prenante entre guillemets, parce que ... c'est la spécificité. » (204 ; 205).* Le fait de se pencher sur cette notion d'implication, la fait réfléchir sur ce qu'elle a dit précédemment et elle se rend compte, en prenant du recul, qu'elle a été très touchée et plongée dans un état émotionnel pendant la performance : *« Oui et qui n'existe pas dans d'autres spectacles. On est impliqué, on est émotionnellement impliqué. Il y avait une question sur l'émotion tout à l'heure et j'ai dit non.... Finalement oui. » (197 ; 199).* Elle contredit en toute sérénité ses premières assertions.

6.1.5 Résonance d'états

Bleunvenn vit aussi, assurément, des états de bien être : *« Là, j'ai vraiment trouvé que c'était agréable (...). » (113).* Elle traverse également des états de paix et de confiance qu'elle situe dans un endroit de son corps. La participation à une aventure somme toute, positive, dont elle suppose une issue heureuse et un projet à la base bienveillant, crée ce climat agréable : *« Oui, calme, confiance je me sentais intégrée dans quelque chose, on participait à quelque chose qui allait nous faire du bien même si on sent qu'ils sont en difficulté, je ne me*

sentaient pas en difficulté par leur difficulté, je les voyais chercher. J'attendais quelque chose, pas forcément, je me suis laissée aller, calme dans le haut du corps toujours. » (69 ; 72). Elle relie cet état de confiance à un laisser-faire de sa part : *« (...) en se laissant aller (...) »* (282). Elle précise bien qu'elle y met une nuance de présence à elle-même, elle ne lâche pas tout : *« (...) et une forme d'abandon, pas d'abandon, de se laisser emporter, de confiance... »* (65 ; 66).

6.1.6 Résonance sur le mode du Sensible

6.1.6.1 Rapport à une mouvance

Bleunvenn traduit la sensation de mouvance par la sensation d'une vague : *« Il y a eu plein de choses qui se sont mélangées, je dirai à un moment donné, j'ai pensé à des vagues, j'avais l'impression que... ce n'est pas facile à expliquer ce que j'ai ressenti au début je ne suis pas forcément rentrée dedans et ensuite j'ai été emportée par une vague mais de manière positive et avec... »* (2 ; 5). Elle sent que ça se passe à l'intérieur de son corps : *« A l'intérieur je pense, je crois. »* (15). Elle l'affirme : *« Oui, je le ressens. »* (18). En effet, elle sent un chemin emprunté par cette mouvance à l'intérieur d'elle, mais ne se sent pas très sûre de son ressenti, quant au trajet effectué : *« Si je devais la situer, je la situerais au niveau du ventre, mais elle reste là, à priori, au niveau du bas du corps la vague doit rentrer dans le ventre et ressortir mais je n'ai pas... Je ne suis pas sûre du tout, ça rentre par le ventre et ça ressort par le haut du corps, mais sans certitude (...). »* (56 ; 59).

Cette mouvance a des qualités précises. C'est pour elle, un phénomène tangible qui allie les paradoxales qualités de pesante épaisseur et de souple mobilité : *« J'adhère à ce terme [Plein], ça fait bloc, ça fait vague mais c'est concret, solide et à la fois mouvant. »* (164 ; 165). De plus, elle pétrit l'intérieur du corps et a une fonction purifiante : *« Ça brasse, d'où la vague. Ça nettoie... »* (279).

6.1.6.2 Conditions d'accès

Elle a une attitude de disponibilité à la situation. Elle est ouverte au phénomène qui se présente à elle, elle se laisse petit à petit toucher. Elle sent nettement qu'elle n'offre pas de résistance et se laisse prendre par le flux : *« ... Je suis rentrée dedans, je me suis laissée emporter, c'est pour cela que je parle de vague parce que je n'ai pas l'impression d'avoir*

résisté et comme s'il y avait quelque chose que je laissais passer. Je laisse une petite porte qui est progressivement ouverte. » (21 ; 24).

De plus, elle vit une qualité particulière de densité dans la relation avec les performeurs : *« C'est plutôt le rapport avec les danseurs, avec les performeurs. [Qu'elle sentait plein] » (212).* En effet, c'est vraiment la relation qu'elle sent remplie, cela ne fait pas référence à une notion d'occupation de l'espace au premier sens du terme de distance mesurable : *« Oui c'est là que je dis bloc ce n'est pas l'espace je ne sais pas si j'ai bien ressenti... [Elle sent le plein dans son rapport avec les danseurs] » (215).* Ce sentiment de groupe homogène et soudé concerne aussi le rapport entre les spectateurs, sans en exclure un seul, à son sens. Les spectateurs viennent assister à la performance en étant porteur d'un désir de bienveillance. Cela fonde l'émergence d'un ciment relationnel donnant accès à une qualité efficiente de reliance. Sans que ce soit quelque chose de pesant, le public réagit de manière collective : *« Ça fait bloc, c'est comme si on se tenait tous ensemble voilà, sans se tenir, comme si on était relié. Je n'ai pas eu l'impression que l'un d'entre nous était en dehors. Il y a quelqu'un qui l'a dit, on est bienveillant à la base. Il n'a pas tort parce qu'on est là pour partager quelque chose, du coup ça crée une osmose, voilà, sans se toucher, ça fait pas masse non plus mais on est ensemble, on est debout on se tient et on bouge ensemble et on reçoit ensemble et on échange ensemble » (168 ; 173).*

6.1.6.3 Résonance relationnelle

Bleunvenn sent l'espace relationnel rempli et construit par une mouvance : celle-ci a surtout une fonction reliante et unifiante. Elle la fait adhérer au propos et abolit la distance spectateur-performeur. Elle crée un lien entre elle et les performeurs, elle rassemble et unifie le groupe au rythme de sa propagation, structurée dans un flux et reflux, possédant une certaine densité : *« Surtout dans les duos, l'impression d'être intégrée, comme à nouveau une vague et quand la vague revenait, ils nous intégraient. Quand la vague repartait, j'avais l'impression que c'était au moment où eux se dessoudaient aussi... Je ne sais pas si c'est clair ce que je dis et le mouvement de la vague pesait. Ce que je ressentais en tout cas nous intégrait, nous soudait, il y avait un échange qui était donné, qui se donnait, du coup nous intégrait enfin m'intégrait, les autres, je ne sais pas... à ce moment il y avait une forme de corps, que tout le monde était ensemble, avec eux. » (5 ; 11).*

Cette mouvance est calquée sur la gestuelle des performeurs. Notamment, elle remarque une simultanéité de vécu avec le duo de G et S, dans un moment où elles

s'éloignent et se rapprochent l'une de l'autre. Il y a une régulière pénétration de la vague lorsqu'elles se rejoignent. C'est le mouvement cadencé des duettistes qui crée ce phénomène : *« Enfin voilà mais j'ai plus regardé G parce que je la connais, je trouvais qu'il y avait quelque chose, elles se sont apporté mutuellement, même s'il y avait quelque chose dans la difficile présence devant un public, elles se sont à la fois éloignées, à la fois jointes et ont donné quelque chose et ce balancement ... C'est pour cela que je parle de vague, quand la vague... A priori entre elles deux et nous et quand la vague revient elles sont ensemble et nous aussi. »* (47; 52). Elle vit un moment précis d'apparition de la vague lors du duo de J et L. Le fait qu'ils installent une relation de réciprocité déclenche en elle, de manière simultanée, la mouvance interne : *« C'était quand ils bougeaient au moment où J et L se sont rejoints c'était vraiment énorme, il y a eu une respiration ; il y a une grande vague en même temps, à l'intérieur de moi, en même temps. »* (253 ; 255).

Bleunvenn discerne les états d'ouverture relationnelle entre les performeurs, au sein des duos. A savoir ces instants où la relation d'un échange puissant se concrétise, lorsqu'ils balancent entre accueil de l'autre et don de soi : *« Oui. D'une certaine manière ils se libéraient, ils acceptaient de se donner, de recevoir, c'était très fort entre elles je pense avoir perçu les moments où elles étaient solidaires et les autres faisaient pareil. »* (220 ; 222).

Elle a une préférence pour un véritable contact physique entre les performeurs, quand ils concrétisent vraiment leur relâchement à travers un appui sur l'autre. Cela permet aussi aux spectateurs de se relâcher. En effet, il y a une immédiate transmission de cet état. Elle se rend compte que pour véritablement ressentir cela, il faut avoir vécu auparavant, un état antagoniste. Le fait que les performeurs se montrent dans leur entière authenticité, sans cacher leurs failles, permet de faire ressortir l'évolutivité de la situation : *« Je préfère ces moments quand ils se touchent et quand ils acceptent une forme d'abandon, du coup ça nous laisse aussi s'abandonner nous... D'où la confiance du performeur qui se transmet dans le public et c'est pour ça que la peur du public, ce n'est pas grave ça lui permet de mettre ça en jeu, c'est une fragilité mais cette confiance là en ce qui se passe, du coup, permet un changement d'état. »* (255 ; 258)

Bleunvenn a beaucoup apprécié la phase du toucher du public. Elle ne pouvait que recevoir cette offrande faite par les performeurs, sentant la qualité inhérente à ce geste suave, à savoir un altruisme et une générosité bienfaisante : *« J'ai vraiment l'impression que c'était bienveillant, que de toute façon, je recevais du don, de quelque chose qui peut m'apporter du bien, du bien-être, quelque chose de doux, du coup, ça ne se refuse pas... Enfin ce n'est pas ça que je veux dire, ce n'est pas dans le refus en plus ! Oui, ça m'a vraiment plu, mais par*

contre je serais plutôt allée toucher quelqu'un que je connais voilà, alors après... » (122 ; 126). En outre, elle aurait bien imité la démarche des performeurs, mais en s'adressant à des personnes de sa connaissance.

6.1.6.4 Sens pour la personne

Lors de la phase du toucher, Bleunvenn sent un nouveau comportement éclore, au sens où elle accepte le contact proposé par les performeurs. Elle s'étonne elle-même et se demande quelle est la raison de cette acceptation et ce qui la pousse à agir ainsi : « (...) *et là par contre je me suis dit, déjà, comment se fait-il que j'accepte ? [D'être touchée].* » (113 ; 114).

6.2 Relation aux spécificités de la performance

6.2.1 Qualité de mobilisation du spectateur

Le regard de Bleunvenn est sélectif, au sens où elle le mobilise plus fréquemment en direction de la performeuse qui est une amie : « *J'ai plus regardé G parce que je la connais (...)* » (48).

Elle a des attentes car elle arrive avec l'intention de recevoir un bénéfice de cette expérience. En parallèle à l'attitude de recherche des performeurs, elle se met dans l'espoir que quelque événement se passe : « *Oui, calme, confiance je me sentais intégrée dans quelque chose, on participait à quelque chose qui allait nous faire du bien, (...) je les voyais chercher. J'attendais quelque chose, (...).* » (69 ; 71). Cependant, elle arrive aussi porteuse d'une chaleureuse ouverture : « *Il y a quelqu'un qui l'a dit, on est bienveillant à la base. Il n'a pas tort parce qu'on est là pour partager quelque chose (...)* » (170 ; 171).

Elle est très souvent dans un dialogue intérieur face notamment à des situations inédites pour elle : « *Comme c'était nouveau, je me suis dit on verra bien et du coup je suis restée dans ce ...* » (117 ; 118). De plus, toujours sur le mode du soliloque, elle se raisonne, en tentant de se rassurer et en se parlant à elle-même, pour se protéger de ses craintes : « *Je me suis dit, ça va évoluer j'avais peur que ça m'agresse [...].* » (77). Elle essaie de ne pas se fermer devant la difficulté vécue par les performeurs. Toujours dans un dialogue intérieur, elle se dit qu'ils sont là de leur plein gré, et qu'il faut laisser la situation évoluer : « *Et je ne voulais pas me bloquer en me disant ça a l'air d'être dur, j'ai essayé d'évacuer en me disant, ils ont cherché, ils ont voulu être là, on va voir, on ne se connaît pas, on verra.* » (83 ; 84).

Elle est très consciente d'avoir son imaginaire qui s'est mis en route pendant la performance mais elle fait le choix de ne pas s'y attarder : « *Il y a certainement eu des images mais je les ai laissées passer oui, il y a eu des choses...* » (87 ; 88). Elle ne veut pas réfléchir, ne veut pas faire d'efforts intellectuels car elle privilégie l'attitude d'être dans ses sensations : « *J'ai laissé l'esprit vagabonder, j'ai l'impression de ne pas vouloir retenir et me souvenir, j'ai voulu plutôt être dans le ressenti, plutôt que dans la pensée.* » (91 ; 92).

En tant que spectatrice, elle ne se sent pas engagée dans la participation à l'élaboration du processus d'interrelation, au sens où elle a le sentiment de recueillir un effet, mais pas d'en créer un en retour : « *Ah ça c'est dur... impliquée non dans le sens où je n'ai pas eu l'impression de On voit qu'il y a des choses qui se passent entre le public et eux mais je n'ai pas eu l'impression d'être membre de ça j'ai plutôt reçu que donné.* (95 ; 97). En effet, elle se considère comme passive, tout en affirmant le fait d'être véritablement là : « *Ah oui, je n'ai pas l'impression de m'être impliquée j'étais présente mais pas actrice. Non impliquée du coup.* » (105 ; 106). Elle sent même parfois des moments où elle est moins présente, car ce que font les performeurs la touche moins. Ce sont les instants où ils sont dans une partition plus individuelle : « *J'ai préféré quand ils étaient deux à deux, J et L, mais j'ai plus regardé G et S encore. (...) Quand ils étaient chacun dans leur mouvement, là j'étais plus en retrait.* » (252 ; 255). Elle accepte donc la répercussion sur elle des actes posés par les performeurs, et se sent même remuée presque malaxée, mais ne se dit pas active car elle n'a pas choisi ces effets et quant à elle, n'en n'est pas l'auteur et l'instigatrice : « *Non, résonance mais pas travail... Mais brassée quand même, en se laissant aller mais pas de manière active. Je n'étais pas actrice du tout. Pour moi le travail, c'est quand j'ai décidé de faire ça, là je travaille.* » (282 ; 284).

6.2.2 Résonance des choix initiant la performance

6.2.2.1 Structure

Bleunvenn souligne la spécificité et la difficulté du travail d'improvisation qui est une recherche où l'on sait que les chemins et les solutions ne se donnent pas tout de suite. Mais cela permet de bien sentir le moment où la solution se trouve et qu'elle suscite un moment de détente et d'apaisement. De plus, une des règles est la permission de chercher et de prendre du temps pour dégager des issues : « *(...) au contraire le fait de leur laisser le temps de chercher, de trouver et après de rentrer dans cet espace, comme une relâche, c'est ça que je retiens.*

Tout en me disant que ce doit être super difficile, je n'ai pas essayé d'être à leur place. » (78 ; 80).

Elle remarque aussi que la structure élaborée à travers le déroulé de la performance permet de mettre en place une loi d'évolutivité dans la relation et qui permet de créer un climat d'interactivité : *« Voilà, si ça avait été dans une autre histoire ... S'il n'y avait pas eu tout ce processus, cet échange... [Elle parle du déroulé du protocole] » (118 ; 119).*

7 Témoignae de Soizig (performance 2)

Kinésithérapeute, la cinquantaine, elle est aussi praticienne en pédagogie perceptive. Elle a rencontré ce travail depuis dix ans et c'est la première fois qu'elle voit une performance du Sensible.

7.1 D'une résonance physique à une résonance somato-psychique

7.1.1 Résonance physiologique

7.1.1.1 Dans des fonctions du corps

Soizig sent la manifestation de la chaleur, avec des variations dans le vécu de ce phénomène, ce n'est pas tout le temps identique : *« La chaleur, oui la chaleur, (...). Ça donnait des tonalités de chaleurs différentes. » (45 ; 48).*

7.1.1.2 Dans des parties du corps

Soizig fait référence à son corps. N'ayant pas de chaise, assise au sol, c'est son bassin avec lequel elle entre en premier lieu en contact. C'est à travers son immobilité et sa position quelque peu entravée que des parties de son corps se donnent. Dans la recherche de ses appuis, elle passe en revue ce que lui permet la position assise : conscience des jambes, et de la tête qu'elle tente de mettre en relation avec son bassin. Ses mains lui semblent les seuls éléments de son corps ayant une mobilité : *« C'est vrai que du fait de la position, j'avais une grande présence au bassin, j'étais obligée de me tenir là, c'est vrai qu'assis par terre il n'y a pas beaucoup de... C'est vraiment le bassin qui représente la partie basse, les jambes sont un peu calées, les perceptions d'appui, de changement d'appui dans le bassin et le relier tête-*

bassin, quelque chose dans l'ajustement au niveau... Des parties du corps, c'est surtout ça... Et les mains c'était l'une des seules choses qui pouvait se déplacer par rapport à ma position. » (35 ; 40).

Ensuite, elle est en relation avec un plan organique, à savoir les poumons et le cœur : *« Plus viscéral, poumons, cœur, viscéral dans le sens organe. Ce n'est pas un lieu, plus une animation de quelque chose de profond et de plus organique qu'osseux. » (67 ; 68).*

7.1.2 Résonance proprioceptive

Par rapport à la gestuelle

Elle éprouve parfois le désir de rejoindre les performeurs et de danser avec eux. Elle les accompagnerait bien un bout de chemin : *« Interpellée, oui, dans le bon sens du terme, dans le sens où c'est intéressant, où ça donne envie d'être avec eux. A certains moments on s'y mettrait bien. [Cela lui donne envie d'évoluer avec eux]. » (90 ; 92).*

7.1.3 Résonance émotionnelle

La tonalité générale au niveau émotionnel est quant à elle, relativement gaie : *« Assez joyeux. » (71).* Elle vit d'ailleurs intérieurement après la performance l'installation d'une joyeuse légèreté : *« Ça faisait pétillant, le temps de revenir... [Elle est repartie après la performance, et est revenue à la fin des autres entretiens, pour que je l'interroge] La « pétillance »... » (146).*

7.1.4 Résonance d'états

La qualité d'état évoquée par Soizig est la générosité : *« C'est plus des tonalités d'être quel est le mot ? A un moment je parlais à J de générosité. » (51)*

7.1.5 Résonance du Sensible

7.1.5.1 Résonance pure du mouvement

L'existence d'un mouvement dans tout l'espace de la pièce est pour Soizig, un phénomène qui l'a fortement marquée et émue. Tout d'abord, car cette mouvance est une matière. Et ensuite parce qu'elle circule entre toutes les personnes présentes, à savoir les

spectateurs et les danseurs : « *La chose qui m'a le plus impressionnée, touchée, c'est vraiment la sensation qu'il y avait une présence du mouvement dans toute la salle, une présence « matérialisée » du mouvement, entre eux et aussi par rapport à nous.* » (2 ; 4)

Elle a aussi senti un mouvement à l'intérieur d'elle, créé par le dispositif de rencontre. Sa position assise au sol, dans une posture qui lui permet peu de mobilité, amplifie la relation avec cette matière intérieure et mouvante : « *Oui. Ça m'a mise en mouvement. Comme je ne pouvais pas bouger beaucoup, ça permettait d'aller, d'être dans cette matière qui liait et donc de pouvoir aussi bouger... mise en mouvement oui.* » (61 ; 63). En effet, ce qu'elle ne peut faire à l'extérieur, elle le déploie dans son intériorité. Cette mise en circulation de sa mouvance interne, la rend mobile à l'intérieur et immobile à l'extérieur : « *Oui, ça anime. Vous avez apporté ensemble une mise en mouvement, je peux presque le sentir bouger sans bouger.* » (91 ; 92). Elle ne situe pas précisément cette mouvance, c'est plus une expérience où un processus d'animation possédant une qualité de profondeur intérieure, qui se réfère à une sensation organique, comparaison étant faite, pour mieux la définir, avec la sensation de l'os : « *Un lieu de profondeur. Plus viscéral, poumon, cœur, viscéral dans le sens organe. Ce n'est pas un lieu, [elle parle de l'endroit où elle sent le mouvement] plus une animation de quelque chose de profond et de plus organique qu'osseux.* » (67 ; 68).

Elle affirme avec insistance l'aspect de stimulation du mouvement interne que crée ce moment de rencontre. De plus, il y a aussi une continuité dans le temps de cette animation de la matière, car elle sent que, sans savoir comment cela va évoluer, cela va certainement persister un certain temps : « *Je la sentais dans la matière je ne sais pas encore comment ça va se ... Ça continue à travailler dans la matière et encore pendant un moment, je pense. Ça met en mouvement, ça tu peux valider.* » (149 ; 151)

7.1.5.2 Conditions d'accès

Le silence s'est tout de suite installé et a perduré. Il vient, de son point de vue, de la manière dont le travail d'accordage a été mené, à savoir ce moment d'installation de chacun dans le silence. Il était puissant et prégnant, s'immisçant en chaque personne et dans l'espace de la pièce : « *Le fait que tu aies pris ce temps pour nous poser, chacun, pour accorder et il y avait du silence tout de suite, j'ai trouvé ça fort, un silence qui imprègne tout, et ça s'est prolongé.* » (4 ; 6). Elle le vit avec une grande intensité et profondeur, c'est un état de silence qui se répand dans tout le corps. Elle est imbibée de silence : « *Est-ce qu'il était partout dans mon corps ? [Le silence] Je n'ai pas fait attention. Je sais que ça m'imprégnait donc je ne me*

suis pas posée la question au moment où je l'ai vécu. » (31 ; 32). Cet état de silence est ancré corporellement pour elle : « Le silence. C'est une perception physique pour moi le silence. » (28).

Une des consignes données au début, dans la préparation du travail de réciprocité, ouvre chez elle toute latitude pour entrer en relation avec la circulation du mouvement, tant dans son expansion que dans les moments où il s'arrête. Et ceci se passe à travers, non pas le regard mais à travers ses sensations corporelles : *« Tu m'as donné une grande liberté à un moment quand tu as dit, au moment de reposer les yeux dans les orbites, tu as dit, « on n'est pas obligé de voir » à ce moment-là, comme je ne pouvais pas voir tout le monde, je me suis dit : je ne vois pas, je vais percevoir avec ce qui va être là ; que ça puisse être une perception du corps, que ça puisse être une vision pas forcément de la forme, mais une vision des courants de mouvement avec... des moments où ça s'arrête ... » (16 ; 21).*

7.1.5.3 Résonance relationnelle

Pour Soizig, une qualité de reliance consistante circule entre performeurs et spectateurs : *« J'ai entendu la personne qui tout à l'heure parlait de liant, je cherchais le mot et c'est quelque chose de ça, ce n'est pas aérien, ça rassemble les... » (6 ; 7).* Soizig accueille une intense circulation de mouvement, et y décèle une offrande adressée par les performeurs. Ces derniers incarnent ce mouvement disponible et y laissent leur empreinte : *« La chaleur, oui la chaleur, les allers-retours pas uniquement comme ça, des moments, dans la sensation que j'en avais, une sensation de don : l'impression de recevoir des flots de mouvement. En même temps le mouvement qui est là et en même temps comment, eux, ils donnaient vie à ce mouvement-là. » (45 ; 47)*

Cette empreinte se traduit par une sensation de don, et elle y ajoute aussi le ressenti, à travers la circulation de cette mouvance, d'une amplitude de la capacité à offrir à l'autre : *« C'est plus des tonalités d'être quel est le mot ? A un moment je parlais à J de générosité. » (51).* En outre, l'intensité de cette imprégnation du mouvement, est accentuée par la difficulté et le temps qui a été nécessaire pour arriver à la fécondité de cet échange qui fait se détacher la présence du mouvement interne, et la présence humaine : *« C'est comme s'il y avait ce liant du Sensible de matière au départ et que leur présence en animant ça, avec leur présence à eux, donnait une coloration de grande générosité. Tout cet effort, le travail que ça demande, avant, pour pouvoir être dans ce moment-là. C'est de la générosité. C'était cadeau. » (55 ; 58).*

Elle remarque que les performeurs évoluent avec un visage quelque peu fermé. C'est pour elle un point d'appui, reflet du travail qui s'effectue à l'intérieur d'eux. Le contraste est grand, lorsque au moment où ils échangent avec le public, les visages s'animent et expriment généreusement les expressions de contentement : *« Ce qui était rigolo, par rapport à ce qu'a dit quelqu'un sur les visages, j'ai remarqué, d'accord pendant le temps qu'il y avait quelque chose qui était resté très contenu mais dès qu'on a commencé à parler, c'était là, l'animation au niveau du visage... sourires ... Ça devait travailler à l'intérieur, à l'intérieur de la matière du visage... Resté au point d'appui à l'intérieur et après ça donnait de l'espace. »* (71 ; 75).

7.2 Relation aux spécificités de la performance

7.2.1 Qualité de mobilisation du spectateur

Elle est assise au sol, dans une position quelque peu contraignante, sans avoir la liberté de se mouvoir ce qui oriente son attention vers son bassin : *« C'est vrai que du fait de la position, j'avais une grande présence au bassin, j'étais obligée de me tenir là (...). »* (35 ; 36). Elle fait des choix par rapport à ce positionnement malcommode qui l'empêche d'embrasser toute l'action. Elle prend donc la décision d'entrer en relation avec ce qui lui est accessible, sans avoir recours obligatoirement au sens de la vue : *« (...) comme je ne pouvais pas voir tout le monde, je me suis dit : je ne vois pas, je vais percevoir avec ce qui va être là (...). »* (18 ; 19). Cela lui donne un accès à la mouvance et à la sensation d'être reliée : *« Comme je ne pouvais pas bouger beaucoup, ça permettait d'aller, d'être dans cette matière qui liait (...). »* (61 ; 62)

En outre, elle se sent autonome, tout en vivant sa réciprocité avec l'ensemble des personnes présentes, en se sentant unie au déroulement de la performance : *« ... En même temps il y a à la fois une grande liberté et je me sentais reliée à ... »* (7 ; 8). Chacun garde sa particularité, porteur du droit à la différence : *« Oui singularité. Liberté pour chacun d'être qui il est. »* (11)

7.2.2 Résonance des choix initiant la performance

7.2.2.1 Esthétique

Le travail intense fourni par le duo de L et J, pour parvenir à s'ancrer, lui amène une réminiscence littéraire, vraiment reliée au sens premier du mot travail. Et lorsque le chemin se trouve, cela donne à ce passage, une force tellurique. De plus, son imaginaire lui apporte une image maritime, celle de l'esquif en proie aux éléments naturels. Elle sent une atmosphère liée aux éléments de la nature, en l'occurrence ici l'eau et la terre : *« A voir le moment L et J dans cette espèce de labourage de l'intérieur..., une notion d'effort... presque... ça me faisait penser aux « Travailleurs de la mer » de Victor Hugo espèce de truc Pfff !!!! Et au moment où ça se met en mouvement, la force que ça donne, quelque chose d'un effort terrien et en plus c'était étonnant, quand tu pointais la difficulté de L de s'ancrer et en même temps c'était l'effort de s'ancrer, ça fait bateau qu'on maintient contre tout... Une espèce de chose d'élément naturel. »* (78 ; 83). L'autre duo apporte un autre élément, c'est l'air, dans une dimension très sidérale, qui, fusionne avec la terre. Les deux éléments se répondent et créent ainsi la cohérence de l'ensemble du travail proposé : *« Deux choses qui peuvent paraître très éloignées l'une de l'autre, quand on leur offre un espace pour se rejoindre, elles se complètent. Ça existe aussi en danse des trucs à la fois cosmiques et terriens. »* (120 ; 122).

En effet, les deux duos lui envoient deux univers différents qui s'enrichissent l'un et l'autre. L'un étant un élément de stabilité qui permettait à l'autre d'être dans une inventivité plus foisonnante : *« Oui et les deux peuvent se compléter. J'ai senti que dans le travail que faisaient G et S, c'était comme si leur élément de stabilité était reporté sur L et J. Quelque chose sur lequel elles pouvaient s'appuyer pour tout ce qui était plus créatif. »* (111 ; 113). Ils s'opposaient nettement dans leurs propositions, l'un dans un rapport à leur ancrage et l'autre dans une dimension plus légère et joyeuse, en lien avec le cycle des saisons : *« Peut-être dans le sens du « ramer » et c'est drôle, c'est aussi le fruit des discussions après. J'ai parlé avec J, de l'espèce de contraste qu'il y avait entre eux deux qui étaient dans l'effort pfff... « Terrien » c'est plus la notion d'effort qui était visible et du côté de G et S, quelque chose de plus printanier, je ne sais pas pourquoi je dis printanier. »* (96 ; 99). Elle se rend compte que cela développe chez elle un certain lyrisme : *« Oui...Ça me rend poétique. »* (102)

7.2.2.2 Structure

Le protocole de la performance lui semble très adapté et très performant pour une mise en relation public-performeur. Le processus de réciprocité, mis en application dans cette performance, lui semble apporter à maintes reprises, une qualité de réciprocité accessible et tangible : *« Je n'ai pas vu énormément de spectacles dans le cadre de la méthode mais avec*

d'autres spectacles, ce qui est flagrant c'est la réciprocité actuante, ça change tout. Même en musique ou en théâtre, des groupes qui ont l'art et la manière de communiquer avec le public, les moments de... grâce, on a quand même l'impression d'une alchimie magique, on ne sait pas trop quand ça va venir et là cette mise en préparation pour l'échange, elle permet d'avoir de multiples petits moments ou même plus longs, où cet échange-là est palpable. Ce protocole de l'accordage, ça fonctionne. » (138 ; 139). Elle insiste sur le début de la performance, à savoir sur l'installation des conditions de la relation, à travers le temps de parole où sont expliquées et partagées les modalités d'accès. C'est la création d'un rapport au Sensible qui crée une qualité de silence : *« Le fait que tu aies pris ce temps pour nous poser, chacun, pour accorder et il y avait du silence tout de suite, j'ai trouvé ça fort, un silence qui imprègne tout, et ça s'est prolongé. » (4 ; 6).* Le principe de la responsabilité de chacun dans son ouverture à l'autre, dans une attention pleine de ménagement, est posé dans ces premiers temps d'explication. Elle insiste vraiment sur cet aspect car il est pour elle, primordial : *« Oui, même pour le spectateur. Le fait d'avoir été accordé avant, comme s'il y avait cet espèce de respect qu'il y a dans la réciprocité qui était là, c'était un élément fondateur et à partir de là, ça pouvait être une écoute comme une perception singulière. » (14 ; 16).*

Et pour conclure, elle note la spécificité de cette dimension du ressenti dans ce type d'intervention artistique, qui laisse de côté un aspect quelque peu spectaculaire. Il y a la liberté d'être des performeurs et cela permet au spectateur de se mettre en état de créativité quant à la manière de recevoir ce qu'on lui présente : *« Moins vers le voir, par rapport à une performance, une représentation au départ c'est du voir. Il y a quelque chose... où on va regarder la forme, on va regarder ce qui correspond à ce qu'on a l'habitude de voir. Là se déposer de l'obligation de voir, quelque part, ça donne une espèce de liberté énorme... » (21 ; 25).*

8 Témoignage de Katell (performance 3)

Elle est âgée de 55 ans et est suivie en pédagogie perceptive depuis 12 ans à travers des cours collectifs, séances individuelles et des stages. L'analyse des tableaux révèle une difficulté à déployer sa parole.

8.1 D'une résonance physique à une résonance somato-psychique

8.1.1 Résonance physiologique

8.1.1.1 Dans des fonctions du corps

La résonance physiologique se répartit dans deux orientations, résonance dans le système respiratoire et résonance de chaleur : « *Dans la pièce, entre les personnes [Elle dit qu'elle sent un volume] et qui touchait également le public puisque ça me faisait respirer, petit à petit la chaleur je la sentais à l'intérieur de moi.* » (7 ; 8).

Les respirations arrivent immédiatement, dès le début du travail en duo : « *Dès que vous avez commencé sur la table.* » (21). La résonance se traduit beaucoup à travers ce phénomène respiratoire : « *Des respirations (...).* » (48). Elle le sent s'intensifier lorsque les quatre performeuses se meuvent : « *Il y a eu beaucoup de respirations quand vous étiez toutes les quatre en mouvement. Je sentais du mouvement intense et ça circulait entre vous et ça me faisait respirer.* » (123 ; 125). Mais il ne semble pas lié au moment où leur gestuelle était commune : « *Pas forcément ensemble [les performeuses] et je sentais un mouvement en moi, ça me faisait respirer.* » (128).

La chaleur, quant à elle, est aussi bien présente, précisément dans certains endroits du corps : « *Dans les tibias, c'était de la chaleur et quelque temps plus tard, c'était dans les viscères.* » (26 ; 27). Elle arrive d'abord dans les tibias, liée à l'arrivée d'une mouvance interne : « *Oui il y a eu du mouvement je l'ai senti dans les tibias, une chaleur agréable et puis l'installation du mouvement.* » (38 ; 39). Puis, plus tard, dans les viscères, avec l'évolutivité du travail des performeuses : « *(...) c'est là que les viscères ont commencé à se réchauffer.* » (34). Cette réaction de chaleur participe à l'installation d'un niveau d'organicité : « *Viscère, chaleur, tibia, vraiment c'était organique.* » (141). La chaleur est aussi intensifiée par un relâchement du tonus psychique : « *Oui et qui [le relâchement du tonus] donne une sensation agréable, du coup, plus de chaleur, plus de vivant.* » (152).

8.1.1.2 Dans des parties du corps

Elle sent certains os et certains viscères : « *Non, dans la colonne vertébrale, ça n'était pas forcément de la chaleur, ça venait me toucher des résistances. Dans les tibias, c'était de la chaleur et quelque temps plus tard, c'était dans les viscères.* » (25 ; 27). Katell les associe pour affirmer la dimension organique de la résonance : « *Viscère, chaleur, tibia, vraiment c'était organique.* » (141). C'est dans un second temps que la sensation des viscères est

arrivée : « (...) *c'est là que les viscères ont commencé à se réchauffer.* » (34). Elle cite le cœur. C'est le seul viscère précisément nommé : « (...) *le cœur était touché dans une émotion qui faisait remonter presque des larmes.* » (51 ; 52). Puis : « *Oui, je sentais le cœur touché.* » (68). La sensation de l'os lui vient en premier, à travers les tibias : « *Oui il y a eu du mouvement je l'ai senti dans les tibias (...).* » (38). Puis, en ce qui concerne les os, la colonne vertébrale s'offre aussi : « *Ça me remplissait de plus de solide, dans la colonne vertébrale et les tibias.* » (17).

8.1.2 Résonance proprioceptive

Par rapport à la gestuelle

En observant l'évolution des danseuses, Katell ressent le besoin de se mouvoir avec elles : « *Dans mon corps aussi, ça me donnait une envie de mouvement, une envie d'aller vous rejoindre.* » (138 ; 139).

8.1.3 Résonance tonique

8.1.3.1 Relâchement physique

C'est toute l'évolutivité de la proposition performative qui fait relâcher Katell dans ses tensions physiques : « *Oui. C'est votre évolution de la performance qui m'a travaillée plus dans le tonus de la matière [Expression pour exprimer un relâchement global du corps].* » (148 ; 149).

8.1.3.2 Relâchement psychique

L'aisance des performeuses dans leur gestuelle repose l'activité mentale : « *La fluidité. Ça m'aérait la tête. C'était un relâchement du mental* » (144)

8.1.4 Résonance émotionnelle

Katell sent une résonance, en la situant dans le cœur : « *Oui, je sentais le cœur touché.* » (68). Celle-ci n'est pas forcément facile à vivre, et s'extériorise même à travers des larmes : « *Un moment pas forcément agréable, le cœur était touché dans une émotion qui faisait remonter presque des larmes.* » (51 ; 52). Elle est porteuse de peine. Elle connaît aussi

par son expérience en pédagogie perceptive, les émotions positives qui peuvent provoquer des pleurs : « *De la tristesse plutôt, et on peut aussi avoir des larmes quand on est touché par quelque chose d'agréable par un mouvement agréable et une émotion de cet ordre-là...* » (55 ; 56). Mais ce qu'elle vit ici, est partagé entre deux pôles, à savoir une émotion gratifiante et l'arrivée de la tristesse, dont elle ne connaît pas précisément la cause : « *Ça pouvait être agréable et parfois un peu moins. Je suis en train de chercher ce qui me faisait venir les larmes... je ne sais pas...* » (71 ; 72).

Elle a une résonance émotionnelle lorsqu'elle constate la transformation de la gestuelle, ou des interactions, qui fait muter la partition des performeuses en matière chorégraphique : « *Touchée par l'évolution des deux duos ou après la transformation d'un trio, d'un solo. Ça devenait une danse et ça me touchait.* » (59 ; 60).

Il en est de même lorsqu'elle perçoit une harmonie gestuelle chez les performeuses qui font oublier qu'elles sont en totale recherche improvisée : « *C'est comme si c'était une synchronisation alors que c'était une improvisation et ça, ça me touchait.* » (64 ; 65).

8.1.5 Résonance d'états

A travers les propositions des performeuses, Katell se sent dans un état de tranquillité, qui l'installe dans son intériorité : « *Ça me calmait, ça me posait.* » (119). Elle relie cet état de repos à l'installation du silence en elle-même : « *Calme et silence à l'intérieur.* » (41). Elle sent d'ailleurs que ce même phénomène est vécu par l'ensemble des spectateurs. Cela est en relation avec la capacité des performeuses à s'intérioriser : « *La qualité de présence, la qualité de silence des performeurs. On le sent également dans le public. Le public adhère et se met très rapidement dans le calme aussi.* » (105 ; 106).

Quant à elle, une série de points d'appui fonde durablement la sérénité de son état intérieur : « *Que ce soit dans les duos ou les solos, les points d'appui étaient solides. Et moi, ça me solidifiait aussi, ça me posait.* » (122 ; 123). Elle constate donc une transformation de son état intérieur vers plus d'ouverture et de disponibilité : « *Oui un changement d'état : j'étais plus ouverte, plus disponible après (...).* » (156)

8.1.6 Résonance du Sensible

8.1.6.1 Résonance pure du mouvement

Katell sent une mouvance à l'intérieur d'elle : « [...] et je sentais un mouvement en moi, ça me faisait respirer. » (128)

Elle l'a tout d'abord sentie dans ses tibias, précédée par une plaisante augmentation de température, puis elle est apparue : « *Oui il y a eu du mouvement je l'ai senti dans les tibias, une chaleur agréable et puis l'installation du mouvement.* » (38 ; 39). Elle sent aussi que la circulation de ce mouvement interne l'a fait respirer. En effet, ses soupirs sont en étroite relation avec cette mouvance : « *Des respirations, l'émanation du mouvement [à travers l'échange qu'elle ressentait avec les performeurs]* » (48).

Cette mouvance possède des qualités précises. En premier lieu, elle ne la sent pas intense et épaisse, mais elle ne met pas en doute la réalité de sa présence : « *Il [le mouvement] était très léger, mais il était là.* » (131). Et la qualité se transforme : « *Oui, le mouvement pouvait être sur la table, à côté, on sentait que c'était vraiment solide. Ça coulait. Ça me remplissait de plus de solide, dans la colonne vertébrale et les tibias.* » (16 ; 17) Puis, en second lieu, elle a une orientation précise, se développant dans l'axe transversal : « *Plutôt des transversalités de mouvement.* » (134).

Elle ressent, enfin, un besoin de se mouvoir à travers une sensation interne, à savoir la sensation d'une qualité de matière pleine. : « *On sentait qu'elle [la matière]] se remplissait, une envie d'entrer en mouvement.* » (149).

8.1.6.2 Conditions d'accès

Le silence et la puissance dégagés par les performeuses pénètrent Katell dans son intériorité : « *Le silence et cette force qui se dégageait des quatre performeurs, je la sentais venir à l'intérieur de moi.* » (8 ; 9). Ce silence est vraiment profond, porté par la présence des interprètes : « *La qualité de présence, la qualité de silence des performeurs.* » (105). L'ensemble des spectateurs est aussi un élément sur lequel elle peut s'appuyer pour entrer davantage en relation avec le silence : « *Il (le public) m'aidait à me poser à écouter plus le silence.* » (167).

Elle perçoit aussi une qualité de matière pleine de stabilité, reliée cependant à une grande souplesse : « *Une solidité dans la matière des quatre personnes avec un mouvement fluide.* » (12 ; 13). Elle est en résonance osseuse avec cette alliance de solidité et de fluidité : « *Oui, le mouvement pouvait être sur la table, à côté, on sentait que c'était vraiment solide. Ça coulait. Ça me remplissait de plus de solide, dans la colonne vertébrale et les tibias* » (16 ; 17).

J'ajoute aussi une autre qualité de matière ressentie, c'est la délicate notion de douceur, apportant une consistance : « *Et une grande douceur aussi, des matières en douceur. Une douceur qui mettait de l'épaisseur dans la matière.* » (139 ; 141).

Elle remarque aussi les propriétés et la valeur des points d'appui, indispensables pour garder un niveau de rapport à soi, mais aussi pour installer une loi d'évolutivité : « *Oui, la qualité des points d'appui : ils sont nécessaires pour garder l'intériorité et redémarrer sur une qualité d'improvisation.* » (115 ; 116). Elle a en effet remarqué leur efficacité pour le travail des performeuses. Les points d'appui leur permettent d'être stables et activent une circulation du mouvement qui se transmet entre elles. Et cela a un effet libérateur pour elle, à travers l'expression de sa respiration : « *Dans votre duo, et aussi lorsque vous avez commencé le traitement et après autour de la table, vous avez eu des points d'appui intenses. Que ce soit dans les duos ou les solos, les points d'appui étaient solides. Et moi, ça me solidifiait aussi, ça me posait. Il y a eu beaucoup de respirations quand vous étiez toutes les quatre en mouvement. Je sentais du mouvement intense et ça circulait entre vous et ça me faisait respirer.* » (121 ; 125).

8.1.6.3 Résonance relationnelle

Katell ressent la forte capacité des performeuses à être là, phénomène qu'elle sent durant tout le déroulé de la performance. Les spectateurs les rejoignent dans une même qualité de tranquillité : « *La qualité de présence, la qualité de silence des performeurs. On le sent également dans le public. Le public adhère et se met très rapidement dans le calme aussi. C'est la qualité de présence qui ressort et du début à la fin.* » (105 ; 107). Il y a un effort constant de leur part de cultiver une consistance tangible dans la réciprocité avec les autres partenaires : « *Oui et toujours la richesse de maintenir cette qualité d'épaisseur et de relation entre vous.* » (63 ; 64). Elle a d'ailleurs fait elle-même l'expérience de cette qualité relationnelle dans des performances où elle participait en tant que performeuse. Ce à quoi elle assiste, elle le reconnaît donc : « *J'ai pensé à des ateliers ou des performances qu'on met en place nous-mêmes et on retrouvait aussi à un moment où on a lâché dans la performance, cette fluidité et cette relation entre les quatre performeurs. Et ça, je l'ai de nouveau senti hier soir.* » (75 ; 77).

Pour elle, les performeuses remplissent tout l'espace. De plus, elles déploient une harmonie parfaite qui crée une unité mouvante sous-jacente qui circule de l'une à l'autre, occultant la présence singulière des performeuses : « *Un volume très habité et des matières en*

harmonie, qui remplissaient le volume. On n'avait pas l'impression d'avoir quatre personnes mais alors un mouvement de matière qui passait de duo en duo. » (2 ; 4). En effet, elles peuvent se déployer individuellement dans des évolutions plus cadencées, plus aérées mais elles gardent toujours une relation avec leur intériorité et Katell les sent toujours unies par leur mouvance interne : « Vous étiez singulières, pas deux pareilles, et pourtant il y avait un lien, l'émergence d'un mouvement commun qui se transformait, chacune avec son mouvement. Dans un duo, il y avait un mouvement commun et après chacune partait, exprimait son mouvement à elle, avec des rythmes plus rapides, on voyait que ça venait de l'intérieur, c'était du rythme et on voyait que ça mettait de la légèreté. » (134 ; 138).

Elle perçoit des qualités inhérentes aux performeuses. Tout d'abord, au début, lors du travail sur table, leur investissement intense, qui lui donne envie d'être prise en charge par elles : « Et dans les traitements on sentait un engagement très fort. J'avais envie d'être soignée. » (32 ; 33). Puis, elle reçoit l'amplitude de ce qu'elles offrent : « Calme et silence à l'intérieur. Une générosité que je recevais. J'avais aussi l'impression de partager avec vous. » (41 ; 42). Katell se sent en réciprocité et elle le vit en s'appuyant sur son fond perceptif commun construit au fil des années : « C'est un lien, c'est mon approche du Sensible qui me permet de sentir cet échange. » (45).

Et enfin, les points d'appui des performeuses ont une action directe sur elle tout d'abord dans une dimension unifiante : « [Les points d'appui] Ça allait me poser à l'intérieur, vers un retour à la globalité. (119), puis dans une dimension consolidante : « Que ce soit dans les duos ou les solos, les points d'appui étaient solides. Et moi, ça me solidifiait aussi, ça me posait. » (122 ; 123)

8.1.6.4 Sens pour la personne

En vivant la résonance de la performance, Katell est touchée par la beauté qui émane de l'intériorité sensible des performeuses. Cela lui rappelle un épisode récent où une personne lui avait conseillé d'essayer de laisser davantage vivre sa beauté intérieure. Là, en traversant cette expérience présente, elle est mise en relation avec ce comportement, véritable contraste au regard de l'attitude des danseuses *je suis et je n'ose pas être à l'intérieur la beauté que je suis. » (87 ; 88).*

8.2 Relation aux spécificités de la performance

8.2.1 Qualité de mobilisation du spectateur

Katell est mobilisée dans son statut de spectatrice car elle émet le désir d'être prise en charge dans un traitement que les performeuses sont en train d'exécuter l'une sur l'autre : « *J'avais envie d'être soignée.* » (33). Elle se sent pleinement actrice dans une réciprocité avec les performeuses : « *J'avais aussi l'impression de partager avec vous.* » (41 ; 42). De plus, elle assume une écoute attentive, et une position d'ouverture de ses perceptions. Elle est aidée en cela, par les autres spectateurs qui se situent dans la même attitude : « *Oui je sentais, j'écoutais... Il [le public] m'aidait à me poser à écouter plus le silence.* » (167).

8.2.2 Résonance des choix initiant la performance

8.2.2.1 Esthétique

Dans un versant plus esthétique, Katell voit la gestuelle se métamorphoser en matière chorégraphique : « *Touchée par l'évolution des deux duos ou après la transformation d'un trio, d'un solo. Ça devenait une danse et ça me touchait.* » (59 ; 60). De plus, elle sent une fluide cohésion émaner du groupe des danseuses. Leur parfait accord fait oublier que leur partition n'est pas écrite à l'avance : « *Oui et toujours la richesse de maintenir cette qualité d'épaisseur et de relation entre vous. On sentait une harmonie qui passait entre vous. C'est comme si c'était une synchronisation alors que c'était une improvisation et ça, ça me touchait.* » (63 ; 65).

Et enfin, Katell apprécie la qualité esthétique, qui prend source dans l'intériorité des performeuses : « *J'ai trouvé très beau ce qui peut émaner de l'intérieur.* » (84).

8.2.2.2 Structure

Katell, en ce qui concerne la structure même de la performance, oriente son regard dans quatre directions.

Elle trouve d'abord que le début de la performance est allé un peu trop vite. Il aurait fallu prendre plus de temps pour installer le propos : « *Par contre, j'ai trouvé la mise en place très rapide. Ça méritait de se poser davantage.* » (21 ; 22).

Ensuite, elle s'aperçoit que le rire peut aussi prendre place dans une telle forme artistique : « *J'ai réalisé que l'humour aussi faisait partie de la performance* (94 ; 95).

Puis, elle retient la richesse qu'offre la matière « improvisation », tant dans les rythmicités qui y naissent que dans la grande variété des gestes qui apparaissent : « *Il y a des variations de rythme qui viennent dans l'improvisation ... C'est ce qui émane de l'improvisation. A chaque fois c'est un geste différent.* » (111 ; 112).

Enfin, elle aborde la question du public et du lieu où se déroule la performance. En effet, elle trouve qu'il n'y a pas que les performeuses qui apportent une qualité de réciprocité. Les spectateurs y sont aussi pour quelque chose, ainsi que la confidentialité du lieu où l'événement se déroule : « *Cela ne vient pas que des performeurs, ça vient aussi de l'ambiance générale du public et des endroits intimes ou pas.* » (163 ; 164). Le support du public, parmi lequel certaines personnes étaient initiées à la pédagogie perceptive, lui a permis d'aller plus loin dans la disponibilité et la réciprocité car il était porteur d'une profonde aptitude à « être là » : « *Il m'aidait à me poser à écouter plus le silence. Le public présent permettait de se lâcher un peu plus, des gens ouverts au sensible, certains connaissaient. Il y avait cette qualité de présence qui aide aussi à ouvrir.* » (167 ; 169).

9 Témoignage de Vefa (performance 3)

Vefa est une personne que je ne connais pas. Elle a environ 45 ans. Elle pratique la pédagogie perceptive depuis plusieurs années à travers un travail sur le clown sensoriel. Elle semble traverser une période de choix existentiels.

9.1 D'une résonance physique à une résonance somato-psychique

9.1.1 Résonance physiologique

9.1.1.1 Dans des fonctions du corps

Vefa constate l'activité de son système respiratoire. Sa respiration se transforme. En effet, elle se calme, et s'exprime en écho de la respiration des performeuses : « *Oui, c'est ça. D'ailleurs, « JE » [Elle insiste sur le je] respirais. Des respirations profondes, apaisées, tranquilles ; au fur et à mesure, je me suis rendue compte, en fait, que je respirais en même temps que vous.* » (17 ; 19).

9.1.1.2 Dans des parties du corps

Vefa cite de nombreuses parties de son corps, tout en notant que, globalement, elle est moins consciente de l'arrière du corps : « *Non, c'est plus le devant du corps.* » (148). Elle le désigne de manière approximative, en précisant les extrémités à savoir la tête et les pieds : « *Oui, en fait, des deux pieds... entre... la tête.* » (145). La tête est souvent citée, dans un premier temps avec son cœur : « *Ça touchait mon cœur, mon esprit, dans ma tête, la tête dodelinait en même temps.* » (89), puis dans un second temps avec ses jambes : « *Oui, dans la tête, les jambes, il y avait même un mouvement interne sans que je bouge !* » (140). Proche de cette région de la tête, les cervicales s'offrent à sa conscience : « *Et tu montres tes cervicales... Oui, parce que ça partait de là...* » (274 ; 275). Et enfin, la dimension organique émerge aussi nettement car le ventre apparaît : « *Non ça restait vraiment dans le ventre.* » (40), et plus précisément les intestins : « *A un moment donné, dans mon ventre j'ai senti qu'au niveau intestinal, je suis un peu fragile en ce moment, j'ai senti que des choses bougeaient au niveau intestinal (...).* » (29 ; 30)

9.1.2 Résonance proprioceptive

Par rapport à la gestuelle

Vefa suit de très près les performeuses, comme si elle accompagnait le mouvement en même temps qu'elles : « *Une impression d'accompagnement du mouvement en même temps que vous (...).* » (2). De plus, elle passe véritablement à l'action : « *Je bougeais réellement.* » (92). Elle est obligée de se contenir, car elle se serait facilement expansée dans une amplitude gestuelle, mais elle tient à rester dans son rôle de membre du public : « *Ça allait jusqu'au mouvement, mais je ne laissais pas trop faire, autrement je me serais déployée, là j'étais plus spectatrice.* » (141 ; 142). Elle se permet de le faire discrètement au niveau de la tête : « *(...) la tête dodelinait en même temps.* » (89)

9.1.3 Résonance tonique

9.1.3.1 Relâchement psychique

Elle traverse une période de sa vie où elle n'est pas en état de tranquillité psychique. Le déroulé performatif lui permet de se rassembler et d'avoir l'esprit plus clair : « *J'ai tendance à avoir des états, vu ce que je traverse en ce moment, des angoisses, tout ça... Des*

états où je flotte un peu dans mon esprit, j'ai l'impression d'être un peu embrouillée par moment et là, il n'y avait plus d'embrouillage du tout, je retrouvais mon centre, (...). » (261 ; 263)

9.1.4 Résonance émotionnelle

Vefa classe ses émotions comme faisant aussi partie d'une mouvance. Elle y fait référence toute seule : « *Et le mouvement émotionnel aussi...* » (45).

Elle identifie deux aspects, tout d'abord la tristesse : « *Ça m'a donné envie de pleurer.* » (64). Cette émotion apparaît à un moment précis où les performeuses s'unissent : « *Au moment de l'union du groupe [l'envie de pleurer].* » (67). Puis, à l'opposé, le plaisir éclot aussi : « *Oui, il y a eu de la joie...* » (81).

9.1.5 Résonance d'états

Dès le début de la performance, elle ressent un bien être en voyant le travail sur table, effectué par les performeuses : « *Oui dans le soin au départ, ça donnait envie d'être soi-même participante, pour le bien-être.* » (12 ; 13).

La qualité de douceur, portée par les performeuses à travers une écoute d'elles-mêmes, pleine de sollicitude et d'attention est ressentie par Vefa : « *Oui, en tout cas, dans la même, douceur, dans le même respect de soi.* » (26). Elle est sensible à ce rapport attentionné qu'elles établissent avec leur intériorité : « *(...) avec cette écoute-là, je crois, avec cette tendresse-là, avec cette douceur-là.* » (108). Cet état de douceur colore de manière paradoxale la force dégagée par le travail des danseuses : « *Oui, tout à fait... Mis de l'intensité et de la douceur dans l'intensité.* » (133). Et enfin, la douceur s'installe dans certains endroits précis de son corps : « *(...) et puis une douceur dans la tête... [Endroits de libération dans le corps].* » (269).

Elle baigne dans une atmosphère de calme, qu'elle décline sous différents aspects : « *... Sensation de paix, d'union, de cohérence.* » (85), puis : « *Du coup ça donne un état d'être, de repos de tranquillité.* » (92 ; 93). Elle apprécie cet état paisible, sans appréhension, porté par les performeuses : « *(...) et comment ça se faisait avec une fluidité, une tranquillité. Il n'y avait aucune crainte, aucune peur...* » (238 ; 239).

Elle savoure aussi profondément, et c'est quant à elle une forte et harmonieuse sensation, le fait de se tenir immobile et de sentir le mouvement interne qui circule à

l'intérieur d'elle : « *Et, en fait, j'ai beaucoup goûté, j'ai beaucoup apprécié, prendre conscience de l'immobilité mouvante en moi. Ça, ça a été quelque chose d'extrêmement agréable.* » (151 ; 152).

Et enfin, dans la dernière phase de la performance, il y a un moment de gestuelle décrivant une vague, où elle perçoit le calme de manière très fine : « *... Oh, c'est vraiment subtil, même dans le mouvement de vague, à droite à gauche, il y a eu aussi une sensation de paix.* » (81 ; 82). C'était vraiment très bienfaisant pour elle : « *En tout cas, ça m'a fait du bien...* » (257). En effet, elle perçoit une métamorphose des performeuses, unies en cet instant dans un mouvement transversal commun. Ces dernières se parent d'un éclat, d'une transparence, et s'installent dans une présence lumineuse : « *Oui, sur le mouvement à quatre dans la vague... Il y a eu une transformation. Il y a eu du lumineux... Dans les yeux, une limpidité... Une clarté d'être.* » (253 ; 254). Et c'est pour Vefa, le moment crucial d'une transformation de son état propre, car cela la pose, la réajuste, la réinstalle dans une bienfaisante cohérence. C'est un centrage par contraste avec ses états de flottement et de perturbation : « *Et bien la résonance d'états, c'est que je me suis sentie beaucoup plus claire et lucide moi-même. J'ai tendance à avoir des états, vu ce que je traverse en ce moment, des angoisses, tout ça... Des états où je flotte un peu dans mon esprit, j'ai l'impression d'être un peu embrouillée par moment et là, il n'y avait plus d'embrouillage du tout, je retrouvais mon centre, j'étais bien et cette clarté-là, je l'aimais... Une vraie lumière, dans les yeux, une clarté de visage, une lumière, il y avait une aura qui était là....* » (260 ; 265). Elle trouve donc la paix, elle se calme : « *Oui... J'étais enfin tranquille...* » (272)

9.1.6 Résonance du Sensible

9.1.6.1 Résonance pure du mouvement

Vefa constate clairement la circulation de la mouvance interne à l'intérieur d'elle. C'est une sensation fort plaisante : « *Et, en fait, j'ai beaucoup goûté, j'ai beaucoup apprécié, prendre conscience de l'immobilité mouvante en moi. Ça, ça a été quelque chose d'extrêmement agréable.* » (151 ; 152). La caractéristique qu'elle met à jour, c'est le fait du contraste entre sa position assise, qu'elle ne quitte pas, et la mobilité de la mouvance à l'intérieur de son corps : « *Oui. A un moment, je parlais hier, d'immobilité mouvante : j'étais dans le siège mais à l'intérieur, je sentais du mouvement interne en moi.* » (22 ; 23). Ce phénomène, dont elle souligne l'effet très satisfaisant, est en relation avec le mouvement

effectué par les performeuses, ce qui lui permet deux positions, l'une d'observatrice et l'autre de réceptrice de la résonance : « *C'est à dire j'étais immobile en vous regardant, bien sûr, et je sentais toute cette mouvance, ça bougeait, l'énergie bougeait en moi. En même temps que vous bougiez, ça circulait, et ça c'était très agréable à ressentir, à observer en même temps.* » (155 ; 157). Il apparaît dans de nombreux endroits du corps : « *Oui, dans la tête, les jambes, il y avait même un mouvement interne sans que je bouge !* » (140). Il semble même être assez global : « *Oui, en fait, des deux pieds... entre... la tête. [Localisation du mouvement].* » (145).

Le mouvement s'intensifie lorsque les performeuses sont dans une relation de réciprocité accomplie : « *Dans votre union, oui. [Quand les performeuses sont en réciprocité, son ressenti de la mouvance augmente].* » (160). Elle précise que le phénomène était systématiquement activé lorsque la relation est pleine : « *Quand vous étiez unies, à chaque fois que vous étiez unies.* » (163). Dans ces moments- là, elle est entraînée à vivre le phénomène de la mouvance interne : « *Et c'est là que du coup, moi je suivais [quand nous étions unies].* » (172).

Elle vit aussi la réinstallation du mouvement interne dans une zone de son corps, à savoir son ventre. Les viscères intestinaux retrouvent leur loge avec délicatesse : « *A un moment donné, dans mon ventre j'ai senti qu'au niveau intestinal, je suis un peu fragile en ce moment, j'ai senti que des choses bougeaient au niveau intestinal, comme si ça se remettait un peu à la verticale, comme si les choses se replaçaient doucement en moi.* » (29 ; 31). Le mouvement apporte une suavité très appréciée et possède une orientation précise, il est ascendant : « *Ça me remettait un mouvement de douceur, j'ai senti un mouvement vers le haut...* » (36 ; 37). Il est situé exclusivement dans les viscères intestinaux : « *Non ça restait vraiment dans le ventre [le mouvement].* » (40). Le phénomène est fin au sens où il se déploie paisiblement, dans une amplitude restreinte, et de manière très délicate : « *Tranquillement mais vraiment petit et c'était subtil aussi.* » (43).

9.1.6.2 Conditions d'accès

Elle se met dans une attitude de réceptivité et d'ouverture maximales, en relation avec les qualités de la mouvance interne de l'artiste, de manière à ce que l'état de ce dernier se transporte à l'intérieur d'elle : « *Quand je suis vraiment à l'écoute de l'artiste qui est sur scène, je me laisse imprégner par le mouvement de la personne et ça vient en moi. Donc le bien être de la personne se transmet en moi aussi.* » (49 ; 51).

9.1.6.3 Résonance relationnelle

Pour Vefa, l'harmonie règne entre les performeuses, à travers leur relation d'écoute. Tout est plein, rempli par une qualité de présence, tant dans la manière d'assumer le silence que dans la manière de faire vivre la gestuelle. Elle se sent en communion avec cela. Chacune développe sa propre créativité : « (...) *d'une très belle écoute, vous percevez bien le silence, un silence habité, un geste habité, je me suis sentie en lien. J'ai eu envie de vous rejoindre... Une cohérence entre vous. Et cette autonomie de chacune qui vient se marier ensemble.* » (3 ; 5). Elle remarque que chaque performeuse développe sa propre gestualité et en même temps est reliée à une autre mouvance, unique celle-là : « *Oui, une singularité de chacune et une autonomie de chacune au sens où chacune était libre de son propre mouvement, qui venait en même temps épouser un mouvement général.* » (8 ; 9). Elle est étonnée de constater cela. En effet, chacune trace son propre chemin, déploie ses actions particulières et cependant, elles sont reliées à une même force vivante et autonome : « *C'est être dans un même mouvement global. C'est ça qui m'a surprise, c'est dans votre singularité, il y avait ce troisième mouvement, ce mouvement qui n'appartient à personne et qui, pourtant est là et qui invite à être dans un même... la même « vivance »...* » (166 ; 168).

L'instant où une réciprocité accomplie s'installe entre les performeuses, parfois à travers un souffle qui se pose, est vraiment signifiant pour elle : « *La respiration [ce qui a enlevé les filtres] des performeuses quand elles se sont trouvées elles-mêmes, sur le même fil, c'est-à-dire vraiment là quand ça commençait à être vraiment...* » (215 ; 217). La construction de la relation entre les performeuses, déclenche un processus général de résonance : « *C'est l'accordage [entre les performeuses] et c'est après l'accordage, quand le lien est fait, ça y est, ça démarre...* » (220). Cette amplitude du vécu de Vefa est toujours relié à l'harmonisation de la relation entre les performeuses : « *C'est [les moments forts] toujours quand vous étiez ensemble dans le mouvement en fait... même à deux...* » (236).

De plus, ce processus de résonance est d'autant plus fort que Vefa ne ressent pas de filtre entre les performeuses et elle : « *[L'action des performeuses] Intense parce que extrêmement proche de ma propre humanité, de ma propre sensibilité, de ma propre organicité. C'est du direct...* » (194 ; 195) C'est toute son organisme pensant, ressentant, percevant qui devient support de la résonance : « *Oui, du direct avec son corps et son être. Il y a un rapport direct, ça vient traverser directement.* » (198 ; 199)

9.1.6.4 Sens pour la personne

Vefa est ramenée en vivant la résonance du travail performatif, à cette envie d'être en lien avec autrui : « *Oui, et à ce désir d'union aussi. [Ce qu'elle voit la ramène à ce désir].* » (78). Elle aimerait fortement vivre la même qualité relationnelle avec une communauté de personnes: « *Un désir fort de mon être à moi de m'unir à un groupe aussi avec cette qualité-là. C'est en rapport avec ce que je souhaite pour moi.* » (70 ; 71). En effet, elle traverse une période où elle se sent seule et elle souhaite introduire dans sa vie, ce partage relationnel : « *Parce que je ne l'ai pas aujourd'hui encore [s'unir à un groupe]. Je suis en train de le construire tout doucement. J'ai beaucoup de solitude en ce moment.* » (74 ; 75).

Elle est aussi amenée à comparer une expérience sympathique mais quelque peu violente, vécue la veille, avec l'atmosphère sereine que crée le rapport au Sensible. Cela la renforce dans l'attitude d'écoute et d'accueil de soi-même qui est pour elle, actuellement, un choix fondamental : « *A la foire, j'ai eu un flash de la brutalité, de la violence de ce mouvement-là [Le mouvement brutal des manèges] auquel je n'adhère pas tellement. J'ai fait cette expérience et j'ai vu que ça ne me convenait pas du tout, c'est une évidence et j'ai vu ce qui me convenait, réellement. Ça vient confirmer ce que je travaille en moi en ce moment, sur la douceur... C'est le contact à la douceur ce que j'ai vu hier et au respect de soi du coup pour moi.* » (95 ; 99).

9.2 Relation aux spécificités de la performance

9.2.1 Qualité de mobilisation du spectateur

Vefa, dans son rôle de spectatrice, développe différentes nuances. Elle adopte, au premier abord, une attitude d'ouverture et d'accueil : « *(...) je me laisse imprégner par le mouvement de la personne et ça vient en moi.* » (49 ; 50).

Mais elle aimerait parfois quitter ce rôle : « *J'ai eu envie de vous rejoindre...* » (4). Car elle porte aussi le désir de participer à l'action : « *(...) ça donnait envie d'être soi-même participante (...).* » (12). Elle gère des envies très concrètes de se mouvoir, pour rester dans son rôle de spectatrice dont elle sent la limite : « *Ça allait jusqu'au mouvement, mais je ne laissais pas trop faire, autrement je me serais déployée, là j'étais plus spectatrice.* » (141 ; 142). Elle se réfrène, bien que parfois, elle trouve très plaisant sa position d'observatrice qui

perçoit les effets de la résonance de l'acte performatif : « (...) *et ça c'était très agréable à ressentir, à observer en même temps.* » (157).

Vefa sent d'ailleurs le passage d'une attitude de « regard sur », qu'elle vivait au début : « *Une observation... un peu extérieure, et puis à un moment donné, il n'y a plus eu ça...* » (208). Car elle sent au commencement, une distance avec l'action des performeuses : « *Oui, ça enlève les filtres, ça c'est sûr, parce que j'en avais au début.* » (202). Puis cela se transforme, elle se sent en réciprocité, et elle n'est plus ce regard extérieur : « *Il n'y a plus d'observation...* ». (224).

Elle est parfois étonnée : « *C'est ça qui m'a surprise [...].* » (166). Et elle sent aussi les moments où les performeuses l'entraînent dans leur propos : « *Et c'est là que du coup, moi je suivais.* » (172).

Et enfin, elle se sent engagée de manière indéniablement significative et touchée à différents niveaux de sa personne. Elle l'a déjà vécu dans d'autres situations mais pas avec la même permanence et profondeur : « *Je me suis sentie vraiment impliquée, physiquement impliquée, psychologiquement, émotionnellement. Même si dans d'autres spectacles, ça fait ça, mais pas aussi intimement... pas d'une manière aussi permanente* » (189 ; 191). Et ceci car ce qu'elle voyait, correspondait à des choix personnels tant dans sa vie affective que sociale : « *Oui, impliquée, oui, parce que j'ai envie de faire [...].* » (124).

9.2.2 Résonance des choix initiant la performance

9.2.2.1 Esthétique

Vefa a trouvé les performeuses magnifiques, alors que se déroulait la dernière phase de la performance : « *Vous étiez très belles vers la fin de la performance, toutes très très belles. En fait il y avait une vraie lumière, une vraie limpidité.* » (246 ; 247). C'est plus une beauté de la présence, car de son point de vue, elles se sont illuminées de l'intérieur, porteuses d'un manifeste rayonnement : « *Oui, sur le mouvement à quatre dans la vague... Il y a eu une transformation. Il y a eu du lumineux... Dans les yeux, une limpidité... Une clarté d'être.* » (253 ; 254).

Elle a été traversée par des images ayant trait à la germination, le mouvement de croissance dans la nature : « *Et puis ça m'a fait penser à la nature... La graine qui s'ouvre... Ce rapport à la terre aussi. Voilà les pensées que j'ai eues.* » (102 ; 103).

Dans cette réflexion intérieure, elle relie l'écoute chaleureuse et délicate des performeuses au fonctionnement de la terre, à savoir comment les éléments y mûrissent et ensuite croissent généreusement : « *L'imaginaire, très concret, imaginaire concret, je dirais que c'est vraiment comment la Terre elle-même fonctionne, organiquement, intérieurement, comment elle déploie, comment elle s'ouvre, avec cette écoute-là, je crois, avec cette tendresse-là, avec cette douceur-là.* » (106 ; 108).

9.2.2.2 Valeurs et idées

Vefa souhaite dans un spectacle, profondeur, générosité et authenticité et les a trouvées dans cette performance : « *Disons qu'il faut qu'il y ait une intériorité, une grande humanité et puis surtout une grande sincérité à ce moment-là. C'est lié à la sincérité.* » (60 ; 61).

Ensuite, elle est amenée vers une réflexion qui touche à l'affirmation de valeurs communes à tous et qu'elle présente comme indispensables dans notre actuelle société. En effet, elle soutient l'incontournable nécessité, pour l'humanité et son environnement de trouver un nouveau rapport, qui soit fondamentalement attentif et attentionné, porteur de la notion de « prendre soin de » : « *Oui et même avec l'universel, c'est à dire, le mouvement des astres... Enfin cela me laisse penser qu'il y a un réel besoin humain de revenir à une source... A une source féminine, à une source de fécondité, à une source d'exploration nouvelle, à une source de mouvement... nourrissant, quelque chose comme cela... De mouvement qui ait un sens, le sens de la douceur, le sens du créer ou du créateur. En tout cas, quelque chose de très respectueux du vivant.* » (113 ; 118).

Et enfin, elle trouve fondateur ce rapport à soi que développe l'écoute du Sensible. Ce savoir-être serait à construire pour tout un chacun afin de déployer une cohérence dans sa vie d'être humain : « *Oui, impliquée, oui, parce que j'ai envie de faire, en tout cas dans mon travail, une démarche proche du respect de son ressenti et de cette écoute intérieure, interne de son propre mouvement et ressenti. Parce que je trouve qu'aujourd'hui, c'est extrêmement important d'être conscient de ça, de respecter ça. Pour moi, c'est le seul, une des consciences à mettre en place, pour être fort face à ce qui est, ne pas se faire entraîner dans des dispersions... Voilà, ça concentre.* » (124 ; 129).

9.2.2.3 Structure

L'introduction de l'action performative, à travers la conférence sur la relation spectateur-danseur, a déjà introduit un effet sensible sur Vefa. La tonalité et la prosodie de l'intervenante ainsi que le sujet abordé, lui ont permis de se mettre en état pour la suite de l'événement : « *J'ai ressenti des choses aussi durant ta conférence, avec ta voix. Le thème m'intéresse, puisque je suis en train de construire moi-même ce que j'ai envie de transmettre, mais la voix m'a fait une résonance forte. Et puis ça me passionne comme sujet, c'est comme si j'avais un éclairage... Ça crée pour moi une confirmation du cheminement à continuer.* » (175 ; 178).

Chapitre 3 : Analyse transversale – performance par performance

A présent je vais orienter l'analyse dans un versant herméneutique vers un regroupement, performance par performance, des témoignages. J'utilise les mêmes catégories afin d'extraire les caractéristiques essentielles, les points de divergences, les zones d'interrogations, les nuances que suscite ce niveau d'interprétation des témoignages.

Les participants à la recherche sont soit initiés, soit non-initiés à la pédagogie perceptive, j'apporterai donc à plusieurs reprises mais pas systématiquement une comparaison entre les deux groupes, phénomène pour moi inévitable, qui émerge à la lecture de l'analyse phénoménologique précédente et qui, de plus, résulte du choix initial de ce mélange des degrés de compétence en pédagogie perceptive des participants aux entretiens. Certaines analyses sont donc organisées selon cette distinction lorsque le phénomène me paraît significatif. D'autres paragraphes, sont organisés en fonction de l'émergence de réactions communes ou de l'expression de réactions singulières.

1 Performance 1

Contextualisation

Les entretiens ont eu lieu immédiatement après la performance dans l'EHPAD, dans une ambiance quelque peu agitée.

1.1 D'une résonance physique à une résonance somato-psychique

1.1.1 Résonance physiologique

1.1.1.1 Fonctions du corps

La chaleur et la respiration comme principales résonances

Anna et Gaïdig témoignent d'une conscience de leur respiration ainsi que de chaleur. L'une, qui n'est pas initiée, semble dans une maîtrise de sa respiration au sens où elle semble

avoir une action sur elle. En ce qui concerne l'autre, c'est la répercussion de l'action des performeurs qui fait naître le phénomène, qui est toutefois, intense pour chacune.

Quant à la chaleur, Anna l'associe à une notion de bien être, tandis que Gaïdig lui donne clairement une position physique à savoir les jambes où elle est plus intense.

1.1.1.2 Parties du corps

Conscience globale de certaines parties du corps

Anna cite son corps de manière soit globale, ou alors elle le nomme de manière précise mais seulement en ce qui concerne le haut, du tronc à la tête. A l'inverse, Gaïdig ne cite que ses jambes, en notant que d'habitude elle ne les sent pas.

1.1.2 Résonance proprioceptive

Par rapport à la gestuelle - Intensité de l'envie de se mettre en mouvement ou mise à distance de l'action des performeurs par le regard

L'intensité de la résonance proprioceptive est étonnamment intense pour Anna et c'est ce qui retient l'attention. Elle est vraiment entraînée malgré elle, à se mettre en mouvement, en réponse à la gestuelle des performeurs. L'attraction est très nettement exprimée et s'ancre vraiment dans son corps.

Pour Gaïdig, c'est totalement différent au sens où elle ne sent pas en elle-même, une résonance. Elle constate par le regard, et son corps semble en retrait. La qualité du mouvement change, paraît s'inscrire plus amplement dans l'espace, mais elle rencontre une difficulté, peut-être à cause de cette mise à distance par le regard, à véritablement déployer ses sensations et à les décrire.

Par rapport au toucher - Envie de passer à l'action en touchant les résidents

En ce qui concerne le toucher, en revanche, Gaïdig est la seule à s'exprimer, Anna ne dit rien à ce sujet. Gaïdig est ici, elle aussi, en relation avec une intensité de la résonance proprioceptive, à travers deux manières de se positionner.

En effet, Gaïdig se place d'abord en observatrice et constate l'intense envie des résidents d'être touchés, au sens où elle constate leur souhait de presque saisir les performeuses. Mais elle ressent aussi un désir organique de passer à l'action, elle-même, répondant à un appel profond et touchant d'accolade.

1.1.3 Résonance tonique

Sentiment général de relâchement

Anna est seule à témoigner d'un sentiment de relâchement. C'est d'ailleurs la chose qu'elle exprime en premier lieu et qu'elle retient de ce qu'elle vient de vivre. Ce sentiment de relâchement s'adresse autant à un relâchement physique que mental.

1.1.4 Résonance émotionnelle

Joie, tristesse et imprégnation de l'émotion

Les émotions exprimées lors des deux entretiens, sont contradictoires, l'une pour Anna étant de la joie et Gäldig de la tristesse. Elles sont motivées par des faits totalement différents. En effet, l'émotion d'Anna est confondue avec l'état de bien-être. Cela laisse une impression de singularité quant à ce vécu.

Gäldig, quant à elle, est attristée par la différence entre le besoin d'une qualité relationnelle exprimée par les personnes âgées à travers leur demande d'être touchées et ce qu'elles ne reçoivent pas quotidiennement dans l'institution. La qualité de présence et d'engagement des performeurs a fait émerger cet état de fait.

Et enfin, Anna témoigne d'une belle et touchante imprégnation de l'émotion dans une dimension de profondeur.

1.1.5 Résonance d'états

Bien-être

La paix et le bien-être sont les états ressentis par Anna. Cette atmosphère générale est très développée dans l'entretien au sens où elle répète souvent les mots paix et sérénité. Et c'est concrètement la résonance qui est la plus importante en ampleur.

Gäldig parle d'état de bien être lorsqu'elle assiste à la phase où nous rentrons en relation directement avec les résidents à travers le toucher. C'est comme si la résonance était en ricochet. Cela passe par ce que l'on fait aux résidents, elle n'est pas directement concernée, tout en étant touchée tout de même.

1.1.6 Résonance sur le mode du Sensible et résonance pure du Sensible

1.1.6.1 Résonance pure du mouvement

Initiée : circulation du mouvement dans les jambes

Anna ne fait aucune allusion à une mouvance interne. Cela ne fait vraiment pas partie de son champ de conscience. Gaïdig, qui n'a pas une accointance perceptive avec le mouvement, sent le mouvement dans ses jambes, endroit inhabituel car peu réveillé d'ordinaire.

1.1.6.2 Résonance relationnelle

Initiée : relation d'humanité portée par les performeurs

Là encore, pour Anna, il n'y a pas de résonance relationnelle. Gaïdig est consciente de cette relation pleine d'humanité que portent les performeurs et elle en est touchée. J'apprends ici ce par quoi elle a accès au Sensible, à savoir l'aspect relationnel, plus que par la perception du mouvement interne. C'est peut-être même en regardant cette performance qu'elle prend véritablement conscience de l'ampleur de cette dimension et du manque relationnel exprimé par les résidents à travers cette relation par le toucher. La manière dont ils ont reçu et apprécié le toucher, la renseigne sur leur besoin.

1.1.6.3 Sens pour la personne

Non initiée : la prise de conscience de reprendre le cours de sa vie

Gaïdig ne témoigne pas. Anna quant à elle exprime clairement le recentrage sur elle-même que suscite l'action performative. En effet, cela lui redonne le sens de la responsabilité de la conduite de son existence. Elle retrouve de l'espoir.

Il apparaît que son statut de spectatrice et le contenu de la performance lui ont permis de mettre de côté les préoccupations bien réelles et très lourdes qui l'envahissent au quotidien.

1.2 Relation aux spécificités de la performance

1.2.1 Qualité de mobilisation du spectateur

Non initiée : attention et concentration ; initiée : difficultés à être spectatrice

Les deux attitudes de spectatrice sont opposées. Anna a regardé chaque danseur. On peut dire même qu'elle les accompagne. Elle est attentive à la gestuelle. Son attention et sa concentration sont déployées. Elle est aussi en relation avec elle-même et a conscience de sa respiration. On la sent vraiment active et intéressée.

Gäidig par contre, ne s'est jamais réellement mise dans son rôle direct de spectatrice. Elle est spectatrice des réactions des résidents. A ce titre, elle ne quitte pas son statut de professionnelle de l'institution. De plus, le fait de devoir gérer son petit garçon, la met aussi hors de la possibilité de pouvoir participer et de recevoir pleinement.

1.2.2 Résonance des choix initiant la performance

1.2.2.1 Structure

Ajout au milieu de la performance d'un accompagnement musical

Gäidig rapporte l'effet de l'introduction de la musique dans la performance : c'était une référence connue pour les spectateurs qu'elle a vu s'ouvrir à l'arrivée de la bande-son. J'avais introduit la musique dans le but de ne pas laisser trop longtemps régner le silence, pour un public peu habitué à ce genre d'intervention. Manifestement, cela peut aider. Même si cela pose la question de la possibilité des projections de Gäidig dans son propre rapport au silence dans un spectacle car je me demande si elle aussi, n'attendait pas l'appui de la musique.

2 Performance 2

Contextualisation

Les cinq entretiens ont été faits dans l'après-midi, après la performance, sur le lieu même pour les quatre premiers. Je me suis déplacée chez la personne pour le dernier. Je voulais en effet que ce soit réalisé dans la plus grande immédiateté possible.

2.1 D'une résonance physique à une résonance somato-psychique

2.1.1 Résonance physiologique

2.1.1.1 Fonctions du corps

Les cinq témoignages se déploient dans trois directions, à savoir la chaleur, la respiration et la circulation des fluides.

Chaleur : variations d'intensité, libération et circulation du mouvement

Les cinq personnes interrogées témoignent de la chaleur. Cela semble être une résonance commune à tous. Pour Clet, Bleunvenn et Soizig, il y a des variations dans l'intensité du phénomène. Bleunvenn dit qu'elle a même transpiré. Gwenn sent la chaleur, une fois que le corps s'est libéré, et qu'elle sent qu'une circulation s'installe à l'intérieur d'elle. Mac'harid témoigne d'une liaison chaleur et mouvement interne.

Respiration et sensation de libération

En ce qui concerne la respiration, Clet ne la cite pas pendant le strict temps de la performance et Soizig n'y fait jamais référence. Pour les trois autres personnes, la respiration est présente soit de manière répétée pour Mac'harid ou en référence à un moment précis pour Bleunvenn et Gwenn. Bleunvenn la sent aussi se poser. Globalement, la respiration semble toujours refléter un moment libérateur.

Autres fonctions : ressentis singuliers

Gwenn est la seule, à parler d'intensification de la circulation des fluides dans le corps, en notant la venue du phénomène après un sentiment de libération, là aussi. Clet, quant à lui est peu précis en ce qui concerne l'expression physiologique de son émotion et il est difficile d'en extraire un sens.

2.1.1.2 Parties du corps

La dichotomie non-initiés, initiés me paraît suffisamment signifiante pour l'utiliser dans ce paragraphe. Les non-initiés citant le corps de manière moins précise que les initiés.

Non-initiés : le corps cité

A travers la manière dont les parties du corps sont citées, émerge la différence entre initiés à la pédagogie perceptive et non-initiés et on note même une différence entre les pratiquants eux-mêmes suivant leur degré d'ancienneté de pratique.

Gwenn, qui ne connaît pas la discipline, parle de son corps mais aucune région n'est précisément citée. On sent cependant, qu'il y a une réelle résonance. Aussi, je me pose vraiment la question du rapport singulier qu'elle entretient avec elle-même et de la nature de l'ancrage corporel du discours qu'elle tient sur son corps.

Bleunvenn, pour qui c'est le premier contact avec le Sensible, reste floue. Elle parle de *haut du corps*, et de *haut du dos*. Les épaules sont les seules à être précisément nommées et cela concerne une sensation de relâchement. Pour la circulation du mouvement, elle semble ne pas s'autoriser à la sentir dans son ventre qu'elle cite pourtant. Elle a une représentation d'un chemin de circulation préétabli et semble exprimer un grand doute par rapport à ses ressentis.

Initiés : le corps précisément cité

Dans les témoignages des trois personnes qui pratiquent l'outil du Sensible, le corps est cité sans hésitation.

Clet, même s'il me donne une impression de flou quant à la relation corporelle de son émotion, la situe cependant très précisément dans la cage thoracique. On sent un déploiement précis et assez vaste quant au mouvement interne ressenti : devant du corps, jambes et ventre et dans les mains qui sont aussi citées pour la proprioception.

C'est Mac'harid qui déploie le plus cette énumération du corps. En premier lieu, à travers l'*enracinement*, pieds et ischions, puis à travers la *circulation du mouvement*, genoux, jambes et bras, à travers le *relâchement*, les épaules et enfin à travers la *résonance dans viscères*, le thorax.

Soizig cite son corps à propos de l'enracinement, bassin, jambes ainsi qu'au sujet de la difficulté que lui offre la manière dont elle est assise qui lui permet seulement de bouger ses mains. Elle parle aussi de la relation tête-bassin, qu'elle essaie de mettre en place. Elle est vraiment en relation avec ses viscères dans l'expression du support du mouvement interne, au sens où elle nomme cœur et poumons. Elle fait même la différence entre un plan osseux et un plan viscéral. On voit là, apparaître son expérience de professionnelle de la pédagogie perceptive.

2.1.2 Résonance proprioceptive

Par rapport à la gestuelle

Avant toute analyse, on peut remarquer ici aussi que Gwenn qui n'est pas initiée, ne témoigne pas de résonance proprioceptive alors que celle-ci s'exprime de trois manières

distinctes chez les autres participants. La posture d'immobilité, une envie de bouger avec les performeurs, et les effets de la rythmicité, alimentent les témoignages.

Ancrage et immobilité

C'est Mac'harid qui rentre dans son ancrage en regardant les performeurs qui sont dans un ajustement par rapport au sol, exécutant des micros mouvements qui donnent l'impression d'immobilité mais qui en réalité sont une succession d'infimes mouvements dans le système tonico-postural. Elle est entraînée dans le même processus et elle le décrit comme intense.

Envie de bouger, de se mouvoir avec les performeurs

Ce phénomène est commun à Mac'harid, Clet et Soizig. En effet, Mac'harid rapporte son envie de bouger intense, on a même l'impression qu'elle le fait véritablement, car elle est fondamentalement habitée par le mouvement qu'elle a en face d'elle. Elle décrit même précisément la gestuelle exécutée. Elle est véritablement membre du groupe et donne l'impression de dépasser la limite exécutant- non exécutant.

Soizig, quant à elle, est aussi appelée par ce qui se passe dans l'espace de jeu et témoigne de cette envie de se joindre aux performeurs.

Clet, enfin est surpris car ses mains bougent à son insu. Il ne passe pas par le désir de se mouvoir, il est dans un passage à l'action effectif.

Rythmicité : vitesse stimulante ou lenteur bienfaisante

Mac'harid et Bleunvenn ont un rapport différent à la rythmicité. La première est stimulée par les rythmes plus soutenus. La rupture rythmique réveille sa vitalité. Elle est revigorée, stimulée dans son envie de mouvement. Ce qui la pousse d'ailleurs, comme si ses mots n'étaient pas assez forts à employer un néologisme : *la revitalité*. La seconde a une réaction totalement inverse, au sens où elle a impérativement besoin de voir les performeuses revenir dans la lenteur. Cela réagit à l'intérieur d'elle à travers une sensation d'accélération dans sa cage thoracique lorsqu'elles adoptent une rythmicité plus vive.

Par rapport au toucher - Passage à l'action avec les performeurs

Deux personnes témoignent. Bleunvenn ressent l'envie de toucher les spectateurs elle aussi et en est surprise car ce n'est pas son mode relationnel. Il y a une contagion de l'action des performeurs. Mac'harid passe à l'action et en retire une grande satisfaction.

2.1.3 Résonance tonique

Les deux personnes qui ne témoignent pas ici, sont l'une initiée et l'autre, non initiée. Les trois autres parlent de relâchement et de réveil de la tonicité ou de relâchement psychique.

2.1.3.1 Relâchement physique

Relâchement : des épaules à la globalité du corps

Mac'harid et Bleunvenn ont la même sensation d'épaules tendues, mais qui ne se manifestent pas au même moment. Mac'harid la perd très vite et sent de plus la disparition d'une douleur, lors de la première phase d'introduction avant que les performeurs ne commencent à se mouvoir. Ensuite, sa détente est évidente et elle se sent finalement légère. Bleunvenn évoque un relâchement total, dont elle décrit l'évolution. Cela a donc commencé par le haut du dos et les épaules et apparaît lorsque les performeurs trouvent une solution à leur recherche.

Réveil de la tonicité

A travers Clet, on constate un effet dynamisant. Il vit, en effet, à la suite de la performance, un moment de réveil de sa tonicité car il a envie d'être actif.

2.1.3.2 Relâchement psychique

Apaisement des pensées

Mac'harid rapporte le fait d'avoir l'esprit au repos.

L'ébullition

Clet, quant à lui, se sent stimulé psychiquement.

2.1.4 Résonance émotionnelle

Cette résonance nous ramène à l'existence d'une coloration de la résonance émotionnelle selon le degré de pratique de la pédagogie perceptive. J'ai donc scindé les témoignages en deux groupes. En effet, il émerge des éléments contrastés entre Mac'harid et Soizig qui sont des pratiquantes, certes très différentes, l'une étant une professionnelle de la

pédagogie perceptive, l'autre étant une élève assidue, et Clet, Gwenn ainsi que Bleunvenn qui ont beaucoup moins de pratique et de compréhension et même pas du tout en ce qui concerne Gwenn et Bleunvenn.

Il faut aussi rappeler qu'effectivement, en plus du temps de recherche des voies de passage, certains performeurs n'étaient absolument pas sereins et ceci à cause de la peur du public. Ce n'est d'ailleurs pas ceux qui ont rencontré le plus de difficultés qui étaient les plus apeurés. On comprend donc que le phénomène ait pu être marquant.

Initiés : Expression de joie

Mac'harid et Soizig expriment de la joie. Leur témoignage est serein et assez court. Soizig, ayant été interviewée en fin d'après-midi sent même cette manifestation continuer à l'habiter. Et c'est à son tour de faire un néologisme, là aussi, pour mieux exprimer son sentiment : *la pétillance*. Mac'harid extériorise parfois même en souriant pendant la performance, c'est l'échange qui la comble et ce qu'offre une des performeuses la touche profondément. Elle ressent une tonalité de douceur et de tendresse.

Moins initiés : la peur

Clet, Gwenn et Bleunvenn sont confrontés à une rencontre avec eux-mêmes, leur histoire personnelle apparaît, ainsi que leur capacité de stabilité émotionnelle. La peur pour les performeurs, teintée des projections personnelles sur eux, une pointe d'espoir pour Clet, puis, les réminiscences biographiques et enfin, les prises de conscience sur sa vie provoquées par la résonance du propos profond de la performance, constituent les trois directions émergentes.

La peur pour les performeurs, les projections personnelles et l'espoir

Gwenn et Bleunvenn expriment leur peur pour les performeurs. Gwenn le fait une fois et signale aussi le moment où elle les a vus quitter cet endroit délicat et elle l'a vécu comme une libération. Mais ce n'est pas un vécu qui l'a envahie et sur lequel elle ajoute des peurs personnelles. Pour Bleunvenn en revanche, la résonance émotionnelle est ce qu'elle retient le plus de cette expérience et cela en est même, quant à elle, la spécificité. Elle ne s'attendait pas à être autant interpellée émotionnellement. Tout d'abord, elle se rend compte de la peur des performeurs, puis elle panique en les voyant chercher et ne pas trouver tout de suite. Elle se raisonne, elle se rassure presque : son dialogue intrapersonnel est permanent. Ce qui est intéressant, c'est qu'elle affirme au début de l'entretien ne pas être émue elle-même mais elle s'aperçoit à la fin qu'elle témoigne en fait, d'une réelle émotion qui lui appartient en propre. Il

a effectivement fallu qu'elle se défende contre la peur, car elle dit à un moment que cela peut être dangereux d'assister à cela pour quelqu'un de fragile, elle a été grandement bousculée. Elle amplifie le dramatique du vécu, qui on le voit à travers les témoignages de Mac'harid, Soizig et même Gwenn ne résonne pas du tout de la même façon. Il y a une projection de ses peurs sur les performeurs et elle ne met pas de distance, dans un premier temps, avec son rôle de spectatrice, en se sentant *responsable* de ce qui se passe, mais tout en étant tout de même consciente que la mise en recherche et l'authenticité des performeurs sont des piliers essentiels de cette performance.

Clet effectue aussi à un moment une projection sur les performeurs. Ils étaient pour lui dans de trop grandes attentes. Il ne précise pas ce que contient ce terme. Je pense que c'est une interprétation de la notion de recherche de la voie de passage et de l'ajustement dans la réciprocité que déployaient les performeurs. Hors, c'est une écoute de soi et de l'autre qui prend du temps à émerger. Le concept d'accordage est le fruit d'une longue construction.

Clet, de plus, ressent de l'espoir, ce qu'il voit le reconforte et lui donne à vivre le sentiment qu'existent des voies de passage. Mais cela est exprimé au milieu d'un déferlement émotionnel incessant qui laisse peu de place finalement à cette ouverture qui pourrait aérer et alléger l'expression de ses ressentis. Il semble étouffé par sa sensibilité exacerbée et cela est appuyé par le fait qu'il parle d'un ancrage physique de son émotion et même d'un *tourbillon émotionnel*.

Réminiscences biographiques

Clet raconte un épisode de son enfance lointaine qui est revenu à sa mémoire et cela l'a extrêmement troublé. Là aussi, c'est basé sur une interprétation de la gestuelle des performeurs. Les performeurs n'étaient pas du tout en train d'exprimer quelque chose en relation avec la réminiscence de Clet, c'est lui qui a établi un lien. Mais cette réactivation du passé est tout de même effective et surprenante.

Ressenti d'une émotion libératrice

Gwenn explique la déstabilisation qu'a provoquée la teneur de la performance. Elle sent, en effet qu'elle est travaillée dans son intériorité, que cela vient l'interpeller dans sa problématique du moment, mais cela n'est pas violent et ne provoque pas de cataclysme émotionnel. En ce sens, elle est très éloignée de la réaction de Bleunvenn et Clet, et se rapproche de l'expérience de l'émotion du Sensible. Elle sent une résonance active et

structurante. Cela a un effet libérateur sur des choses enfouies en elle et qui peuvent ainsi être mises à jour.

2.1.5 Résonance d'états

Tous les entretiens rapportent d'une manière ou d'une autre un moment de bien-être. Cela semble être une atmosphère commune. Je les scinde cependant, en deux parties, comme dans la résonance émotionnelle. D'abord, le témoignage de Mac'harid et de Soizig, pour la constance de l'état et ensuite les trois autres témoignages où d'autres nuances apparaissent.

Mac'harid, la constance de l'état

Elle décline cette résonance de bien être, en déployant tout un registre verbal autour de cette notion à savoir *agréable, bon, bien être, sérénité, harmonie*. Il me semble qu'elle est constamment nourrie par sa relation d'accompagnement des performeurs. De plus, elle apporte aussi une explication en ajoutant cette nuance *d'état de liberté*, qui est provoquée par la disponibilité que lui procure la mise sous le boisseau de ses préoccupations et de ce fait, de tensions psychiques. Son passage à l'action lui fait aussi du bien. Elle est nourrie mais elle se nourrit d'elle-même aussi.

Soizig quant à elle, dans une grande stabilité, ressent un état d'être de *générosité*.

Clet, Gwenn et Bleunvenn, des contrastes, de l'émotion à l'état

Pour Clet, la rencontre avec le bien-être se fait lorsqu'il sent son mouvement interne. Ce témoignage est en contraste avec ses états d'ébullition émotionnelle.

Gwenn rapporte une résonance de paix, mais en ayant à l'esprit le fait que l'équilibre peut être rompu. Là encore il y a création d'un néologisme, *l'intranquille*, qualifiant de manière plus satisfaisante l'arrivée de l'inattendu. Comme Mac'harid, elle apporte une nuance à son état de paix. En effet, elle parle d'état d'*humanité*, ce qui ajoute une teinte de partage.

Ce qui est véritablement intéressant, c'est qu'elle décrit le passage dans l'état, quand les performeurs accèdent à la réciprocité. Elle insiste sur le fait qu'elle sent vraiment la différence avec l'état émotionnel de peur et l'état d'apaisement. Ce contraste, met en valeur l'intensité du vécu, mais aussi la densité de l'état, décliné dans les termes forts d'*état de grâce* ou de *mini extase* où l'on retrouve les termes de Mac'harid, *sérénité* et *harmonie* qui sont précisément reliés pour Gwenn à l'accordage des performeurs.

Comme Mac'harid, Gwenn s'est sentie nourrie mais elle ajoute que cela lui fait reprendre confiance dans son corps. Quand *ça fait du bien*, cela redonne un état de confiance. Les moments d'accordage des performeurs semblent être ici quelque peu thérapeutiques.

Bleunvenn rapporte aussi un état de bien-être, en se rattachant au projet global de la performance qui est un projet qu'elle sent positif à la base, et en se défendant de pouvoir être touchée par la difficulté que rencontrent les performeurs. On retrouve ici la trace de ce qu'elle a développé dans la résonance émotionnelle.

Elle donne le sentiment de vivre quelque chose d'agréable, en apportant la précision qu'elle reste présente à un état qui n'est pas un abandon de soi.

2.1.6 Résonance du Sensible

2.1.6.1 La résonance du mouvement

Cette catégorie éclaire la fonction du mouvement interne comme vecteur de circulation d'informations énoncé dans la partie théorique. Elle laisse apparaître cinq orientations de témoignages, à savoir l'affirmation d'un mouvement, la posture d'immobilité à l'extérieur et de mobilité à l'intérieur, des qualités de matière et de mouvement, l'action des performeurs sur l'apparition du mouvement interne, et enfin, les fonctions du mouvement.

Le témoignage du mouvement : un rapport singulier

J'avais donc séparé initiés et non-initiés dans l'analyse catégorielle. Il semble que tous ici, témoignent d'une mouvance interne. Il est clair qu'en ce qui concerne Mac'harid, Clet et Bleunvenn les caractéristiques et les termes sont très lisibles et évidents. Ils rapportent avec clarté l'intensité de la circulation du mouvement. Cependant, ils témoignent tous les trois d'un rapport singulier.

La surprise

Mac'harid dit que ce n'est absolument pas habituel pour elle de sentir autant le mouvement, Clet est étonné de voir apparaître le mouvement dans ces conditions et Soizig a été très touchée, c'est d'ailleurs sa sensation primordiale, à savoir l'ampleur du phénomène se déployant dans tout l'espace. Il apparaît pour tous les trois un effet de surprise. Cela ne se donne pas comme un habitus.

Une vague

Bleunvenn rend compte d'un mouvement, sous la forme d'une vague, mais sans doute porteuse d'un autre rapport au corps, elle ne peut imaginer que la vague puisse circuler partout. Elle lui confère un trajet précis. Elle semble avoir un habitus perceptif qui cadre sa perception de cette résonance.

Circulation et changement de volume intérieur

Gwenn, quant à elle, laisse une impression troublante dans le sens où on ne sait si elle parle d'un état ou d'une réalité physiologique mouvante. Elle semble décrire un « ni dedans, ni dehors », phénomène que l'on rencontre en psychopédagogie perceptive lorsque l'intérieur du corps et l'espace externe sont ressentis comme étant dans la même mouvance. De plus, elle décrit une *circulation*, elle sent une réelle transformation de son espace interne, il y a un changement de volume, et, de surcroît sa matière s'aère. Là aussi, je me demande si ses habitus perceptifs ne l'empêchent pas, non pas de sentir ce qui se passe, mais de l'élaborer.

Immobile à l'extérieur, mobile à l'intérieur

Mac'harid et Soizig décrivent, toutes deux, l'immobilité de leur posture et la circulation du mouvement dans leur intériorité. C'est une posture fondatrice de la forme du vécu du Sensible en méditation ou accompagnement manuel. Et cela peut aussi représenter l'attitude classique du spectateur dans son immobilité face à la scène.

Qualité de matière et de mouvement

Mac'harid et Gwenn évoquent des qualités de matière différentes. Pour la première, c'est la *douceur* et le *moelleux*, pour la seconde, c'est la *légèreté*.

Pour Clet, le mouvement interne est *dense*. Mais il constate que cette sensation est changeante et que suivant le moment, cela peut passer à la légèreté. Il donne l'impression d'un terrain labile qui peut rapidement changer de propriété. Soizig, quant à elle, sent à l'intérieur d'elle, une qualité de mouvante profondeur organique à savoir une animation des viscères.

Bleunvenn et Soizig décrivent un mouvement qui circule à l'extérieur et elles le perçoivent comme extrêmement *dense*. Soizig en parle d'ailleurs comme une matière. Bleunvenn lui rajoute une nuance de *souplesse*.

Initiés ou non, le mouvement se donne à l'extérieur ou à l'intérieur du corps dans des témoignages de qualités de matière qui se rejoignent.

Lien avec l'action des performeurs

Mac'harid, Clet et Bleunvenn décrivent très clairement l'activation du mouvement interne par l'action des performeurs. Certains moments précis, comme la rencontre de la voie de passage par J et L, déclenche chez Mac'harid et Bleunvenn une intensification de la mouvance et une ample résonance. Le duo G et S donne le même ressenti pour Clet et Bleunvenn. C'est surtout Bleunvenn qui décrit précisément le phénomène au sens où elle sent un mouvement externe entrer dans son corps quand, dans un mouvement d'aller et retour l'une vers l'autre, les performeuses se rencontrent. Il y a simultanéité. Mac'harid rencontre le moelleux de sa matière en résonance à un geste de G. On sent ici ce dialogue entre le spectateur et le performeur porté par le mouvement interne.

Les fonctions du mouvement : relâchement, nettoyage, évolution et reliance

J'ai relevé différentes fonctions du mouvement, énoncées dans les témoignages. Tout d'abord, Mac'harid sent une action sur une tension qui s'efface. Bleunvenn se sent nettoyée par le mouvement ou ce qu'elle appelle *la vague*. Et enfin, Soizig pressent que l'effet du mouvement va continuer encore un certain temps. Ces trois situations donnent la vision d'un mouvement actif et évolutif, qui a un réel effet sur l'autre, même dans une situation de spectacle, à des instants où il n'y a pas de contacts directs.

L'autre aspect qui a retenu mon attention est la fonction reliante de ce mouvement décrit par les témoins. En effet, Soizig le dépeint comme une *matière* qui relie, Gwenn parle d'une *circulation* dans laquelle tout le monde baigne, et Bleunvenn rapporte l'existence d'une mouvance qui avait réellement un poids, et qui intégrait performeurs et spectateurs dans une réciprocité.

2.1.6.2 Conditions d'accès

Quatre personnes témoignent de cette catégorie de résonance. Deux initiées et deux non initiées. On trouve trois façons d'accéder au ressenti du mouvement : l'écoute de phénomènes, des comportements et des consignes données dans un guidage verbal. Les stratégies, sur un nombre restreint de personnes interrogées, me semblent assez riches.

Ecoute des phénomènes : silence et lenteur

Les deux premières (Soizig et Mac'harid) avancent des conditions d'accès correspondant aux protocoles d'installation dans le Sensible à savoir le silence et la lenteur qui sont induits par les performeurs. En effet, Mac'harid remarque que la lenteur du mouvement lui a permis d'avoir au début accès à la sensation et elle remarque aussi que la sensation est nettement plus forte quand les rythmicités se ralentissent. Soizig, quant à elle, tout de suite entrée dans le silence profond installé lors du protocole de l'accordage. C'est un moment qu'elle décrit avec amplitude, dont on sent l'importance pour elle.

Comportements et actes posés : ouverture, bienveillance

Ici, c'est le spectateur qui induit la posture. En effet, Mac'harid et Bleunvenn se retrouvent dans une attitude d'ouverture et de disponibilité aux propositions des performeurs. Mac'harid, y ajoutant une notion d'accompagnement du mouvement des performeurs et Bleunvenn une notion de réciprocité portée par une bienveillance qu'elle épouse à leur égard avec le public. Cette atmosphère d'ouverture relationnelle partagée par tous les participants à la performance est aussi soulignée par Gwenn. On voit ici, que ce sont des postures comportementales qui donnent accès au Sensible, et non pas l'écoute de phénomènes comme les deux exemples précédents du silence et de la lenteur. Mac'harid ajoute d'ailleurs à cela son besoin de se poser, ce qu'elle a en outre fait, en tournant son attention vers elle au début de la performance.

Guidage verbal

Soizig, en ce qui la concerne, est aussi portée vers une écoute de son intériorité et de son mouvement à travers une consigne donnée. C'est donc un guidage verbal qui l'aide à focaliser son attention sur ce qui se passe à l'intérieur d'elle. Ce guidage indiquant que le regard n'est pas la seule façon de percevoir la performance.

2.1.6.3 Résonance relationnelle

Ce paragraphe rend compte de tout ce qui est rapporté concernant directement l'attitude des performeurs. Les cinq témoins interviennent ici. Leurs témoignages se dirigent dans deux directions à savoir les qualités relationnelles développées par les performeurs, puis les actes qu'ils ont posés.

Qualités : profondeur, puissance, présence humaine authentique et engagée, le mouvement comme porteur des qualités humaines, don

Gwenn rapporte la *profondeur* sur laquelle s'appuie le travail des performeurs en rappelant où s'origine l'expérience du Sensible à savoir la technique manuelle. Mac'harid rend compte également d'une sensation de *profondeur* mais aussi de la *puissance* qu'elle a sentie et dont elle s'est imprégnée. Cela était généré par les quatre performeurs qui étaient porteurs de cette force. Et c'était démultiplié dans le moment de gestuelle commune. Ce témoignage où l'expression de la *présence* reste globalement exprimée mais de manière quelque peu évasive, peut être complété par celui de Clet qui se sent happé par une *onde* qui vient des danseurs. Il relie ce phénomène à leur intense présence et il remarque que cela est vraiment spécifique de cette action artistique. Il emploie l'adjectif « *humaine* », ce qui apporte, dans cette situation, à cet espace relationnel, une dimension ancrée dans la réalité des présences singulières mais réelles. Cette puissance est portée par la présence humaine. Et c'est Soizig qui, à son tour, apporte une autre nuance. En effet, elle sent la présence d'un mouvement indifférencié, et ce mouvement est, d'après elle, habité par ce qu'apportent les performeurs. Ce mouvement devient le vecteur de leur qualité relationnelle. Le liant de la mouvance matérielle rencontre et se teinte des valeurs humaines. Cette osmose me semble intéressante car c'est une manière d'exprimer le fond perceptif commun. Je ne m'attendais pas à voir apparaître autant ces qualités humaines, et de manière aussi claire le mélange ci-dessus décliné.

Différentes qualités relationnelles sont donc relevées par Soizig ainsi que par Clet. Ils emploient tous deux le terme de *don*. En effet, se montrer tel que l'on est, offrir à voir ses difficultés et la longue mise en œuvre du chemin pour trouver des voies de passage, posent un acte relationnel basé sur la non-maîtrise. L'*engagement* et l'*implication* sont présents. Clet remarque leur authenticité. Le terme d'authenticité est entendu dans le sens où ces performeurs portés par la nature de l'acte d'improvisation, laissent apparaître une dramaturgie souterraine, non déterminée à l'avance, qui offre une sorte de sens et de consistance à cet acte performatif constitué par la trame des difficultés, des rencontres avortées ou réussies.

Lors de la dernière phase du toucher, Bleunvenn parle aussi de *don*. Elle perçoit le toucher des performeurs comme portant cette qualité.

Actions : écoute, réciprocité harmonieuse, ouverture de l'espace, expression du visage

Certaines actions effectuées par les performeurs sont transmises directement au public. Mac'harid parle de l'*écoute* que les performeurs ont d'eux-mêmes, qui se transmet à elle et

qui lui permet d'entrer en réciprocité. Cette forme d'action performative semble lui donner un accès au lien porté par le Sensible qui parle particulièrement à la difficulté perceptive qu'elle rencontre en cours collectif. L'attitude des performeurs est un point d'accès à la relation à soi et à l'autre. Cette structure performative apparaît ici, comme aidante et activant le processus relationnel dans une certaine configuration d'empêchements perceptifs.

Bleunvenn, en ce qui la concerne, est sensible aux moments où les performeurs acceptent la relation à l'autre. Et elle remarque plus particulièrement les moments où ils se touchent. Elle souligne comme Mac'harid, une *transmission d'état*. Ils semblent, en effet, se donner entièrement dans la relation et cet état de *confiance* atteint le public. Cela lui permet aussi d'accepter la traversée de moments plus difficiles vécus par les performeurs qui amènent un ressenti plus fort, en contraste, dans ces moments où ils trouvent une *relation harmonieuse*. Gwenn, à ce propos, évoque aussi ce moment. Ce sont les mêmes mécanismes, mais elle lie l'ouverture de l'espace relationnel à une ouverture de l'espace dans la pièce. L'état qui est transmis par les performeurs est pour Gwenn, plus intense que celui de Bleunvenn, au sens où c'est un bien être immense, une *extase*, terme fort pour la définition d'un espace relationnel accompli.

L'expression du visage est aussi évoquée. Clet, quant à lui, remarque, lors de la phase du toucher, l'ouverture du regard qui lui est adressé par différents performeurs. C'est un regard stimulant et joyeux.

Lors de la discussion finale, le visage fermé des performeurs a été évoqué. Soizig apporte un regard de professionnelle à cette attitude. Elle n'induit pas une note négative mais parle de point d'appui dans le visage et du coup, par contraste, d'ouverture ensuite. Là aussi, on voit qu'une connaissance de la pédagogie perceptive et de ses outils, permet un regard totalement différent. Le témoignage de Clet renforce ce point de vue, à travers la manière dont il perçoit l'ouverture de leur regard, une fois la phase de recherche terminée.

Mac'harid se rend compte en tant que spectatrice, qu'elle partage un corps travaillé dans le même sens que les performeurs et qu'elle reçoit des informations sans effort. Cela se fait instinctivement et naturellement, de manière fluide. Elle l'exprime de manière floue, presque maladroite. Mais cette perspective est importante car je considère qu'elle parle là de la constitution du fond perceptif commun qu'elle partage avec les performeurs et dont elle a donné un aspect à travers son rapport à la lenteur comme condition d'accès au mouvement interne.

2.1.6.4 Sens pour la personne

Cette catégorie touche un niveau comportemental de la personne. Tout le monde est concerné par un sens qu'il retire de ce qu'il voit. J'y remarque deux aspects, l'un portant sur des changements de comportements personnels et l'autre sur des solutions qu'offre la manière dont les performeurs évoluent.

Changement de comportement

Mac'harid et Bleunvenn prennent conscience toutes deux de l'apparition d'une nouvelle manière d'être. Mac'harid s'aperçoit qu'elle est beaucoup moins timide et Bleunvenn se découvre devenir plus à l'aise pour recevoir le toucher. Il est à noter que, pour ces deux protagonistes, cela se passe dans la dernière phase du toucher et que l'on assiste là à une connaissance par contraste, car elles comparent leur nouvelle attitude avec l'ancienne.

Voie de passage

Pour les trois autres participants aux entretiens, il semble que les situations vécues et créées par les performeurs, offrent des solutions à leur problème ou état du moment. Clet y voit la possibilité de se ré-ancrer dans le cours de sa vie, Gwenn, dans cette réciprocité assumée, pressent que c'est cela qu'elle devrait quant à elle, mettre en application, elle peut se ré-ancrer dans son corps et sortir de ses impasses existentielles. Pour tous les deux, il y a un espoir retrouvé. Soizig en retire que dans une situation où l'on est concentré sur un travail à construire, une communication avec l'extérieur est à maintenir.

2.2 Relation aux spécificités de la performance

2.2.1 Qualité de mobilisation du spectateur

C'est à travers des actes posés que les cinq spectateurs se mobilisent afin de suivre la performance. Il m'est apparu pertinent de scinder les initiés et non-initiés car la nature des témoignages est différente. Une qualité attentionnelle, une posture d'accompagnement, l'inclinaison à percevoir, forment le témoignage des initiés. Les non-initiés rapportent l'envie de participer à l'expérience, dans des dialogues intérieurs, une attention sur les sensations, et une posture de non implication.

Initiés : qualité attentionnelle, posture d'accompagnement, choix de percevoir

Mac'harid insiste sur la qualité attentionnelle à laquelle elle essaie de rester vigilante. Clet se sent en posture d'accompagnement, mais en ne perdant pas la relation avec lui-même. Soizig se met en état de percevoir plutôt que de voir, tout en étant reliée avec les autres personnes présentes et en relation avec sa *singularité*. Ces trois attitudes se complètent et sont à mon avis effectivement nécessaires pour suivre cet acte performatif. On entrevoit l'émergence d'un spectateur actif dans sa posture de « regardant ».

Non-initiés : envie de participer à l'expérience, dialogues intérieurs, attention sur les sensations, et posture de non implication.

Gwenn et Bleunvenn se retrouvent sur deux points. Tout d'abord, elles viennent assister à cet événement en étant ouvertes et en faisant le choix d'être là. Il y a à la base, l'envie de participer à l'expérience. Ensuite, toutes deux ont une réaction similaire, lors de la phase de recherche quelque peu laborieuse des performeurs. Elles se parlent à elles-mêmes, pour pratiquement se rassurer et affirmer la légitimité de leur place de spectatrice.

Cependant Gwenn affirme l'intensité de sa présence à travers la notion de vivre le moment présent, dans ce lieu-là, avec ces gens-là.

Et Bleunvenn décline plusieurs autres aspects de cette mobilisation. Tout d'abord, elle regarde davantage la personne qu'elle connaît. C'est une réaction somme toute normale et évidente. Elle privilégie ses sensations et essaie de ne pas penser, ce qui correspond dans une certaine mesure, à la consigne donnée au départ à savoir, être dans son ressenti et rejoint la posture de perception rapportée par Soizig. Enfin, elle défend une position de spectatrice non engagée, bien qu'elle sente la résonance, mais elle est passive dans cette relation avec les performeurs. Elle sent même qu'elle prend parfois de la distance avec ce qui se déroule. Sa posture n'induit pas une réciprocité accomplie. Il y a un aller des performeurs jusqu'à elle mais pas de retour de sa part. Elle décrit là une posture classique de spectateur qui reçoit ce qu'on lui donne, dans un agencement relationnel où ce dernier n'est pas là dans toute sa potentialité d'être actif et pensant.

2.2.2 Résonance des choix initiant la performance

2.2.2.1 Esthétique

Les témoignages vont dans trois directions. Pour commencer, on retrouve des allusions à un univers théâtral ou littéraire, ainsi qu'à la stimulation de l'imaginaire. Puis, il est question de complémentarité des gestuelles et enfin la notion de beau, liée à une forme d'accomplissement, est enfin abordée.

Références littéraires et imaginaire

Clet fait un parallèle entre l'univers théâtral de Beckett et l'univers du début de la performance. Soizig, quant à elle, pense aux « Travailleurs de la mer » de Victor Hugo. On voit ici que c'est assez éloigné de l'ambiance développée autour de l'élaboration de ce travail. C'est très étonnant pour moi, comme résonance et en même temps, significatif de la singularité de chacun, enclin à s'emparer de ce qu'il reçoit pour le passer au tamis de ses références.

De plus, il peut y avoir résonance sur l'imaginaire, car Soizig développe un lyrisme et une poésie dont elle n'est pas coutumière.

Complémentarité des gestuelles

Mac'harid et Soizig se retrouvent toutes deux sur une appréciation de complémentarité des gestuelles, lors des duos. Mac'harid précise qu'elle l'a apprécié au sens où elle a trouvé une richesse d'expression, au service d'une parole gestuelle commune. Elle le sent surtout dans une juxtaposition de lenteur et de rythmicité. Soizig apporte des nuances supplémentaires à travers des images fortes d'élément terre et eau, terre et air ou elle fait allusion au printemps. Elle fait là se relier des éléments naturels qui apportent à ce travail une intense atmosphère reliée à la marche de la nature et à des forces fondamentales. Elle continue à déployer ces notions de complémentarité en parlant de contraste entre stabilité et créativité, et effort et légèreté.

La complémentarité des contraires apportent une richesse qui semble ici créer un intérêt esthétique et faire émerger un imaginaire.

Le beau et la notion d'accomplissement

Ici émerge un autre moment de l'évolution des performeurs, c'est l'instant où ils trouvent la réciprocité. Ce fait est retenu par Gwenn et Clet. Au demeurant, il concerne aussi les duos, qui s'affirment être un passage important à différents niveaux de résonance, de cette proposition performative. Au moment précis où L et J trouvent leur voie de passage, Gwenn est émerveillée. Un sentiment de beauté l'envahit. Clet cite aussi ce même moment, et c'est là

qu'il prend contact avec la dimension esthétique. Il déploie ce vécu amplement, qu'il appuie ensuite sur la résonance créée par le duo de G et S. Une beauté de la forme émerge. C'est un moment où tout est dit, tout est fait, une sorte de situation parfaite, un équilibre abouti. Le terme d'accomplissement est incontournable. Mais c'est une forme habitée au sens où, dans cette suspension il sent la transformation et l'émergence d'un autre mouvement. C'est-à-dire que c'est arrêté et en même temps, un autre mouvement est déjà là, un autre équilibre se prépare. Dans la notion d'accomplissement, il y a aussi la notion, pour Clet, de l'aboutissement d'une recherche menée dans le déroulement du dispositif performatif, à savoir l'accomplissement de la réciprocité. Il me semble que l'on peut parler d'une forme esthétique de la réciprocité.

2.2.2.2 Valeurs et idées

Une personne, non initiée témoigne de la validité du dispositif performatif

Gwenn développe l'idée que ce dispositif performatif, offre un espace qui est une sorte de refuge, par rapport à ce que la société propose dans les échanges relationnels. On peut parler d'exemplarité de la qualité de l'échange intra et interpersonnel dans la performance, qui aide à se reconnecter au genre humain. Elle exprime une résonance réparatrice et stimulante. L'idée est forte, belle et profonde, donnant tout son sens à ce dispositif de mise en relation et justifie son existence.

2.2.2.3 Structure

Passer d'un statut de spectateur à un statut d'intervenant, le choix de l'improvisation, le lieu non culturellement connoté et la globalité du processus, sont les facteurs évoqués dans les entretiens.

Le passage à l'action du spectateur

Mac'harid, se sent autorisée à devenir actrice et à poser la main sur le public. La structure semble être donc suffisamment ouverte pour permettre un tel passage à l'action.

L'improvisation

Pour Bleunvenn, l'improvisation permet un temps de recherche qui met à jour les voies de passage. Je pense, en effet, que pour partager un processus de ce type, il faut une

liberté de choix et d'être que l'on ne trouve que dans l'improvisation. C'est la page blanche, c'est le lieu où l'on se laisse être créé.

Lieu non institutionnel

Gwenn remarque qu'un lieu hors cadre, ouvre toutes les possibilités d'expression et d'expérience. Les attentes des spectateurs seront forcément différentes, par rapport à une scène classique.

Les protocoles du dispositif performatif

Le processus performatif élaboré semble positif et remarqué dans son efficacité par Gwenn, Bleunvenn et Soizig. Gwenn trouve le public préparé à une qualité d'interactivité. Bleunvenn, sent qu'il y a un processus relationnel spécifique et pensé qui donne une identité originale et singulière aux phénomènes ressentis. Soizig insiste sur l'importance du protocole de l'accordage. Il permet, quant à elle, de se mettre dans le climat de la réciprocité actuante. Tous les moments forts, ceux où performeurs et spectateurs se rencontrent, *les moments de grâce*, sont liés à cette modalité relationnelle, qui est installée au début de l'action performative, dans les indications données où l'attention est dans un premier temps ramenée vers soi et vers les phénomènes importants à envisager. Les clés sont données dès le début, posant ce dispositif hors d'un champ spectaculaire, qui pour Soizig, ouvre une possibilité de vivre singulièrement la résonance.

3 Performance 3

Contextualisation

Dans cette dernière performance, les deux protagonistes sont initiés à la pédagogie perceptive. La performance s'étant déroulée le soir, les entretiens ont été réalisés le lendemain.

3.1 D'une résonance physique à une résonance somato-psychique

3.1.1 Résonance physiologique

3.1.1.1 Dans des fonctions du corps

Les résonances physiologiques se lisent à travers la chaleur et un effet sur l'appareil respiratoire.

Influence des performeuses sur la respiration

Katell et Vefa expriment toutes deux l'influence sur leur respiration. Katell sent immédiatement l'arrivée du phénomène, liée au mouvement qu'elle sent circuler d'une part entre les performeuses et d'autre part au mouvement qu'elle sent circuler à l'intérieur d'elle. En ce qui concerne Vefa, sa respiration est reliée directement à la respiration des performeuses, phénomène dont la spécificité est qu'elle ne le crée pas consciemment, mais qu'elle l'accueille. De plus, elle exprime aussi un apaisement de sa respiration. Le point commun est ici la résonance directe de la présence des performeuses sur la respiration de Katell et Vefa.

La chaleur, résonance fournie

Quant à la chaleur, seule Katell s'exprime à ce sujet en reliant chaleur et mouvement, chaleur et organicité, et enfin, chaleur et relâchement du tonus psychique. Elle apporte une déclinaison riche de cette résonance de chaleur au sens où, comme pour la respiration elle semble soit, annoncer l'arrivée du mouvement, soit l'accompagner, et être très précisément ancrée dans un paysage corporel changeant.

3.1.1.2 Dans des parties du corps

Elles nomment toutes deux leur corps, dans des tendances différentes à savoir une dimension plus osseuse pour l'une et plus viscérale pour l'autre.

Os et viscères

Katell cite comme os, *tibia* et *colonne vertébrale*. En ce qui concerne les viscères, le terme est employé de manière globale. Elle parle du *cœur* mais je me demande quelle est la part de la forme symbolique dans sa sensation. Pour Vefa, la dimension du cœur se donne de manière identique. Pour le reste, elle reste très globale dans l'expression d'elle-même : *devant du corps, pieds, tête, jambes*. C'est moi, dans l'entretien qui prononce le mot, *cervicales*, lorsqu'elle désigne son cou de la main. Pour les viscères, après avoir parlé du *ventre*, elle précise les *intestins*. On s'aperçoit donc que pour l'une, la dimension de l'os est plus présente, tandis que pour l'autre, les viscères apparaissent plus précisément.

3.1.2 Résonance proprioceptive

Envie d'évoluer comme les performeuses

Une envie de se mouvoir, provoquée par les faits et gestes des performeuses est relatée par Katell et Vefa. Cette dernière développe plus amplement ce vécu au sens où on la sent très proche de l'évolution des performeuses. On voit ici la force de la résonance proprioceptive, car elle est obligée de se contraindre à ne pas bouger réellement. Elle tient sa place de spectatrice. On voit d'ailleurs aussi chez Katell, l'envie de passer la barrière de cette posture. On peut dire que cette résonance peut faire bouger la frontière entre performeuse et spectateur.

3.1.3 Résonance tonique

3.1.3.1 Relâchement physique

Katell témoigne d'un relâchement tonique qui ne vient pas à travers un moment précis mais plus à travers l'évolutivité des propositions. C'est comme si toutes les voies de passage trouvées, à quelque niveau que ce soit, avaient résonné sur ses tensions.

3.1.3.2 Relâchement psychique

Pour Katell et Vefa la résonance de relâchement psychique est apaisante. En ce qui concerne Vefa, cela permet même de calmer un état d'angoisse. Il se trouve un point commun entre les deux témoignages, à savoir la résonance de l'action des performeuses sur le tonus psychique des deux spectatrices. Pour Katell c'est la fluidité gestuelle des danseuses qui résonne, pour Vefa c'est une qualité de présence très lumineuse des performeuses.

3.1.4 Résonance émotionnelle

Tristesse, joie et affleurement de l'état

Cette résonance est relativement intense au sens où Katell et Vefa ressentent toutes deux de la tristesse, qui semble suffisamment profonde pour provoquer des larmes. Katell n'en connaît pas la cause, pour Vefa, cela est provoqué par le contraste entre la réciprocité

créée entre les performeuses et le renvoi à sa propre solitude. Le contraste offert semble fort actif et révèle son état au spectateur.

Katell et Vefa expriment aussi un côté plus joyeux dans l'émotion. Katell n'exprime pas une émotion franche, on sent que c'est positif, elle se dit touchée par le déploiement des propositions dansées mais elle ne cite pas une émotion précise. On sent pratiquement la notion d'état affleurer ici. Vefa ne déploie pas beaucoup non plus cet aspect, elle évoque tout de même de la *joie*.

Ce qui est le plus apparent dans cette résonance émotionnelle, est donc ce volet de tristesse et le rapport singulier que Katell et Vefa instaurent avec lui. On y retrouve ce rapport à l'histoire personnelle mais aussi à des tristesses inexprimables et non identifiées. Et enfin, on s'aperçoit que le geste habité par les performeurs est touchant.

3.1.5 Résonance d'états

La déclinaison de cette résonance d'états, nous éclaire, quant à la résonance émotionnelle où l'on sentait affleurer l'état. On sent en effet ici, que ce versant d'une émotion plus joyeuse prend beaucoup plus sa place dans une nuance d'états.

Etat de bien-être dans une relation de soi à soi

Seule Vefa affirme un état de bien-être, dans une relation intrapersonnelle avec son mouvement interne.

Etat de calme, de douceur et de paix

Elles décrivent toutes deux un état de calme. Il m'apparaît que la transmission de ce qui se passait sur scène à ces deux spectatrices est nettement décrite ici. Pour Katell, un geste pratiquement technique, à savoir le point d'appui, apporte cette résonance. La qualité de mise en relation avec soi-même des performeuses est aussi relevée. Vefa apporte plus de nuances quant à la description de ces états. J'en retiens deux. Tout d'abord, la *douceur* en écho à la douceur dans les échanges entre les performeuses que Vefa décrit avec précision. La seconde nuance est la notion de *paix* qu'elle associe à un sentiment d'*équilibre* et d'*unité* que lui a apporté la présence des performeuses. Cela induit pour moi la vision d'un espace relationnel inter et intrapersonnel organisé et fluide dans les échanges où la confiance dans ce qui est là et ce qui va advenir est entière, ainsi que la confiance en soi et en l'autre. C'est d'ailleurs ce qui ressort de cette catégorie en général.

3.1.6 Résonance du Sensible

3.1.6.1 Résonance pure du mouvement

Katell et Vefa sentent une mouvance interne. Tout d'abord, se relèvent des points communs, comme la circulation du mouvement interne corrélée à l'action des performeuses puis une description de ce mouvement. Puis elles développent chacune des rapports différents à savoir la sensation d'une matière pleine, et l'intensification de la mouvance.

Effet en relation avec l'action des performeuses

Le mouvement se révèle pour toutes deux, en relation avec les actes et gestes des performeuses. Vefa précise même qu'elle apprécie un double positionnement simultané d'une part, d'observatrice extérieure des performeuses et d'autre part, de ressenti intérieur de la mouvance. Elle insiste même sur sa position assise de spectatrice et la mobilité de la mouvance à l'intérieur d'elle.

Orientation et qualité, moment d'arrivée du mouvement

Le second point commun c'est qu'elles peuvent être précises quant à la description du mouvement sentant des orientations nettes, une qualité et aussi le moment de son arrivée : pour Katell, léger, arrivé dans les tibias, précédé par la chaleur et s'exprimant à travers des transversalités, pour Vefa très global dans le corps. Elle décrit avec précision la réinstallation du mouvement dans une zone de son corps, à savoir le ventre : un mouvement léger, petit, doux, orienté vers le haut.

Une matière pleine

Katell sent un phénomène intéressant quand elle rapporte qu'à un moment, c'est la sensation d'une matière pleine qui lui donne envie de se mouvoir. C'est une motivation que l'on peut qualifier d'immanente au sens où c'est sa subjectivité corporéisée qui lui livre cette envie de bouger en rapport avec la sensation de sa matière.

Intensification de la mouvance en lien avec la relation entre les performeuses

Vefa constate qu'il y a une intensification de la mouvance interne lorsque les performeuses sont dans une relation pleine et aboutie.

A travers les différents aspects déclinés ci-dessus, l'aspect vraiment particulier de l'échange dans la réciprocité actuante est mis en lumière par la circulation du mouvement interne au sein du substrat organique.

3.1.6.2 Conditions d'accès

Katell et Vefa ne relatent pas les mêmes conditions d'accès au mouvement interne et à l'atmosphère du Sensible en général. Pour l'une, silence et présence à soi, qualités de matière et points d'appui, pour l'autre, posture d'imprégnation, forment ces modalités d'accès.

Silence

Pour Katell, c'est le silence porté par les performeuses et le public qui sont un mode d'entrée dans la réciprocité à travers une qualité de présence à soi.

Qualités de matière

Elle évoque aussi des qualités de matière avec lesquelles elle entre en résonance : solide mais fluide, épais, doux. Toutes ces qualités, elle les perçoit chez les performeuses et les vit en elle aussi, jusque dans l'os.

Points d'appui

De plus, elle fait référence à la qualité des points d'appui, geste technique en pédagogie perceptive, effectué par les performeuses et qui accompagne une transformation dans sa matière et qui active des libérations au niveau des tensions. Katell est très technique au sens où elle fait appel à une entrée classique dans le travail à travers l'écoute du silence et les qualités de matières et les points d'appui. Tout est circonscrit dans les concepts de la pédagogie perceptive.

Posture d'imprégnation

Vefa, quant à elle, adopte une posture d'imprégnation de la mouvance interne de la performeuse et de sa qualité d'état intérieur. C'est somme toute assez flou, elle n'apporte pas

les conditions d'existence de cette imprégnation. On ne retrouve pas ici, cette mise en condition de présence à soi que porte le témoignage de Katell.

3.1.6.3 Résonance relationnelle

Ce propos éclaire la façon dont les performeuses tiennent la partition du Sensible de manière constante et fiable à travers la description d'une intersubjectivité aboutie qui est construite au cours de la performance. Présence singulière et mouvement commun, points d'appui, et présence d'organicité à organicité composent ces témoignages.

Réciprocité aboutie

Katell et Vefa donnent la sensation que les performeuses habitent vraiment leur propos et le portent du début à la fin du dispositif performatif. Ces dernières déploient toutes leurs capacités d'ouverture à l'autre, d'ouverture à l'espace et au silence. Leur gestuelle est pleine et fluide, cette atmosphère étant teintée pour Katell d'*engagement* et de *générosité*. Elle crée le climat d'un espace relationnel harmonieux qui se transmet au public. Donnant quelque relief à ce propos, Vefa remarque tout de même que dans ce long fleuve tranquille, la relation doit être construite et qu'il y a un temps pour la bâtir. Il y a donc des phases plus intenses qui sont les moments où les performeuses sont dans une gestuelle commune ou dans une relation à deux.

Présence singulière et mouvement commun

Katell et Vefa se retrouvent sur la notion de la présence singulière de chaque performeuse reliée par un mouvement commun. Cela me semble particulièrement intéressant au sens où le fond perceptif commun à savoir le mouvement interne est ici décrit, comme support de la singularité expressive. Elles semblent clairement faire passer aux spectatrices l'expérience du lieu de naissance de leur gestuelle et comment elles restent liées à ce lieu expérientiel tout en étant dans leur singularité. J'ai l'impression que la créativité de chacune a une racine profonde qui plonge dans le mouvement et qui laisse la place à des rythmicités différentes, dévoilant ainsi un agencement complexe. Cette créativité personnelle reste cohérente avec une expression collective. Et je trouve ici une notion de relief au sens où le mouvement se donne en creux. Il est à chercher dans ce qui ne se voit pas, dans une dimension de profondeur.

Il est à noter que Katell, se rend compte de ce qu'elle partage avec les performeuses. C'est aussi le fond perceptif commun, qu'elle a construit pendant plusieurs années, mais elle ne le détaille pas, employant une formule très globale.

Points d'appui

Les points d'appui effectués par les performeuses et rapportés par Katell lui sont bénéfiques et constructifs. C'est la fonction reliante du point d'appui qui est ici relevée.

Echange d'organicité à organicité

Vefa ajoute une caractéristique intéressante dans le fait que la résonance semble se faire directement d'organicité à organicité, de ressenti à ressenti indiquant la profondeur de cet échange.

3.1.6.4 Sens pour la personne

On est ici renvoyé aux problématiques personnelles des spectatrices. La performance donne à voir une réciprocité qui tend à être pleinement déployée. Cela semble déclencher chez le spectateur l'envie d'être aussi pleinement présent dans sa vie. Katell et Vefa expriment chacune leurs désirs existentiels.

Laisser vivre sa potentialité

Pour Katell, ce serait de laisser vivre sa potentialité en réussissant à déployer son intériorité

Se rapprocher de la douceur

Bien que Vefa soit ramenée à sa solitude, cela la conforte dans son dessein de se rapprocher de la douceur dans sa vie. En toute simplicité, il se dégage de cette démonstration performative, qu'il est possible d'agir différemment de ce qu'elle vit dans son quotidien.

3.2 Relation aux spécificités de la performance

3.2.1 Qualité de mobilisation du spectateur

Les témoignages se déploient à travers les caractéristiques suivantes à savoir une posture d'attention et une envie de performer, puis différentes postures de réciprocité et enfin une implication profonde de Vefa.

Posture d'attention et envie de performer

Je constate deux orientations sur lesquelles s'engagent Katell et Vefa. Tout d'abord, elles adoptent une posture d'attention, d'ouverture des perceptions et d'accueil. Katell apporte la nuance qu'elle utilise le public comme un point d'appui en se posant sur lui. Puis leur rôle de spectatrice est parfois remis en jeu. On sent cet équilibre remis en cause, comme si l'envie d'être réellement actrice, menaçait la fonction de spectateur. Katell aimerait être sous les mains d'une performeuse et Vefa s'empêche de se mouvoir réellement, pour ne pas quitter sa place dans le public. Vefa semble vraiment jouer avec son statut de « regardante » car elle remarque qu'à un moment, elle apprécie le fait d'être observatrice et de ressentir en même temps le mouvement à l'intérieur d'elle. C'est comme s'il y avait deux lieux de jeu, un dédoublement de l'endroit de l'action. En effet, le mouvement existe chez les performeuses mais il existe aussi chez le spectateur. Elle fait entrevoir une forme de complexité de la place de spectateur Sensible. Elle sent d'ailleurs très nettement son recul au début du spectacle, elle n'est pas encore en réciprocité avec les performeuses, elle a une distance avec ce qui se déroule. On voit ici, que la mobilisation du spectateur, même averti, n'est pas acquise.

Suivi et accompagnement

Katell et Vefa déclinent quelques nuances supplémentaires. Vefa ressent un étonnement face à la singularité des performeuses, et elle les suit comme si ces dernières l'entraînaient. Katell dit d'ailleurs qu'elle avait l'impression de les accompagner. Ces deux dernières réactions montrent deux façons différentes de s'engager dans une réciprocité pour ces spectatrices. De plus, il affirme un compagnonnage affirmé entre danseur et spectateur.

Implication profonde

Vefa, enfin, vit une implication mobilisant différents niveaux de son être de manière très intense et profonde au sens où elle se dit touchée tant physiquement que psychologiquement. Il faut aussi préciser que, ce qui est décliné dans l'acte performatif, touche une orientation professionnelle qu'elle aimerait prendre. Tout cela l'intéresse vivement.

De plus, elle précise que cette implication dure plus longtemps que dans d'autres spectacles vivants qu'elle a pu voir par ailleurs.

3.2.2 Résonance des choix initiant la performance

3.2.2.1 Esthétique

La notion du beau soutenue par les deux spectatrices, puis la forme chorégraphique développée par Katell et enfin l'imaginaire exprimé par Vefa, caractérisent ce volet esthétique.

Le beau

Katell et Vefa se rejoignent sur un aspect, à savoir leur vision du beau, qui ne semble pas s'attacher ici à une beauté formelle mais plus à une intensité et une présence intérieure qui se dégage des performeuses. D'ailleurs, Vefa décrit bien ce rayonnement à la fin de la performance où elle a clairement vu une métamorphose dans ce sens. On constate une construction de cet état, il émerge en fin de protocole.

La forme chorégraphique

En ce qui concerne un élément plus formel, Katell rapporte que, bien que la gestuelle parte d'une relation d'accompagnement sur la table, cela se transforme en véritable gestuelle dansée à travers l'existence de ce que l'on appelle en danse des soli, duos, trios et mouvements collectifs. De plus, ceci est mené par une improvisation qui se fait oublier grâce à la qualité de relation, sans cesse entretenue par les performeuses. On peut aussi ici lire, qu'en plus de cette réciprocité assumée, les performeuses déploient une ouverture sereine à l'inconnu et sont en relation avec leur créativité. Elles laissent leur propos se transformer, ce qui produit une atmosphère paisible et cohérente dans la forme mais aussi dans l'échange.

L'imaginaire

Vefa parle aussi de son imaginaire qui l'a conduite vers des images ayant trait à l'organisation de la nature. Elle fait le lien entre le déploiement lent des performeuses et la croissance du vivant.

3.2.2.2 Valeurs et idées

Valeurs humaines et authenticité

Vefa intervient seule ici. Elle décline certaines valeurs qui lui paraissent importantes et que le dispositif performatif semble porter à ses yeux. Des valeurs originelles, profondément humaines et authentiques qui génèrent une qualité relationnelle à soi mais aussi à autrui. Le Sensible offre ce rapport fondamental qui lui semble être, au vu de la période que nous traversons, une possibilité de rempart décisif contre la dispersion de l'individu et une possibilité pour lui, de se construire dans la justesse.

3.2.2.3 Structure

Katell et Vefa abordent l'aspect structurel à travers différents éléments qui ont retenu leur attention. Tout d'abord la préparation à la performance, le public et la confidentialité de l'espace puis l'improvisation et l'humour, forment les points évoqués. Pour terminer, Katell apporte une critique.

La préparation à la performance

Tout d'abord Vefa fait référence à l'importance de la préparation à l'acte performatif. Dans cette troisième performance, c'était une conférence sur la relation acteur-spectateur. Vefa parle d'*éclairage*. Cette phase d'introduction semble décisive pour ouvrir l'attention du spectateur sur ce qui est en jeu. La présence Sensible de l'intervenante introduit le vécu à venir. Il semble que la compréhension de ce qui se joue dans l'acte performatif peut apporter l'adhésion et la participation du spectateur.

Le public et un espace confidentiel

Katell, quant à elle, soulève l'importance d'un public en écoute, porteur de la relation au Sensible pour certains, elle s'en est servie comme point d'appui, il avait aussi pour elle une fonction apaisante. On voit ici encore cette frontière de l'espace scénique qui est quelque peu abolie, lorsque le spectateur est initié au Sensible. Katell aborde aussi la notion de l'espace dans lequel cela se déroule qui réclame une confidentialité.

L'improvisation et l'humour

Puis Katell aborde des points qu'elle seule soulève. Cela nous éclaire sur la diversité du contenu de l'acte performatif. En premier lieu, la matière improvisation lui semble féconde et elle prend conscience que l'humour peut avoir une place dans ce travail, ce qui ouvre effectivement toute possibilité d'expression aux performeurs.

Critique

Et pour finir, elle juge un peu rapide l'installation de la phase dansée. Ceci est une appréciation qui ne correspond qu'à cette troisième performance et qui nous apprend qu'en tant que performeuses, il faut toujours rester vigilant au déroulé de l'action.

Chapitre 4 : Synthèse des résultats et discussion

Arrivant au dernier volet de cette analyse, le regroupement des trois performances est ici examiné. Afin de mettre en exergue les phénomènes saillants apparus au cours de ce resserrement analytique, cette synthèse s'organise autour de mes trois objectifs de recherche. En effet, l'identification des différentes natures de résonances chez le spectateur, les contours des spécificités de la forme performative perçue par les spectateurs et l'enrichissement du concept d'intersubjectivité trouvent ici leur finalité en précisant leurs caractéristiques et sont discutés en lien avec la littérature.

1 Nature des résonances chez le spectateur

Dans un premier temps, je présente un tableau qui synthétise les différentes nuances de résonance vécues par les spectateurs.

Dans un second temps, je présente les principaux résultats concernant les six catégories de résonance : physiologique, proprioceptive, tonique, émotionnelle, d'états et du Sensible.

Je tiens à préciser qu'il n'existe pas de hiérarchie dans cette manière de présenter les résonances. C'est un état des lieux du vécu des spectateurs, chaque nuance étant aussi importante que l'autre, éclairant une facette de résonance. Le titre « D'une résonance physique à une résonance somato-psychique » utilisé dans l'analyse catégorielle marque une évolutivité partant d'effets dans le corps à un sens trouvé par la personne.

Tout d'abord, voici dans le tableau 5 la synthèse des différentes nuances de résonance rapportées par les spectateurs.

Tableau 5 : Les différentes nuances de résonance rapportées par les spectateurs.

Catégories	Sous-catégories
Résonance physiologique	Dans les fonctions du corps : <i>respiration, chaleur, circulation des liquides</i>
	Dans les parties du corps : <i>tête, tronc, viscères, os, pieds, tibias, ischions, jambes, genoux, bras, épaules, thorax, mains, ventre, colonne vertébrale, cœur, haut du corps, bas du corps, devant du corps</i>
Résonance proprio-ceptive	Dans la phase gestuelle : <i>attirance, changement d'intensité de la gestuelle des performeurs, ressenti de l'ancrage des performeurs, impression de faire le même mouvement qu'eux, les mains qui bougent toutes seules, envie de lenteur ou d'accélération du rythme, envie de rejoindre les performeurs</i>
	Dans la phase du toucher : <i>envie de toucher comme les performeurs</i>
Résonance tonique	Relâchement physique : <i>détente, disparition de douleur, relâchement des épaules, légèreté, réveil de la tonicité</i>
	Relâchement psychique : <i>esprit aéré, fluidité de la réflexion, esprit plus clair</i>
Résonance émotionnelle	<i>Joie, tristesse, peur, pénétration de l'émotion, tendresse, réminiscences biographiques, forte émotivité, espoir, empathie avec le difficile, déstabilisation ayant un effet libérateur, peur pour les performeurs, implication émotionnelle, larmes, être touché</i>
Résonance d'états	<i>Paix, bien-être, calme, sérénité, harmonie, état de liberté, agréable, état de grâce, tranquillité, confiance, générosité, union, cohérence, retrouver son centre</i>
Résonance sur le mode du Sensible	Résonance pure du mouvement : <i>animation interne (orientations précises), localisée, animation externe (une vague, présence « matiérée »), qualité corporelle (moelleux, densité, épaisseur, douceur, solide et mouvant) immobilité/mobilité, variation du volume interne</i>
	Conditions d'accès : <i>lenteur, silence, points d'appui, consignes verbales, ouverture, écoute, le public comme point d'appui, qualité de présence et de matière des performeurs</i>
	Résonance relationnelle : <i>présence, profondeur, intensité, humanité, don, générosité, accordage, « reliance », mouvement commun/mouvement individuel, rapport direct sans filtre</i>
	Sens pour la personne : <i>découverte d'un comportement nouveau, espoir retrouvé, solution, valeur d'exemplarité</i>

1.1 Résonance physiologique

Ce niveau de résonance organique se révèle à travers la manifestation de chaleur, de la respiration et d'une circulation des liquides dans le corps.

1.1.1 Dans les fonctions du corps

La *chaleur* est citée par huit personnes sur neuf. La résonance physiologique est riche au sens où on rencontre différentes nuances, notamment dans les degrés d'intensité et elle est associée au mouvement interne et au bien-être. Dans le classement des contenus de vécu du Sensible, Bois (2007), à travers le modèle de la spirale processuelle dont il qualifie les contenus de vécu de « tonalité méta consciente » (Nottale, 2015, p. 66), présente la chaleur comme le premier phénomène émergeant dans les vécus du Sensible. Les performeurs semblent, par leur rapport au Sensible, passeurs de ce phénomène.

La *respiration* (soupirs) quant à elle, est citée par sept personnes.

La notion de libération des tensions liées à l'action des performeurs est évoquée dans trois entretiens en ce qui concerne la chaleur et dans six en ce qui concerne la respiration.

La *circulation des fluides*, citée par une personne, est aussi reliée à l'action des performeurs.

Le processus de résonance sous-jacent, à travers les trois phénomènes recensés (*chaleur*, *respiration* et *circulation des fluides*), émerge donc dans sa dimension organique et de corps vécu telle que visitée par Leao (2005). Elle est richement déployée ici à travers la notion de chaleur qui nous désigne un sujet réagissant finement et diversement.

1.1.2 Dans les parties du corps

Dimension osseuse et organique

Une différence entre initiés et non-initiés apparaît. Le corps est beaucoup plus précisément cité par les initiés. La caractéristique principale est qu'ils apportent des nuances organiques et osseuses. La pratique de la pédagogie perceptive permet de désigner le corps vécu précisément dans ses différents systèmes. La résonance peut ainsi se déployer dans différents niveaux de profondeur. On fait le lien avec l'aspect historique de la naissance de la pédagogie perceptive à partir d'une pratique manuelle qui envisage tous les tissus du corps, ceci étant illustré par les descriptions des vécus évoqués précédemment par Humpich et Le

Floc'h (2009) dans la partie théorique (sensations de glissement dans les différents tissus du corps).

Il me semble qu'apparaît dans cette dimension physiologique, une relation au corps bâtie sur une image du corps en relation avec la variation et l'évolutivité des perceptions internes : « L'image du corps y est comprise non plus comme statique, mais dans une dynamique de changement continu suivant le flux des informations perceptives. » (Ginot, 2014, p. 47). Cette vision de l'image du corps à travers cette définition, est partagée par d'autres techniques somatiques en l'occurrence ici, la méthode Feldenkrais.

1.2 Résonance proprioceptive

Dans la phase gestuelle et dans la phase du toucher

Dans cette résonance où le spectateur ressent l'action du performeur au point d'avoir envie de bouger, une personne ne témoigne pas; elle est non initiée. Les autres spectateurs éprouvent le phénomène de contagion kinesthésique rapporté par Leao (2005) : la fonction des neurones miroirs induit une simulation interne de l'action de la part de celui qui regarde une action et « qui permettrait une certaine forme d'éprouvé activant l'expérience subjective. » (p. 140).

J'ai ici fusionné les deux phases (gestuelle et toucher) car l'ampleur de la contagion qui apparaît (même chez des personnes non initiées), les concerne toutes les deux. Ce phénomène est connu et étudié (Berthoz, 2001, Decety, 2001), mais ici c'est son intensité qui est étonnante au sens où la frontière entre spectateur et performeur est réellement interrogée et parfois franchie ; discrètement certes, par « des mains qui bougent toutes seules » ou une personne qui est obligée de se retenir de bouger.

L'hypothèse peut être émise au vu de la catégorie précédente que plus le performeur est dans une intériorité profonde et organique, mettant en jeu tous les tissus du corps, plus la contagion kinesthésique est importante car il a accès à des phases anticipatoires de l'action - appelées pré mouvement - dans lesquelles s'origine le geste visible. Cela semble concerner l'échange dans les performances sur le mode du Sensible car les performeurs ont pour habitude de côtoyer l'émergence des phénomènes dans une écoute fine de leurs perceptions intérieures.

Il est à noter qu'au sujet du rythme, deux témoignages contradictoires sont donnés par deux spectatrices à savoir le bienfait de la rythmicité pour l'une et l'envie du retour à la

lenteur pour l'autre. Ceci montre que les variations vécues par les performeurs rentrent en résonance avec la singularité des spectateurs.

1.3 Résonance tonique

Relâchement physique et psychique

Cinq personnes témoignent d'un relâchement tonique ou psychique. Et une personne dont l'entretien s'est déroulé quelques heures après la performance, rapporte une posture de mobilisation tonique et psychique qui va à l'inverse, dans le sens de la vivacité. C'est presque une résonance *a posteriori*. Je resterai donc sur les cinq premiers témoignages qui ne montrent pas de dichotomie entre initiés et non-initiés et qui se répartissent également entre modalité physique et psychique.

C'est donc le relâchement, s'exprimant à travers une détente ou un esprit aéré qui est la caractéristique de cette résonance. Il est à noter la dimension de mieux-être qu'elle induit. L'intensité se déploie également au sens où on rencontre un témoignage de douleur qui disparaît et une spectatrice classe la détente comme la principale caractéristique vécue.

Le phénomène de contagion tonique se révèle ici, car on peut poser le fait que cette détente est aussi vécue par les performeurs. En effet, on peut rapprocher cet effet de ceux constatés par Didot-Rigot (2013), lors de séances de toucher ou de gestuelle sensorielle, chez des personnes accompagnées en pédagogie perceptive. Elle montre que ces personnes témoignent d'une détente musculaire suite à des exercices de gymnastique sensorielle. Je fais donc le lien entre ces effets constatés sur soi et ceux vécus par les spectateurs d'une gestuelle sensorielle effectuée par des performeurs. Il serait intéressant d'avoir le point de vue des performeurs dans cette situation et de le mettre en résonance avec celui des spectateurs. On peut penser que le changement vécu par les spectateurs est aussi vécu par les performeurs et s'apparente au dialogue ou contagion tonique en jeu dans la relation. En effet, Leao (2005) s'appuie sur cette résonance tonique pour qualifier le spectateur « d'être empathique par excellence » (p. 61). Marc-Lefort & Grenier (2014) rapporte que ce phénomène de contagion tonique a été mis en évidence par divers auteurs dans le champ de la psychologie comme de Ajuriagerra (1962), Wallon (1949), dans le champ des somatiques par G. Alexander (voir Hemsy de Gainza, 1997) ou encore Barba (2004) dans le champ des arts performatifs.

1.4 Résonance émotionnelle

Tous les spectateurs témoignent d'une résonance émotionnelle : la joie, la peur et la tristesse composent ces émotions. Elles font partie des émotions de base, les émotions étant dans leur ensemble le ciment des interactions sociales (Grèzes & Dezeache, 2014). Il n'est donc pas étonnant qu'y apparaissent une richesse subjective à travers des contrastes et les histoires intimes et personnelles des interviewés. Nous sommes donc comme le soulignent Marc-Lefort & Grenier (2015, à paraître) dans le champ classique de l'empathie balayé par les neurosciences et étudié dans de nombreux travaux (Adolphs, 2002 ; Grèzes, De Gelder, 2005). Les arts performatifs se sont aussi intéressés à la contagion émotionnelle à travers Strasberg (1988) poursuivant les travaux de Stanislawski. Il est à préciser que si l'on différencie la contagion émotionnelle de l'empathie (Jorland 2004 ; Pacherie, 2004), elle y est liée et peut être aussi considérée comme « la composante automatique de processus empathiques. » (Faure & Al., 2005). En effet, cette racine ontogénique de l'empathie, le bébé la vit en ressentant l'émotion de son entourage, ce qui a fait naître chez Leao (2005), la notion de spectateur-bébé. Mais la différenciation soi-autrui intervient dans les stades ultérieurs du développement de l'enfant et permet de modeler cette contagion de l'émotion.

La joie

Elle est ressentie par six personnes réparties sur les trois performances et c'est la plus importante émotion exprimée dans cette résonance. On peut le mettre en rapport dans le champ de la pédagogie perceptive avec les travaux de Destrijcker (2013) sur la posture du praticien Sensible. En effet, elle montre que *la joie* est citée comme une composante de l'attitude de ce praticien. On peut donc penser que cette émotion vécue par les performeurs soit reconnue par les spectateurs. Elle est aussi évoquée par Nottale (2015) comme une « tonalité méta affective » (p. 65) dans les tonalités des vécus dans l'introspection sensorielle.

La tristesse

Elle est exprimée par trois personnes dans la première et la troisième performance, toutes initiées. Un témoignage porte sur *une tristesse* sans objet, et les deux autres témoignages vont dans le même sens et apportent une nuance intéressante : *la tristesse* est provoquée par un constat de manque au vu de ce qui se passe dans la performance. En effet, le plein de cette intersubjectivité ou la tentative de réaliser une intersubjectivité accomplie, rappelle à la personne sa situation présente à savoir ici sa solitude pour l'une, et pour l'autre, ce besoin d'être touché qui n'est pas comblé pour les résidents de l'EHPAD. Les spectateurs des performances sur le mode du Sensible ne sont pas coupés de leur réalité personnelle ou

d'une réalité institutionnelle. On peut ici réellement parler d'empathie car il n'y a pas fusion, les spectateurs font la différence entre ce qu'ils vivent et ce que les performeurs vivent. Cela rappelle une des caractéristiques de l'empathie déclinée dans tous les champs de recherche qui la définissent comme la non fusion entre soi et l'autre.

La peur

Elle est exprimée par trois personnes dont un pratiquant novice, dans la deuxième performance. Comme je l'ai déjà écrit, une des performeuses vivait un trac énorme et certains performeurs avaient des difficultés à trouver des voies de passage afin d'accéder au processus du Sensible. Il y a donc deux raisons à cette *peur* qui sont exprimées par les spectateurs. On voit ici la reconnaissance et l'identification par les spectateurs de l'émotion des performeurs et du pourquoi de cette *peur*. Selon Pacherie (2004), ce sont le premier et deuxième niveau du processus empathique dans sa classification de l'empathie émotionnelle.

L'un des interviewés vit une réminiscence biographique qui lui rappelle une peur de son enfance. Il est donc ramené à lui, à son histoire. Il y a donc une différenciation entre lui et les performeurs. On peut se demander s'il n'est pas question ici d'un des phénomènes évoqués par Nottale (2015) de « remémoration spontanée » (p. 64) lors d'introspections sensorielles. Même si la cause est ici identifiée, on retrouve une relation avec la remémoration car l'épisode qui surgit est très éloigné de la réalité de ce qui se vit dans la performance.

La stabilité émotionnelle

Pour conclure cette partie, trois témoignages rapportant la notion de stabilité des états émotionnels apparaissent et ceci dans la deuxième performance en contraste avec la peur éprouvée.

Deux initiées restent dans une posture constante de stabilité. Différents facteurs peuvent expliquer ce vécu. Tout d'abord, Dubois (2012) rapporte dans sa recherche sur la réciprocité actante dans le cadre de la thérapie manuelle, que le thérapeute adopte une posture d'accompagnement dont une des composantes est la confiance. On peut penser que les deux initiées vivent cette nature de comportement. De plus, elles ont l'habitude de faire l'expérience du Sensible et savent donc qu'il faut parfois du temps pour entrer en relation avec le processus. Cependant, une non initiée qui a pourtant témoigné de peur dans son rapport avec les performeurs, décrit une émotion qui n'est pas déstabilisante. En effet, même si elle est touchée, elle n'est pas ébranlée. Cet éprouvé est à mettre en rapport avec le témoignage de Humpich (2009) sur les changements du rapport à l'affectivité après sa

rencontre avec la pédagogie perceptive : « D'un rapport aux émotions, révélatrices d'une fragilité, d'une vulnérabilité et d'un isolement, je cheminais vers l'apprentissage et l'acquisition d'une sensibilité porteuse de solidité et d'adaptabilité. » (p. 392). La résonance de stabilité émotionnelle faisant partie du processus du Sensible me semble donc clairement s'exprimer à travers les trois témoignages de Mac'harid, Soizig et Gwenn.

1.5 Résonance d'états

Je tiens à préciser que cette catégorie se détache de la résonance émotionnelle au sens où dans cette dernière, je prends comme critère la déclinaison des émotions primaires et secondaires. Dans la résonance d'états, les états se goûtent, et sont emprunts de saveur et de stabilité comme décrit précédemment.

Ces états sont rapportés par tous les spectateurs, dans les trois performances. Les mêmes locutions se répètent avec quelques spécificités déclinées dans des nuances d'états de liberté ou de générosité, de grâce, d'union ou de cohérence qui renforcent et enrichissent cette résonance. Pour Humpich (2007), il s'agit d'« émotions du Sensible ». Pour Marc-Lefort et Grenier (2015), ces états se rapprochent de « sensations vécues plus particulièrement lors d'expériences méditatives (Lutz, Dunne & Davidson, 2007 ; Thompson, 2007) » (A paraître). Les états sont aussi déclinés par Nottale (2015) dans le champ de la pédagogie perceptive à travers trois tonalités vécues dans l'introspection sensorielle à savoir « les tonalités méta psychiques (tranquillité, calme, paix, sérénité) » (p. 65), « méta affectives (douceur, saveur, amour, bonheur) » (p. 65) et pour terminer « méta psychiques et méta affectives (plénitude, joie) » (p. 66).

La contagion des états du Sensible semble donner la teneur de cette résonance. En effet, une spectatrice non initiée décrit bien le basculement de l'émotion à un état (*de grâce*) lorsque les performeurs trouvent leur voie de passage. L'émergence du phénomène est remarquable dans la saveur de son intensité, c'est *un état de grâce*. On voit là un exemple précis de l'action des performeurs qui par la qualité de leur intersubjectivité, font changer une émotion en état.

1.6 Résonance sur le mode du Sensible

1.6.1 Résonance pure du mouvement

Cette résonance montre ce qui touche au ressenti d'une mouvance interne dans le corps ainsi que des changements de volume et de qualité de matière. Seule une personne non initiée ne témoigne pas dans cette sous-catégorie. Il apparaît aussi que les témoignages des initiés sont plus fournis que ceux des non-initiés, ce qui n'est pas surprenant, même si les pratiquants de la pédagogie perceptive restent étonnés de la manière dont l'effet se révèle, donnant cette sensation d'expérience sans cesse renouvelée.

Les phénomènes internes se donnent à travers un phénomène de contagion. Cette donnée est aussi constatée par Dubois (2012) dans son étude sur la réciprocité actuante dans la relation d'aide manuelle : « Cette contagion s'effectue depuis le vécu de la matière, elle est contagion, propagation, transmission de vie de matière à matière. » (p. 135). Elle est très bien décrite par une sensation de vague dans un des entretiens.

L'idée commence à s'insinuer ici que le spectateur des performances sur le mode du Sensible pourrait être dans une sorte de posture d'introspection sensorielle mais avec les yeux ouverts, assis dans cette attitude d'immobilité extérieure, mais de mobilité intérieure. En effet, dans ses recherches, Nottale (2015) à travers la description des phénomènes rencontrés en introspection sensorielle rend compte d'un « ni-dedans, ni-dehors » à savoir une circulation de la mouvance qui se fait à l'intérieur mais aussi à l'extérieur du corps qui introduit donc la notion d'espace interne et externe. Il est ici aussi décrit, ainsi que cette notion d'espace épais, comme une matière. De plus, dans les témoignages des personnes interrogées, le mouvement est décrit et localisé dans des endroits précis du corps, possédant des orientations comme le haut-bas ou la transversalité, différentes amplitudes et différentes qualités de matière comme léger ou dense.

Fonction reliante du mouvement

Parmi les fonctions du mouvement apparaissant dans les témoignages, la fonction « reliante » est la plus exprimée, soulignant l'aspect actif de ce phénomène et la création d'un espace commun pour une expérience commune. Trois personnes témoignent dans la deuxième performance, dont deux non initiées. Cette fonction particulière rejoint les descriptions de matière de Nottale (*ibidem*) dans le cadre de l'introspection sensorielle. Dubois (2012) retient aussi cette qualité « reliante », dans le cadre du toucher relationnel.

1.6.2 Conditions d'accès

Six spectateurs témoignent d'éléments qui leur ont permis d'accéder à une qualité de ressenti du mouvement interne, dont une non initiée. Les conditions d'accès à la résonance sur le mode du Sensible concernent tous les éléments qui permettent aux spectateurs d'accéder à une qualité de ressenti du mouvement interne.

Dans cette sous-catégorie, les spectateurs initiés citent les protocoles d'accès à l'expérience du Sensible de la pédagogie perceptive (Bois, 2006 ; Nottale 2015) à savoir « l'installation du silence », « la lenteur de la gestuelle », et « le guidage verbal » (au début de la performance) ; et même la réalisation de « points d'appui » (Courraud, 2007) (ce terme vient de la technique manuelle, signifiant un arrêt de la mouvance tissulaire visant à une évaluation/normalisation) geste d'immobilité apparente effectué par les performeuses.

Par rapport à ces premiers témoignages, une seconde orientation évoque davantage l'adoption d'une posture comportementale, et c'est là que se trouvent deux non initiées.

On retrouve les qualités d'ouverture et de disponibilité qui sont des composantes de la posture d'accompagnement et de la réciprocité : « L'acte d'accueillir représente clairement un invariant de l'expérience de réciprocité, que ce soit chez l'accompagnant [...] ou chez la personne accompagnée. » (Dubois, 2012, p. 141). Destrijcker (2013) évoque aussi l'accueil et l'ouverture dans la posture d'accompagnement du praticien du Sensible. Il semble donc que le spectateur des performances sur le mode du Sensible s'inscrive dans ces postures et que cela ouvre un accès à la résonance du processus du Sensible.

Spécifiques au rôle du spectateur

J'emploie cette précision de spécificité pour deux personnes qui affirment d'emblée un statut de spectatrices : le fait de venir vivre cette expérience particulière de spectacle, induit au départ, une attitude de bienveillance ou une qualité d'écoute consciente qui engendre l'imprégnation. On peut ici encore mettre en lien le rôle du spectateur et le rôle de l'accompagnant. La posture d'imprégnation peut aider le phénomène de contagion décrit précédemment.

1.6.3 Résonance relationnelle

Dans cette catégorie qui recense les témoignages concernant la résonance en termes de qualité et nature d'échange établie entre spectateurs et performeurs, seule une non initiée ne témoigne pas. Les témoignages se répartissent dans les trois performances. Ici, ce sont les actes posés par les performeurs qui sont envisagés.

Présence intense et présence humaine

Tout d'abord, trois spectateurs répartis dans la deuxième et troisième performance rapportent avoir reçu la résonance de la qualité de *présence* des performeurs teintée selon chacun de *stabilité* ou d'*intensité*. La notion de *profondeur*, deuxième niveau de la spirale processuelle (Bois, 2007), est aussi citée deux fois, ainsi que la *puissance*.

La deuxième caractéristique est la notion de présence humaine que les spectateurs ont perçue et reçue. Sept personnes réparties sur les trois performances témoignent ici. *L'humanité* (une personne dans la première performance), et différentes nuances comme le *don* (trois personnes dans la deuxième performance), l'*authenticité* (une personne dans la deuxième performance), la *générosité* et l'*engagement* (une personne dans la troisième performance), composent aussi cette résonance. Tous ces témoignages se rapportent à des qualités recensées par Dubois (2012) au sein de l'acte relationnel en pédagogie perceptive à savoir la réciprocité actuante. Destrückjer (2013) à travers la posture du thérapeute parle de « *présence humaine* » et insiste sur l'humanité de l'accompagnant. De plus, l'*authenticité* fait partie des notions que doit développer le thérapeute empathique selon Rogers. On voit donc ici résonner ce climat empathique essentiellement positif.

Fond perceptif commun

La notion de réciprocité actuante repose sur la notion de « fond perceptif commun », qui est ainsi développée : « Il est question ici d'une sphère relationnelle partagée qui repose sur un fond référentiel commun. La notion de fond commun perceptif emporte l'idée que chacun des protagonistes de la relation est porteur de façon consciente ou inconsciente des caractéristiques constitutives du mouvement interne. » (Bourhis, 2015). Deux spectatrices dans la deuxième et troisième performance y font référence de manière globale comme l'accumulation de leur travail au fil des années. Elles s'aperçoivent que ce qu'elles ressentent dans la performance est le résultat d'années d'entraînement.

Trois spectateurs sont touchés par ce phénomène et le décrivent parfaitement. Deux dans la troisième performance, évoquent ce plan profond d'un mouvement commun à tous sur lequel se détache la gestuelle singulière de chaque performeuse. Dans la deuxième performance, une spectatrice décrit ce plan profond où circule le mouvement interne et voit s'y incarner la présence humaine des performeurs. Ce point de vue me semble particulièrement original et nouveau au sens où la place du spectateur permet dans cette

posture du « regardant » une vision singulière de ce chiasme entre un mouvement commun et la singularité humaine.

Résonance de chair à chair

Dans la troisième performance, une spectatrice décrit bien la résonance « d'une chair à l'autre » (Austry & Berger, 2014, p. 239) c'est-à-dire de corps à corps. Même dans une condition de spectacle, la résonance est vécue de manière identique à la situation du toucher manuel et garde la spécificité générale de l'approche de cette technique d'accompagnement. En effet, c'est la globalité et la profondeur de l'un des protagonistes de la relation, mises en relation avec la globalité et la profondeur de l'autre qui se jouent dans cette intersubjectivité.

Autres actes en lien avec les actes posés par les performeurs

Les points d'appui

Dans la troisième performance, une autre spectatrice rapporte la résonance des points d'appui effectués par les performeuses, que j'ai déjà citée dans les conditions d'accès (Cela la remettait dans sa globalité et la faisait se poser). En effet, je trouve nécessaire de le repositionner ici, au sens où c'est un acte posé par les performeuses, ce qui correspond à la définition de cette catégorie, à savoir la nature de l'échange avec les performeurs.

L'accordage

L'action des performeurs résonne simultanément dans le public. Il faut pour cela que les performeurs soient « accordés ». Dans la pratique de la pédagogie perceptive, cet instant singulier se caractérise par un moment où dans une rencontre, soit entre deux personnes, soit entre l'ensemble de personnes, la relation est aboutie, pleine à travers les caractéristiques d'écoute de soi, de l'autre et de tous les paramètres du mouvement.

Deux spectatrices non initiées décrivent ce moment avec précision (dans la troisième performance, une spectatrice parle aussi des moments où les performeuses sont *unies*). C'est la deuxième performance qui offre cette opportunité. Dans un cas, un couple de performeuses dans un mouvement d'aller et retour, se rapprochent et s'éloignent l'une de l'autre à travers une posture de rencontre ; l'effet est immédiat et saisissant car il crée une onde *pesante* qui relie les spectateurs et les performeurs.

Le témoignage de l'autre spectatrice concerne le moment où deux performeurs après une longue recherche trouvent une voie de passage. Pour elle, tout s'ouvre : l'espace et la relation. Je trouve intéressant cette notion d'espace reliée à l'ouverture relationnelle car je le

metts en lien avec la réflexion de Berthoz (2014) que j'ai évoquée dans le champ théorique : « Si le lecteur est prêt à accepter comme hypothèse de fonctionnement notre idée que la manipulation des référentiels spatiaux est importante pour l'empathie, [...] » (p. 86). En effet, la capacité d'empathie est pour lui reliée à la construction des repères spatiaux. Dans le vécu de cette spectatrice, l'ouverture de l'espace semble être un accès à une résonance intérieure intense qu'elle qualifie même d'*extase* qui souligne la force du phénomène. Il est aussi possible que le performeur, lorsqu'il est accordé, unifie son espace interne, péricorporel et extracorporel qui composent les deux référentiels de mouvement, à savoir un référentiel « éxocentré » et un référentiel « égocentré » : « Le premier sert à situer l'environnement et à se situer par rapport à lui, le second sert à se situer dans son propre corps et à situer l'environnement par rapport à son corps. » (Berger, 1999, p. 72)

En conclusion, je dirais que la résonance décrite ici rassemble les propriétés essentielles de la réciprocité actuante définies dans le contexte théorique.

1.6.4 Sens pour la personne

Dans cette section qui rassemble des témoignages relatant la signification donnée par le spectateur à ce qu'il voit et ressent en lien avec la réalité de ce qu'il vit dans son quotidien ou de ce qu'il a vécu dans son passé, seule une initiée de la première performance ne témoigne pas.

Cette signification se donne à travers quatre colorations :

- Emergence d'un comportement nouveau (deux personnes : M et B)
- Solution momentanée à une problématique (quatre personnes : S et A et C et G)
- Espoir retrouvé (trois personnes : A et C et G)
- Exemple sur lequel prendre appui pour soi (trois personnes : V et G et K)

Il émerge de ces différentes tonalités d'accès à un sens, la fonction stimulante et transformatrice de cette proposition performative portée par le Sensible, qui apparaît comme une source de réactualisation dans le sens du déploiement de l'individu. Ce résultat prolonge ainsi les travaux de Bois (2006) sur le modèle de la modifiabilité perceptivo-cognitive qui montre la relation entre l'enrichissement perceptif et l'accès à un nouveau sens pour soi (Berger, 2009b) ainsi que les travaux de Bourhis (2012) sur l'intelligence sensorielle qui est une étude sur la spécificité de l'intelligence utilisée dans le cadre de la formation au toucher de relation. Cette résonance met aussi en lumière cet espace relationnel spectateur-acteur qui depuis la notion de catharsis du théâtre grec, a été considéré comme un espace de

transformation dans l'art du spectacle vivant. Grotowski (2012) par exemple, disait : « Ce qui nous concerne, c'est le spectateur qui souhaite réellement, par la confrontation avec le spectacle, s'analyser lui-même. » (p.39)

Ce qui me semble étonnant dans cette section, c'est qu'à partir d'une gestuelle que je qualifierais de neutre, sans une parole prononcée, sans discours moralisateur, avec des moments de difficultés traversés par les performeurs, le sens fasse irruption à travers différentes nuances. En effet, cette résonance de sens amène une réflexion existentielle chez le spectateur et le déroulé de l'action des performeurs, ainsi que le déploiement de leur intersubjectivité, prennent valeur d'exemplarité.

2 Spécificités perçues de la structure performative

Tableau 6 : la qualité de mobilisation du spectateur et la résonance des choix initiant la performance

Mobilisation du spectateur	<i>Attention, concentration, accompagnement, se mettre en état de percevoir, envie de participer à l'expérience, dialogues intérieurs, être là, implication, privilégier ses sensations, ouverture des sensations, s'empêcher de bouger, être observateur de l'action et sentir le mouvement interne à l'intérieur de soi, temps d'adaptation, envie de performer</i>
Résonance des choix initiant la performance	<i>Esthétique : références littéraires, imaginaire, complémentarité des gestuelles, le beau, accomplissement, gestuelle dansée, qualité d'improvisation produisant une véritable chorégraphie</i>
	<i>Valeurs et idées : espace de refuge, validité du dispositif performatif aidant à se reconnecter à des valeurs humaines et authentiques, rempart contre la dispersion</i>
	<i>Structure : apport de la musique, possibilité de passage à l'action du spectateur, liberté des choix donnés par l'improvisation, lieu non institutionnel, préparation du public à une qualité d'interactivité, importance du protocole de l'accordage au début de la performance</i>

Cette section regroupe les témoignages se rapportant à la « qualité de mobilisation du spectateur » et à la « résonance des choix initiant la performance ». Elle se décline en deux volets. En premier lieu, y est présenté le type de spectateur que les choix d'organisation de la structure performative induisent. En second lieu, y sont déclinées les spécificités de la performance remarquées par le spectateur. Le tableau 6 résume les différentes nuances rencontrées dans les catégories précédemment citées.

2.1 Une structure performative mobilisante et un spectateur actif

Dans cette catégorie de résonance, les témoignages rapportent l'attention consciente du spectateur aux actes qu'il pose lors de la performance. Il est à rappeler que le public est informé dès le début de la performance qu'il doit se mettre en état de perception, ce qui permet immédiatement d'orienter le spectateur vers une posture spécifique de réception.

Tous les entretiens témoignent d'actes attentionnels sauf une personne initiée qui déclare ne pas s'être mobilisée car elle était occupée par son petit garçon qui l'accompagnait.

Attention

Le rôle de l'attention est primordial en pédagogie perceptive car comme l'écrit Bois (2006) : « L'attention est le premier des instruments internes que nous cherchons à développer chez l'individu, parce que c'est celui qui lui permettra d'accéder à tous les autres. » (p. 120) La mobilisation attentionnelle est en effet l'ouverture vers l'accueil des perceptions internes mais aussi, vers la construction d'une posture de réception d'un événement. Sept personnes témoignent dans ce sens à travers une qualité attentionnelle mais aussi dans des nuances de suivi, d'accueil, d'accompagnement des performeurs. Deux personnes non initiées signalent qu'elles sont venues pour participer à une expérience. Avant de commencer elles étaient donc dans un projet de mobilisation. Ici se dessine l'attitude d'un spectateur actif et engagé.

Dialogue intrapersonnel

Ce phénomène apparaît lorsque le spectateur rencontre un problème (dans la deuxième performance). Il se met en dialogue avec lui-même et se raisonne. Trois personnes en témoignent. Ils trouvent une solution en se remettant dans la consigne de percevoir pour l'une,

ou en se raisonnant pour les deux autres. Pour l'une d'entre elles, on rencontre ainsi le choix du rappel à la consigne à savoir rester dans le « percevoir ».

Implication

Deux personnes répondent directement à la notion d'implication. La première non initiée rapporte qu'en ce qui la concerne, seuls les performeurs sont actifs et de ce fait elle ne se sent pas impliquée. Une autre spectatrice initiée, déploie le témoignage d'une totale implication touchant différents plans de sa personne ; cette implication étant plus intense que dans d'autres spectacles. L'implication ici vécue peut se rattacher à la dynamique existentielle de la spirale processuelle du rapport au Sensible (Bois, 2007). En effet, l'implication correspond au deuxième niveau de ce modèle.

Temporalité

Une spectatrice signale qu'un temps de travail performatif lui a été nécessaire pour entrer en relation. L'intersubjectivité ne se donne pas immédiatement et automatiquement. La résonance vécue par cette personne n'en est pas moins intense.

Surplomb de la situation : intériorité et extériorité

Cette même spectatrice explique comment elle voit le mouvement des performeuses et sent le mouvement en elle. Cette situation nous donne vraiment le vécu de ce qui se passe dans cet acte performatif, à savoir le surplomb du spectateur sur la scène extérieure et sur sa scène intérieure. On rencontre deux espaces déployés, ce qui laisse émerger une certaine complexité perceptive.

Rôle de spectateur : passer la barrière

Le désir de devenir acteur de la performance est exprimé par deux personnes dans la troisième performance. Être sous les mains d'une performeuse et aller évoluer avec elles, sont les formes que prennent ces souhaits.

Conclusion

Nous constatons que l'activité pour suivre les performeurs est intense et réclame des efforts et une attention. Le spectateur ne semble pas être dans un état de rêverie passive. Il semblerait cependant que les initiés se sentent plus impliqués. Ces résultats rejoignent la pensée des créateurs de l'art performatif et la nature même de la performance. Ainsi, pour

Roux (2011), « L'attitude performative se veut interrogative, supposant une mise en travail du récepteur enclin à produire une émulation intellectuelle et sensorielle. » (p. 211). On constate que c'est ici le cas car les spectateurs témoignent d'une richesse de réactions. Et la consigne de départ remplit pleinement son rôle d'orientation de leur attention perceptive.

2.2 Une structure performative favorisant un spectateur pensant et interprétant

2.2.1 Esthétique

Six spectateurs se répartissant dans les deuxième et troisième performances, rapportent les appréciations personnelles sur la performance et la gestuelle, créant parfois un imaginaire ou générant des références littéraires, et abordant la notion du « beau ». Tous ces aspects sont récurrents dans l'art en général.

L'imaginaire

Deux spectateurs expriment des références littéraires très précises : l'une, l'univers de Beckett, l'autre celui des « Travailleurs de la mer » de Victor Hugo. Ceci est la preuve que tout est ouvert et possible dans cette scène intérieure que développent les spectateurs. La liberté de leurs références reste présente et active.

Deux autres témoignages (dans la deuxième et la troisième performance) livrent des images liées aux forces de la nature. L'une fait une analogie entre les forces de croissance dans la nature et le mouvement interne. L'autre remarque qu'elle s'exprime de manière plus imagée et poétique qu'elle ne le fait habituellement. Je mets en relation ces images avec celles que Nottale (2015) rapporte dans sa recherche sur l'introspection sensorielle : les participants donnent des métaphores pour exprimer leur vécu de l'introspection.

La forme chorégraphique

Ici affleure la notion d'un véritable travail chorégraphique au sens où une spectatrice dans la troisième performance souligne la véritable chorégraphie qui émane de la cohérence constante de la qualité d'improvisation. Ce territoire me semble peu exploré encore quant à la recherche en pédagogie perceptive où il n'y a pas d'études sur ce sujet dans le cadre du spectacle vivant.

Deux spectatrices dans la deuxième performance, s'expriment sur les contrastes entre les duos, et parlent de complémentarité des gestuelles. Les performeurs se partagent ici les qualités gestuelles dans le respect des potentialités de chacun. Lenteur et rythmicité, élément terre et élément air, stabilité et créativité, effort et légèreté, sont les nuances qu'elles déclinent. Ces différentes tonalités donnent à laisser entrevoir la richesse d'expression livrée par les performeurs. Il est à noter que le travail de l'ancrage et de la légèreté est une notion de base en danse comme le présente Odile Rouquet (1985) dans l'article « A la découverte du corps ».

Le beau

Cette notion est abordée par quatre spectateurs qui se répartissent sur la deuxième et la troisième performance. Il s'agit en premier lieu de la beauté de la gestuelle puis de la beauté intérieure.

En effet dans la deuxième performance, deux spectateurs parlent de beauté gestuelle à un moment précis à savoir le moment où les performeurs s'accordent. L'un de ces témoignages se décline aussi autour du travail d'un duo qui pour le participant porte de véritables qualités esthétiques, mais qui se prolonge dans la notion d'accomplissement de la rencontre. L'accomplissement désignant ce qui est complet dans une dimension d'aboutissement parfait. Ce vécu d'accomplissement, moment unique et, délicate précision, porteur du frémissement de sa transformation, est perçu comme un temps suspendu et comme dilaté par la qualité d'une intériorité vécue intensément, perméable à l'intériorité de l'autre, si proche et si différent. C'est la finalité de cette performance que de permettre l'aboutissement de la réciprocité à travers le rapport au Sensible. Et manifestement, un spectateur l'a très bien senti et fait le lien entre la beauté de la forme et la beauté intérieure. Deux personnes remarquent aussi cette beauté intérieure dans la troisième performance. Intensité et présence qui se construisent au fil du déroulé de l'action, sont les caractéristiques de cette notion qui donne de la consistance à ce caractère esthétique qui n'est absolument pas recherché mais qui semble émerger de cette réciprocité authentique. On peut penser que la « Présence totale au mouvement » étudiée par Leao (2005) trouve ici sa pleine réalisation. Le danseur Dominique Dupuy (2011) évoque cet « au-delà » de la forme : « Dans les instants de telle intensité, ce n'est pas seulement la forme qui importe, c'est en deçà et au-delà, ce que la danse a de plus singulier. » (p. 39).

2.2.2 Valeurs et idées

Cette résonance où deux personnes de la deuxième et troisième performance interviennent, l'une initiée et l'autre non, rassemble des témoignages portant sur les valeurs fondamentales portées par l'action performative.

Les deux témoignages vont dans le même sens. En effet, espace de résistance, espace de refuge, espace de construction, dimensions subversives donc, sont les nuances déclinées par les spectatrices. Elles amènent cette critique de la nature des relations humaines dans la société, ce qui rejoint la nature même de la performance comme le décline Roux (2011) : « L'acte performatif est un acte social relié aux choses du quotidien, [...] » (p.131). Des valeurs essentielles et authentiques y sont partagées permettant soit de se remettre en relation, soit de se construire. Espace soignant ou éducatif, les deux sans doute, en tous les cas c'est un espace qui offre une intersubjectivité réalisée. En effet, les performeurs laissent émerger ou s'approchent à mon sens de ce que Grotowski (2012) définissait comme l'acte total : « L'acte de l'acteur – écartant les demi-mesures, se révélant, s'ouvrant, émergeant de lui-même en opposition à la fermeture – est une invitation au spectateur. Cet acte peut être comparé à un acte profondément enraciné, un amour véritable entre deux êtres humains – ce n'est qu'une comparaison dans la mesure où nous pouvons nous référer à « l'émergence de soi-même » par analogie. Cet acte, paradoxal et extrême, nous l'appelons un acte total. A notre avis, il est l'essence de la vocation de l'acteur. » (p. 214). L'importance du sens de ce qui se joue profondément dans ces performances apparaît ici.

2.2.3 Structure

Les choix structurels remarqués par les spectateurs sont rassemblés dans cette sous-catégorie qui compte sept témoignages répartis dans les trois performances. Les trois premiers points regroupent plusieurs témoignages dans les sections, et ensuite s'égrènent plusieurs éclairages singuliers.

Protocole

Quatre personnes constatent les effets efficaces du processus de préparation du public à la réciprocité dans une mobilisation de l'attention. Dans la troisième performance, il était différent car c'était une conférence qui introduisait le travail, mais il est cité par une personne pour son efficacité.

Spécificité du lieu

Deux personnes parlent spécifiquement du lieu d'intervention. L'une, dans la deuxième performance, souligne le caractère non institutionnel du lieu qui permet toute expérimentation et l'autre dans la troisième performance remarque que la nature de l'action performative appelle la confidentialité du lieu.

Improvisation

La matière improvisation est évoquée par deux personnes dans la deuxième et troisième performance, comme chemin fécond et ouvert pour ce genre d'intervention. Il est à noter que Roux (2011) déclare : « L'improvisation et l'attitude performative proposent une spécificité dans la manière corporelle d'appréhender l'espace-temps. » (p. 126). Il semble que dans le paradigme du Sensible, les notions d'expérience de l'immédiateté et d'ouverture à l'advenir - entendu comme une ouverture à l'information à venir qui réactualise le présent -, rejoignent cette façon d'envisager l'expérience du corps.

Autres nuances

Plusieurs aspects sont ici abordés.

La dernière phase de la deuxième performance, laisse la possibilité au passage à l'action du spectateur. En effet, ils peuvent se mettre à accompagner les performeurs dans le toucher. Cet aspect est important si on veut vraiment développer une structure participative.

Dans la troisième performance, l'attention du public est un facteur essentiel dans une telle expérience.

Dans la première performance, la musique est considérée comme un repère connu pour un public qui n'a pas l'habitude de ce genre de pratique.

Dans la troisième performance, il est constaté que l'humour peut avoir sa place.

Et enfin dans la troisième performance, une spectatrice remarque l'installation un peu rapide des performeuses au début du processus performatif.

Tous ces points de vue semblent valider les choix dans la conception de cette expérience performative surtout dans la phase explicative du début. Il semble important et essentiel d'informer le public sur l'enjeu de ce qui s'y déroule.

Ces nuances mettent aussi à jour des adaptations suivant la nature du public ou suivant les personnalités des performeurs.

Le dernier point montre que le processus du Sensible ne se donne pas, il se construit, et les performeurs doivent rester attentifs à leur partition car une spectatrice trouvait un peu rapide l'installation des performeuses.

3 Intersubjectivité et performance sur le mode du Sensible

Je reviens dans cette partie aux concepts d'empathie et de réciprocité et j'en extrais les phénomènes singuliers qui m'ont semblé émerger de cette expérience intersubjective au sein des performances sur le mode du Sensible.

3.1 La réciprocité actuante et l'empathie

Les notions constituant la réciprocité actuante sont présentes dans les témoignages. La dimension « actuante », la présence à soi et à l'autre, la symétrie de présence, la différenciation soi-autrui, l'attention, les valeurs humaines comme l'accueil et l'accompagnement, ou la confiance, s'y retrouvent. Mais aussi les contenus de vécu de la spirale processuelle et de la dynamique existentielle, ainsi que la notion d'accordage et la circulation d'informations entre les protagonistes de la relation. Le fond perceptif commun est aussi décrit à travers la description du mouvement interne. Il est le socle de la réciprocité actuante au sens où il situe cette intersubjectivité dans une intériorité vivante et résonante « de cellule à cellule ». Il donne toute sa spécificité à cet échange dans le cadre de la gestuelle du Sensible au sens où l'on y trouve « quelque chose de l'ordre d'une capacité naturelle de la chair, du corps, de percevoir celle de l'autre » (Austry & Berger, 2014, p. 245). Cette étude fait clairement apparaître ce phénomène dans la situation de performance. J'aurais donc tendance à dire mais en restant prudente tout de même, que la réciprocité actuante enrichit l'empathie en mettant à jour un niveau d'échange singulier qui n'exclut pas les dimensions émotionnelles et cognitives de l'empathie. Les points émergents que je vais développer maintenant vont peut-être pouvoir éclairer cette assertion.

La force de la proprioception

Il me faut revenir au niveau de l'échange scénique entre acteur-danseur et spectateur défini par Leao (2005) qui affirme « l'existence d'un niveau d'organisation invisible de

l'action organique, de phénomènes anticipatoires qui précèdent et d'où procède l'acte visible. » (p. 71) Dans cette configuration d'échange de corporéité à corporéité qui permet « la proximité de l'organisme vivant » (Grotowski, 2012, p. 40), (qu'une des spectatrices traduit par l'expression, « *il n'y a pas de filtre* »), l'émergence de l'action chez le performeur des performances sur le mode du Sensible, génère une attirance incontestée qui témoigne d'une activation intense de ce niveau d'empathie. En ce sens, est-ce que l'on ne peut pas dire que le phénomène de la réciprocité actuante enrichit l'empathie dans la mesure où il donne la voie pour accéder à une intensité de la résonance kinesthésique?

Mouvement commun et mouvement singulier

La manière dont le fond perceptif commun s'articule avec ce qui appartient à la singularité humaine me semble fortement intéressante. C'est la première fois que je le vois exprimé de cette manière à travers la gestuelle. C'est la particularité du rôle de spectateur qui permet cela. Le vécu du processus du Sensible permet de mettre à jour des niveaux de vécus originaux constitués d'un entrelacement entre un vécu commun organique que Bourhis (2015) décrit ainsi : « Cette base référentielle donne lieu à des représentations de formes, de vitesses, d'amplitudes, d'orientations, d'épaisseurs, de lieu, de couches, de tonalités d'arrière fond, de sentiment organique. », et un vécu se rapportant aux qualités singulières de la personne ainsi que les qualités humaines nécessaires dans le cadre de la posture d'accompagnement. Cela donne accès à un plan de fonctionnement qui élargit la notion d'empathie qui se situe comme je l'ai dit précédemment, essentiellement à un niveau émotionnel et cognitif.

3.2 Les performances sur le mode du Sensible : Une dimension soignante

La dimension soignante se déploie à travers trois aspects, dans la détente et la suppression de douleur appartenant aux résonances toniques (physiques et psychiques), la facilitation perceptive et la notion d'intensité :

- Cette étude nous apprend aussi que les spectateurs témoignent de tensions psychiques et physiques qui se relâchent (*une douleur disparaît*), une spectatrice dit même qu'elle se sent accompagnée. Je me permets donc de dire que cette intersubjectivité a une dimension soignante et ceci dans le cadre même de cette spécificité de l'échange

scénique. Cet effet thérapeutique apporte une tonalité particulière à la réciprocité actuante et tend à mettre à jour sa singularité.

- Une personne nous dit avoir des difficultés à percevoir son rapport à l'autre lorsqu'elle a les yeux fermés dans les cours. Dans cette situation de performance, elle a accès à une résonance interne plus déployée. Ce dispositif de mise en réciprocité actuante, spectateur-performeur, à travers la gestuelle, peut donc être un outil de facilitation de la perception dans certains cas de difficultés perceptives.
- Je me pose aussi la question de la place de l'intensité dans les phénomènes vécus. On la retrouve dans de nombreux témoignages, éparpillée dans plusieurs catégories de résonance. Je prends pour exemple ce moment de basculement de l'émotion (*la peur*) à l'état qu'une spectatrice rapporte comme un état de *grâce*. La sensation est forte et résulte directement de l'action des performeurs qui trouvent une voie de passage. Je me demande si l'intensité plutôt que d'être simplement un qualificatif ne peut pas devenir un phénomène du Sensible à part entière. Et ne peut-elle pas avoir une dimension soignante au sens où elle permet de se sentir dans son corps : c'est l'intensité comme un réveil de la présence à soi et échelle de la qualité de la plénitude du geste.

3.3 Un sens qui se trouve

J'ai été très étonnée de recueillir dans la « résonance sens pour la personne », huit témoignages qui exprimaient un sens trouvé. Le cadre de l'échange scénique ne me paraissait pas propice à cela. Il semble que le fait de voir et de laisser résonner en soi la tentative de se mettre en relation avec le processus du Sensible, permet de laisser apparaître le spectateur dans une dimension existentielle. Il est ici montré qu'il n'y a pas de tendance fusionnelle dans la réciprocité actuante mais plutôt un principe d'individuation. L'individu est mis à jour et activé dans sa tendance à l'autonomie. Ce qui met les performances sur le mode du Sensible non pas dans la catégorie d'une grand-messe communautaire mais d'un dispositif relationnel qui interroge l'individu dans son rapport au monde. Je trouve important de préciser cela car le vocabulaire que l'on retrouve dans les témoignages ayant trait au bien-être en particulier pourrait apporter des confusions. De plus, le sens trouvé est générateur d'une reprise en main de l'individu dans sa vie. J'ai l'impression qu'après la performance, le spectateur va pouvoir reprendre activement sa place dans le monde. Il me semble que la réciprocité actuante est un vrai outil de construction de soi. Cela correspond aux témoignages de vécu dans le modèle de

la dynamique existentielle, le dernier degré étant l'autonomie (Bois, 2007). Ce n'est donc pas une découverte mais cela n'avait jamais été constaté en situation d'échange scénique.

Du point de vue de cette mise en perspective de la réciprocité actuante et de l'empathie, et en quittant cette question de savoir si la réciprocité actuante enrichit ou élargit l'empathie, on peut dire que la réciprocité actuante est un véritable outil de construction de lien. Le mouvement interne est « reliant » rapportent les spectateurs. Si comme on l'a vu dans la partie théorique l'empathie peut être la base de la relation proie-prédateur, la réciprocité actuante se situe résolument dans une dimension de construction de l'individu et offre des outils concrets dans une perspective sociale d'éducation à devenir humain.

Conclusion générale

Afin de conclure cette réflexion, revenons à la question posée au début de cette recherche, à savoir : que rapportent les spectateurs des performances sur le mode du Sensible ? La tentative d'y répondre laisse apparaître la spécificité d'un spectateur réceptif, actif, empathique, résonnant dans sa chair au sein d'un dispositif performatif facilitant la réciprocité. Je vais donc à présent clore en déclinant les points qui retiennent mon attention, puis montrer les limites de cette recherche ainsi que ses perspectives.

Les six catégories de résonance extraites des témoignages révèlent la richesse du vécu intérieur des spectateurs. C'est une véritable « *scène intérieure* ». En effet, le spectateur est une scène à lui tout seul, créant des dialogues, laissant émerger ses histoires personnelles et vivant des résonances d'intensités diverses dans des tonalités parfois fines et singulières en réponse aux actions posées par les performeurs. Plus spécifiquement, le spectateur est généralement lors des performances sur le mode du Sensible dans une posture d'attention. Sans surprise, il apparaît qu'il existe une différence entre initiés et non-initiés à la pédagogie perceptive. En effet, les initiés citent le corps de manière plus précise et plus complète. On trouve chez eux une constance de l'état et ils utilisent les outils de la pédagogie perceptive pour entrer en résonance avec le travail performatif. En revenant à l'ensemble des spectateurs, la résonance proprioceptive semble très puissante au sens où la limite entre spectateur et performeur est prête à être franchie. La résonance d'états ramène une constante de bien être, écho des relâchements toniques et psychiques en relation avec l'action des performeurs ; le spectateur est touché. La résonance du Sensible, en accord avec la littérature concernée, laisse apparaître un plan d'intériorité vivante et mouvante, qui prend une dimension intersubjective dans une circulation d'organicité à organicité. Et dans une dimension subjective, les spectateurs peuvent y élaborer un sens pour leur vie ; il y a une résonance de changement.

En mettant en parallèle différentes recherches sur le processus du Sensible et ce présent travail, il s'avère que les caractéristiques de la réciprocité actuante en situation d'échange scénique, a des similitudes avec celle de l'accompagnement manuel ou gestuel. Je pense même au vu de cette étude que le spectateur des performances sur le mode du Sensible vit une posture proche de l'introspection mais avec les yeux ouverts. C'est la posture du « *spectateur méditant* » avec toute la mobilisation qu'induit cette posture. Et s'y ajoute la notion de spectateur « *en état de profondeur* » qui semble résumer l'effet de la résonance chez le spectateur des performances sur le mode du Sensible. Celles-ci s'avèrent bien être un temps où se vit l'expérience fondamentale d'une humanité subtile et profonde. Elles s'inscrivent en cela dans un objectif éliminant l'aspect réussite ou rendement du champ performatif et s'associent au propos de Roux (2011) concernant ses enjeux : « Enfin, et peut-être de manière

première, si « l'être performant » est en quête du « toujours plus haut » et du « toujours plus vite », l'attitude performative veut, quant à elle, enrayer les modes de production, créer une résistance, pour être dans un positionnement critique face à l'*habitus* du « grand casino mondial ». (p. 246).

Les performeurs s'approchent d'une « *gestuelle de l'accomplissement* ». Ce terme rappelle la nature de la plénitude qu'apporte cette sorte d'intersubjectivité qu'est la réciprocité actuante. Leao (2005) envisage ainsi la notion d'accomplissement : « L'art performatif représente pour nous un lieu d'accomplissement où la pensée, la perception et le mouvement se rencontrent dans une cohésion au-delà des concepts. » (p. 221). Sous cet éclairage, l'accomplissement est la nature de ce qui fait un homme réuni dans toute sa potentialité. Je me permets de rappeler que dans les performances sur le mode du Sensible, cet état n'est pas donné, il se construit sans cesse, peut se défaire, puis réapparaître au gré de cette confrontation avec le réel de l'immédiateté.

« *L'imaginaire du Sensible* » est abordé par deux témoignages à travers des images se rapportant aux forces de la nature. Il attire mon attention au sens où ils concernent deux personnes n'appartenant pas au même public. Je rappelle que dans ces performances, il n'y a pas d'histoire. Cela m'interroge car je me demande si c'est une coïncidence ou un phénomène qui pourrait se réitérer. Les images apparues me semblent être assez en corrélation avec le processus du Sensible. Ce n'est pas directement l'objet de ma recherche mais pourrait être une piste d'étude.

Ceci étant dit, au début de cette réflexion, j'avais envisagé de mettre en relation le témoignage des performeurs et celui des spectateurs. Le travail étant déjà important, il n'a pas été possible de le réaliser. Je pense qu'une des limites de cette recherche se situe à cet endroit au sens où le parallèle entre des moments particuliers vécus par les spectateurs et le vécu des performeurs aurait pu donner un éclairage plus accompli sur le processus de réciprocité. De plus, j'ai le sentiment que mes maladresses de néophyte de la recherche ont certainement fait à certains endroits que ce travail manque d'une amplitude nécessaire. Ce sentiment de manque d'amplitude est peut-être dû au fait que le sujet était large, touchant la notion de réciprocité mais aussi le terrain de l'expressivité.

Dans une mise en perspective de ce travail, il me semble que cette recherche offre de nombreuses pistes pour de nouveaux questionnements qui vont me permettre de garder une posture de curiosité et d'éveil dans ma pratique professionnelle, notamment dans ce regard sur la liaison entre les référents spatiaux et le déploiement d'une réciprocité. Même si je ne sais

pas encore quelle forme prendra la continuité de ce travail, si ce sera la poursuite d'un cursus universitaire ou un passage à l'action d'un ordre plus artistique.

Cette grille d'analyse de la résonance, apportant sa part à la compréhension de la notion de réciprocité actuante, s'offre à la relecture dans des perspectives de précisions et d'enrichissements ou de remises en cause de la part des chercheurs et praticiens en pédagogie perceptive. Elle intéresse aussi les artistes de la forme performative, ayant pour projet de partager le processus du Sensible, dans le sens où elle peut être une base de réflexion dans l'élaboration d'autres dispositifs. Elle vient offrir au domaine de la pédagogie de l'expressivité du Sensible, une palette de nuances à explorer.

Et enfin, les pratiques somatiques peuvent aussi y voir une grille d'analyse de la subjectivité, ayant possibilité d'y glisser leur propre rapport au corps, complémentaire des niveaux d'empathie kinesthésique, émotionnelle et cognitive, généralement envisagés dans la littérature.

Bibliographie

- Ajuriaguerra, D. (1962). Le corps comme relation. *Revue Suisse de Psychologie pure et Appliquée*, T 21, n° 2, 137-157.
- Ajuriaguerra, D. & et Angelergues, R. (1962). De la psychomotricité au corps dans la relation avec autrui, à propos de l'œuvre d'Henri Wallon. *Evolutions psychiatriques*, Tome 27, fasc. I., 13-25
- Adolphs R. (2002). Neural systems for recognizing emotion. *Current opinion in neurobiology*, 12(2): 169-177
- Apréa, L. (2007). *La scène pédagogique du sensible et l'émergence créatrice*, Master's Thesis in Perceptual Psychoeducation, CERAP, Modern University, Lisbon-
- Apréa, L. (2009). La scène pédagogique du Sensible et l'émergence créatrice. Sous la direction de Bois D., Josso M-C. & Humpich M. *Sujet sensible et renouvellement du moi : Les apports de la fasciathérapie et de la psychopédagogie*.
- Austry, D. & Berger, E. (2014). Empathie, toucher et corps sensible: pour une philosophie pratique du contact. Dans A. Besse, M. Botbol, N. Garret-Gloane, *L'empathie au carrefour des sciences et de la clinique*. Paris : Ed.; Doin.
- Austry, D., Grenier, K., Heynderickx, T. & Bois, D. (2010, avril). *From kinesthetic empathy to actuating reciprocity with the model of the Sensible : a process of relating to the other applied in performative art*, Paper presented at the Kinesthetic Empathy: Concepts and Contexts The Watching Dance Project, University of Manchester, University of Glasgow, York St John University, Imperial College London, Manchester.
- Barba, E. (2004). *Le canoë de papier – Traité d'anthropologie théâtrale*, L'Entretemps éditions.
- Berger, E. (2009b). *Rapport au corps et création de sens en formation d'adultes : étude à partir du modèle somato-psychopédagogique*. Thèse de doctorat en sciences de l'éducation, sous la direction de Jean-Louis Legrand, Université Paris VIII.
- Berger, E. (2009a). Praticiens-Chercheurs du Sensible. Sous la direction de Bois D., Josso M-C. & Humpich M. *Sujet sensible et renouvellement du moi : Les apports de la fasciathérapie et de la psychopédagogie*.
- Berger, E. (1999). *Le mouvement dans tous ses états : Les recherches de Danis Bois*. Ivry-sur-Seine : Ed. Point d'appui.
- Berger, E. & Paillé P. (2011). Écriture impliquée, écriture du Sensible, écriture analytique : de l'im-plication à l'ex-plication. Communication au colloque de l'ARQ, Les défis de l'écriture en recherche qualitative. À paraître dans la revue *Recherches qualitatives*.
- Berthoz A. (1997). *Le sens du mouvement*. Paris : Ed. Odile Jacob.

- Berthoz A. (2014). Une théorie spatiale de la différence entre la sympathie et les processus de l'empathie. Dans A. Besse, M. Botbol, N. Garret-Gloanec, *L'empathie au carrefour des sciences et de la clinique*. Paris : Ed.; Doin.
- Bois D. (2006). *Le moi renouvelé*. Ivry-sur-Seine : Ed. Point d'appui.
- Bois D. (2009a). Relation au corps sensible et potentialités de l'être humain. *Vers l'accomplissement de l'être humain : soin, croissance et formation*. Sous la direction de Bois D. & Humpich M. Ivry-sur-Seine : Ed. Point d'Appui.
- Bois D. (2009b). De la fasciathérapie à la Somato-Psychopédagogie. Sous la direction de Bois D., Josso M-C. & Humpich M. *Sujet sensible et renouvellement du moi : Les apports de la fasciathérapie et de la psychopédagogie*. Ivry-sur-Seine : Ed. Point d'Appui.
- Bois D. (2007). *Le Corps sensible et la transformation des représentations de l'adulte*, PhD Dissertation in didactique et organisation des institutions éducatives, Sevilla University, Sevilla.
- Bois D. & Austry D. (2007). Vers l'émergence du paradigme du Sensible, *Réciprocité*, 1. (consultable en ligne sur www.cerap.org)
- Bois D. & Austry D. (2009). Vers l'émergence du paradigme du Sensible. Sous la direction de Bois D., Josso M-C. & Humpich M. *Sujet sensible et renouvellement du moi : Les apports de la fasciathérapie et de la psychopédagogie*. Ivry-sur-Seine : Ed. Point d'Appui.
- Bourhis H. (2009a). Pédagogie du Sensible et enrichissement des potentialités perceptives : accéder à la réciprocité actuante. Sous la direction de Bois D. & Humpich M. *Vers l'accomplissement de l'être humain : soin, croissance et formation*. Ivry-sur-Seine : Ed. Point d'Appui.
- Bourhis H. (2009b). La directivité informative dans le guidage d'une mise en sens de la subjectivité corporelle : une méthodologie pour mettre en évidence des donations de sens du corps Sensible. Sous la direction de Bois D., Josso M-C. & Humpich M. *Sujet sensible et renouvellement du moi : Les apports de la fasciathérapie et de la psychopédagogie*. Ivry-sur-Seine : Ed. Point d'Appui.
- Bourhis H. (2015). La relation d'aide manuelle sur le mode du Sensible : approche expérientielle et théorique du concept de réciprocité actuante. Sous la direction de Didier Austry, Eve berger, Karine Grenier, Diane Léger. *Identité, Altérité, Réciprocité. Pour une approche sensible de la formation, du soin et de l'accompagnement*. Tome 2. Ivry-sur-Seine : Ed. Point d'Appui.

- Courraud C. (2007). *Toucher psychotonique et relation d'aide : l'accompagnement du patient en fasciathérapie et kinésithérapie*. Mémoire de master 2. Université Moderne de Lisbonne.
- Canter Kohn R. (1986). La recherche par les praticiens : l'implication comme mode de production de connaissance, *Bulletin de psychologie*, tome XXXIX, n° 377, 817-826.
- Caraker C., (2001). Le body-Mind Centering en tant qu'approche de l'apprentissage de la danse, dans *Incorporer, Nouvelles de danse*, N° 46-47, pp. 76-93.
- Collignon S. (2014). L'économie politique de l'empathie. Dans A. Besse, M. Botbol, N. Garret-Gloanec, *L'empathie au carrefour des sciences et de la clinique*. Paris : Ed.; Doin.
- Decety J. (2004). L'empathie est-elle une simulation mentale de la subjectivité d'autrui ? In *L'empathie*. Paris: Ed. Odile Jacob.
- Depraz N. (2004). Empathie et compassion. Dans A. Berthoz & G. Jorland, *L'empathie*. Paris: Ed. Odile Jacob.
- Destrijcker, A. (2013). *Changements des attitudes et impact sur la posture du praticien Sensible, Enquête qualitative auprès de praticiens experts en somato-psychopédagogie*. Mémoire de Mestrado en Psychopédagogie perceptive, Université Fernando Pessoa, Porto.
- De Lavergne C. (2007). *La posture du praticien-chercheur : un analyseur de l'évolution de la recherche qualitative*. Revue recherches qualitatives, Hors-série n°3, pp. 28-43
- Didot-Rigaux, B. (2013). *Gymnastique sensorielle et ergomotricité, enquête auprès d'aide au domicile en formation*. Mémoire de Mestrado en Psychopédagogie perceptive. Université Fernando Pessoa, Porto.
- Dubois, B. (2012). *Altérité et réciprocité – Etude des processus interactifs à l'œuvre au cœur de la relation d'aide manuelle en somato-psychopédagogie*. Mémoire de Mestrado en Psychopédagogie perceptive, Université Fernando Pessoa, Porto.
- Dupuy, D. (2011). *La Sagesse du Danseur*. Paris : Ed. J.C. Béhar.
- Talon-Hugon C. (2009). Elie M. *Aux origines de l'empathie*. Préface Elie M. Nice : Ed. Ovidia.
- Faure D., Joly J., Reynaud C., Salvador L.L. (2005). [www.cairn..\(info/revue-enfance-2005-4-page-363.htm\)](http://www.cairn..(info/revue-enfance-2005-4-page-363.htm), pp. 363-382.
- Fumaroli, M. (1973). Burning bright in the forest of the night. In *Experiences*. Ed. Odin Teatret.
- Ginot, I. (2014). *Penser les somatiques avec Feldenkrais*. Laverune : Ed. L'entretemps.
- Goldberg, R. (2001). *La performance. Du futurisme à nos jours*. Paris; Ed. Thames & Hudson.

- Goldstain, M. (2013). *Comment se transforme la pratique du peintre-plasticien au contact du Sensible ? – Itinéraire formateur d'un peintre du Sensible*. Mémoire de Mestrado en Psychopédagogie perceptive. Université Fernando Pessoa, Porto.
- Grèzes, J., De Gelder, B. (2005). Contagion motrice et émotionnelle. Dans *L'autisme, De la recherche à la pratique*, C. Andres, C. Barthélémy, A. Berthoz, J. Massion, B. Rogé (éds.), Odile Jacob.
- Grèzes J., Dezecache G. (2014). Bases cérébrales et cognitives de la communication émotionnelle. Sous la direction de Botbol M., Garret-Gloanec N., Besse A. *L'empathie au carrefour des sciences et de la clinique*. Montrouge. Ed. : Doin.
- Grotowski, J. (2002). *Vers un théâtre pauvre*. Paris. Ed. : L'âge d'homme.
- Hanna, T. (1986), What is Somatics? *Somatics*, 5: 4, pp. 4-8.
- Hemsey de Gainza (1998). *Entretiens sur l'eutonnie avec Gerda Alexander : Sa vie et sa pensée*. Paris. Ed. : Dervy.
- Heynderickx T. (2013). *Itinéraire d'une formation d'acteur, de formateur et de créateur en expressivité. Vers une pédagogie Sensible de personnages archétypiques des Arts de la scène*. Mémoire de Mestrado en Psychopédagogie perceptive. Université Fernando Pessoa, Porto.
- Holm I. (1973). Le public de Ferai. Dans *Expériences*. Ed. : Odin teatret.
- Humpich J. (2009). Changement des représentations et du rapport à l'affectivité au contact du sensible : de l'homme émotif à l'homme ému. Sous la direction de Bois D., Josso M.C. & Humpich M. *Sujet sensible et renouvellement du moi : les apports de la psychopédagogie*. Ivry-sur-Seine. Ed. : Point d'appui.
- Humpich J. (2007). *Psychopédagogie perceptive et expérience de l'implication- Exploration de l'émotion et de la résonance au contact sensible*. Mémoire de Mestrado en Psychopédagogie perceptive. Université Moderne de Lisbonne.
- Humpich, M. & Le Floc'h, G. (2009). L'émergence du sujet sensible: itinéraire d'une rencontre au cœur de soi. Sous la direction de Bois D., Josso M.C. & Humpich M. *Sujet sensible et renouvellement du moi : les apports de la psychopédagogie*. Ivry-sur-Seine. Ed. : Point d'appui.
- Joly, Y. (1993, 2003), *L'éducation somatique : Au-delà du discours des méthodes*, Bulletin de l'Association des Praticiens de la Méthode Feldenkrais de France, 14 hiver 1993, pp. 22-24
- Jorland G. (2004). L'empathie, histoire d'un concept. Dans A. Berthoz & G. Jorland, *L'empathie*. Paris: Ed. Odile Jacob.
- Kirkkopelto E. (2015) <http://www.performancephilosophy.org/journal/index>, pp. 4-6

- Kuypers, P. (2001). Introduction, dans Incorporer, *Nouvelles de danse*, N° 46-47, pp. 5-10
- Lagaay A. (2014). « Performance » et « performativité » en philosophie et autour du théâtre, *revue 303*, N°132, pp. 39-45.
- Leão, M. (2002). *Le pré-mouvement anticipatoire, la présence scénique et l'action organique du performeur : méthodes d'entraînement à travers la méthode Danis Bois*, PhD Dissertation, Université Paris VIII.
- Leao, M. (2005). *La présence totale au mouvement*. Ivry-sur –Seine. Ed. Point d'Appui.
- Lemos L. (2001). *La voix renouvelée : impacts de l'expérience du Sensible sur les potentialités du chanteur lyrique*. Mémoire de Mestrado en Psychopédagogie perceptive. Université Fernando Pessoa, Porto.
- Lutz, A., Dunne, J. D., & Davidson, R. J. (2007). Meditation and the Neuroscience of Consciousness. Dans P.D. Zelazo, Morris Moscovitch & Evan Thompson (eds.), *Cambridge Handbook of Consciousness*. Cambridge.
- Marc-Lefort C. & Grenier K. (2015, à paraître). L'intersubjectivité spectateur-performeur dans les performances sur le mode du Sensible, *Conscious Body III, spectating and intersubjectivity*, Labex ART H2H, Université Paris VIII.
- Nottale C. (2015). *Contenus de vécu et processus à l'œuvre dans l'Introspection Sensorielle sur le mode du Sensible*. Mémoire de Mestrado en Psychopédagogie perceptive, Université Fernando Pessoa, Porto.
- Pacherie E. (2004). L'empathie et ses degrés. Dans A. Berthoz & G. Jorland, *L'empathie*. Paris : Ed. Odile Jacob.
- Paillé P. (1997). La recherche qualitative... sans gêne et sans regrets. *Revue Recherche en soins infirmiers*, N° 50, p. 64
- Paillé P. & Muchielli A. (2010). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales* (2^{ème} Ed.). Paris : Ed. Armand Colin.
- Perrault- Soliveres A. (2000). Praticien-chercheur : défricher la nuit. Coordonné par Mackiewicz M.P. *Praticien et chercheur : parcours dans le champ social*. Paris: Ed. L'Harmattan
- Pradier J.M. (1996). Ethnoscénologie : la profondeur des émergences dans *La scène et la terre-questions d'ethnoscénologie*. Arles : Ed. Actes Sud Babel.
- Pontbriand C. (2014). La performance peut-elle être politique ? *Revue 303*, N° 132, pp. 58-59.
- Rancière J. (2013). *Le spectateur émancipé*. Paris: Ed. La Fabrique.
- Rogers C.R. (1968). *Le développement de la personne*. Paris: Ed. Dunod

- Rouquet O. (1985). A la découverte du corps. *Les techniques d'analyse du mouvement et le danseur*, 17-33.
- Roux C. (2011). *Danse(s) performative(s)*. Paris: Ed. L'Harmattan.
- Roux C. (2015, mars) « *Prenons soin ou Pratiques du corps féminin dans l'art de la performance* », conférence. Festival Dansfabrik, Scène Nationale de Brest.
- Thompson, E. (2007). Neurophenomenology and Contemplative Experience. Dans Philip Clayton (ed.), *The Oxford Handbook of Science and Religion*. Oxford University Press.
- Trevarthen C. (2014). Une sympathie innée : comment les bébés établissent leurs relations émotionnelles avec les autres. Dans A. Besse, M. Botbol, N. Garret-Gloanec, *L'empathie au carrefour des sciences et de la clinique*. Paris : Ed.; Doin.
- Tsiapkinis D. (2014). *Pertinence d'une pédagogie de la danse contemporaine en milieu psychiatrique –enquête auprès de l'équipe soignante au CHRU de Tours*. Mémoire de Mestrado en Psychopédagogie perceptive. Université Fernando Pessoa, Porto.
- Wallon H. (1949). *Les origines du caractère chez l'enfant*. Paris: PUF.
- Wallon E. Sociologie du Théâtre, Dictionnaire encyclopédique du Théâtre sous la direction de Corvin M., Bordas, Paris, nouvelle édition augmentée en 2008 (première édition en 1991) <http://e.wallon.free.fr/IMG/pdf/Socio-theatre.pdf> (pages consultées le 7 janvier 2011).

Annexes

Annexes 1 : Guide d'entretien

Voici donc le questionnaire élaboré :

- Quelle a été votre impression générale ? (C'est une question que j'ai rajoutée ; elle me servait d'introduction générale, de prise de contact)
- Est-ce que vous avez eu des sensations physiques ?
- Est-ce que vous avez eu des sensations organiques ?
- Est-ce que vous avez eu des sensations du Sensible ? (question pour les élèves en pédagogie perceptive)
- Est-ce que vous avez eu des tonalités d'être ? Sérénité, calme,
- Est-ce que vous avez eu des émotions ? Colère, peur, joie
- Est-ce que vous avez eu des pensées, des souvenirs, des images ?
- Est-ce que vous vous êtes senti interpellé, mobilisé, impliqué ?
- Y avez-vous trouvé un sens ?
- Dans ce que vous vivez actuellement ou lié à votre histoire ?
- Est-ce que ça a créé un besoin ?
- Est-ce que ça a créé un besoin de passer à l'acte, une impulsion ?

Annexe 2 : Verbatim

1 Retranscription de l'entretien avec Anna, le 12 Février 2011

- 1 **C : Vous venez d'assister au spectacle, quelle est votre impression générale ?**
2 A : L'impression générale c'est une détente. La paix
3
4 **C : En regardant**
5 A : En vous regardant chacun, un par un, j'ai regardé chacun autant. J'ai trouvé ça ... Je me
6 trouvais sereine, lâchant tous mes soucis. Dieu sait si j'en ai. Me relâcher, me vider
7
8 **C : D'accord, c'est une impression générale. Vous avez eu des sensations physiques dans**
9 **le corps ?**
10 A : Oui, parce que je suivais les mouvements, oui tout à fait. Le relâchement déjà.
11
12 **C : Oui le relâchement, et quelles sensations physiques autrement ? Si vous cherchez un**
13 **peu...**
14 A : Oui bon je sentais tous mes membres.
15
16 **C : Tout à fait**
17 A : Je ne sais pas si c'est comme ça qu'il faut dire
18
19 **C : Tout à fait, tout à fait**
20 A : Oui, oui tous mes membres et lâcher
21
22 **C : Il y a un endroit du corps qui vous a interpellée spécialement ?**
23 A : Le tronc
24
25 **C : Ah le tronc, c'est intéressant aussi**
26 A : Le tronc, mon esprit aussi, enfin, je ne sais pas si ça fait partie....
27
28 **C : Si tout à fait**
29 A : Le tronc, les bras, le haut quoi
30
31 **C : Vous sentiez particulièrement...**
32 A : La tête
33
34 **C : Autrement dans le ventre... Vous avez eu des respirations ?**
35 A : J'ai beaucoup joué avec ma respiration
36
37 **C : Ah ! Joué ? Qu'est-ce que vous entendez par jouer ? C'était des soupirs ?**
38 A : Non j'aspirais et j'expirais
39
40 **C : Ah bon, vous avez un peu contrôlé votre respiration ?**

41 A : J'ai suivi chacun et systématiquement je sentais que je

42

43 **C : Ça vous donnait envie d'aller vers votre respiration ?**

44 A : Tout à fait

45

46 **C : Sensation de relâchement, vous revenez toujours à ça.**

47 **Et autrement vous avez senti d'autres choses particulières. Vous m'avez dit la chaleur.**

48 A : Oui un bien être

49

50 **C : Chaleur et bien-être ...**

51 **Autrement est-ce qu'il y avait des tonalités d'être que vous aviez, comme la sérénité par**

52 **exemple ?**

53 A : Oui sérénité bien sûr

54

55 **C : Oui vous m'avez dit sérénité et calme**

56 A : Oui sérénité et calme. La paix, le calme

57

58 **C : Est-ce que vous avez senti aussi des émotions ?**

59 A : Non, je ne peux pas dire

60

61 **C : Comme de la joie ?**

62 A : Moi, je mets ça dans le bien-être

63

64 **C : Ah vous mettez ça dans le bien-être**

65 A : Oui, la paix c'est un bien-être. Sereine

66

67 **C : Et il y a des pensées qui sont venues, ça vous a rappelé des choses ?**

68 A : Ça m'a rappelé le yoga

69

70 **C : Que vous pratiquiez ?**

71 A : Que j'ai pratiqué autrefois

72

73 **C : Pas de pensées, de souvenirs ?**

74 A : Ah ! Non, je me vidais, j'ai eu l'impression de me vider

75

76 **C : Vous vous êtes sentie mobilisée, interpellée ?**

77 A : Tout à fait. Bien sûr, j'aimerais refaire

78

79 **C : Ça vous a donné envie de refaire ?**

80 A : Ah tout à fait

81

82 **C : C'est une idée**

83 A : Bien sûr en le faisant je Ça fait du bien. Ça vous met dans une sérénité

84

85 **C : Vous le dites bien. Ça vous donne envie de refaire....**

86 A : Ah oui, d'être en paix, en paix avec soi-même, oublier

87

88 **C : Envie de refaire du yoga ou refaire avec nous et participer ?**

89 A : Participer parce que du yoga il n'y en a pas ici

90

91 **C : Envie de bouger ?**
92 A : En fait bouger afin de se relaxer
93 **C : De se relaxer. Attirée par la relaxation ?**
94 A : Oui
95
96 **C : Ça vous a donné un sens par rapport à votre histoire, quelque chose comme ça ?**
97 A : Ça m'aide, je pense, c'est une première fois, c'est la première fois que je le fais. Ça m'a
98 aidée à oublier
99
100 **C : Par rapport à votre histoire ?**
101 A : Oui, mon histoire personnelle.... Les soucis.....
102
103 **C : Oui, c'est important**
104 A : Donc relax dans mon esprit, dans mon corps. J'ai aussi un enfant... (Là, elle raconte le
105 soucis précisément)
106
107 **C : J'entends bien que ce moment que nous avons passé ensemble, vous a permis de vous**
108 **mettre en-dessous de ça, d'oublier...**
109 **Et ça vous donne envie de passer à l'acte pour refaire ?**
110 A : Oui, j'avais envie de bouger, je me serais bien lancée dans la salle pour essayer de faire.
111 J'avais une dame proche de moi, j'avais vraiment envie de faire comme elle. Une attirance...
112
113 **C : Et si on revient à vos sensations physiques, qu'est-ce que ça vous faisait au moment**
114 **où vous vous sentiez attirée ?**
115 A : Je sentais que tout mon corps était, comment on dit ? Etait pris, attiré
116
117 **C : Quel mot vous mettriez ?**
118 A : J'avais l'impression que j'avais besoin de faire pareil
119
120 **C : Une résonance ?**
121 A : Voilà. C'était bien
122
123 **C : Vous avez senti des moments de chaleur, à l'intérieur, à l'extérieur ?**
124 A : Une pénétration du cœur et du moral
125
126 **C : Donc il y a un peu de joie**
127 A : Oui de la joie et de la paix
128
129 **C : En fait ce travail peut mettre en veille une certaine tristesse. Ça fait changer d'état**
130 A : Tout à fait. Ça me donnait l'envie : Vis bien ta vie !
131
132 **C : Ah**
133 A : Ça m'a remis..... Vis ta vie, concentre-toi sur toi, laisse aller
134 **C : Magnifique ...**

2 Retranscription de l'entretien avec Gaidig, le 12 Février 2011

1 **C : Ton impression générale ?**

2 GA : Vous avez été accueillis vraiment fortement et vous êtes devenus indispensables tout de
3 suite

4

5 **C : Et toi dans ton corps, les réactions physiques ?**

6 GA : J'ai eu envie de pleurer à la fin

7

8 **C : Ça c'est plutôt de l'émotion**

9 GA : Quand je pouvais ressentir, par rapport à Martin, j'ai vraiment senti mes jambes.

10 Quand je pouvais

11

12 **C : As-tu eu des réactions organiques ?**

13 GA : J'ai beaucoup respiré

14

15 **C : Et la chaleur ?**

16 GA : Oui, quand même oui. Surtout dans les jambes

17

18 **C : Réaction du Sensible, la résonance du travail, tu as senti le mouvement en toi ?**

19 GA : Tu sais, je le ressens très peu

20 Dans les jambes....

21

22 **C : Est-ce que c'est une découverte, le mouvement dans les jambes ?**

23 GA : Oui, d'habitude je ne les sens pas vraiment. Mais je ne me suis pas vraiment posée

24

25 **C : Tu as senti du relâchement ?**

26 GA : Avant de mettre la musique, je n'étais pas dedans, je me demandais comment les gens

27 allaient accueillir le travail. Je les sentais pleins d'interrogations. Et quand la musique est

28 venue, ça a changé, posé

29

30 **C : Tu as senti une transformation de la matière ?**

31 GA : Non pas vraiment

32

33 **C : Au niveau d'états d'être, comme le calme ou la sérénité ?**

34 GA : Quand la musique est venue, je me suis totalement détendue, sentant que ça prenait. Et

35 quand vous êtes allés vers les personnes, j'ai trouvé ça formidable, je sentais que ça

36 faisait du bien aux personnes

37

38 **C : Et toi**

39 GA : Moi ça me faisait beaucoup de bien de voir ça

40

41 **C : Et à quel moment ça faisait du bien ?**

42 GA : Déjà quand j'ai vu certaines personnes fermer les yeux quand S les touchait. Quand

43 vous touchiez une personne, on sentait la personne d'à côté, vous aurait aussi pas happés,
 44 mais.....
 45
 46 **C : Tu as bien plus observé chez les personnes que chez toi en fait**
 47 GA : Oui mais avec Martin...Je suis toujours un peu à l'extérieur
 48
 49 **C : Et des émotions tu en as eues ?**
 50 GA : J'ai pris la mesure de tout ce que vous aviez apporté. J'ai eu envie de pleurer
 51
 52 **C : Est-ce que tu as eu des pensées, des souvenirs, des images ?**
 53 GA : Non
 54
 55 **C : Sentie interpellée, mobilisée, impliquée ?**
 56 GA : Oui, complètement
 57
 58 **C : Dans quel sens ?**
 59 GA : J'avais envie de faire la même chose que vous
 60
 61 **C : Avec ta tête ou un élan dans ton corps ?**
 62 GA : C'était corporel. Envie de prendre quelqu'un dans mes bras
 63
 64 **C : Pas de te mettre à bouger, c'était toujours dans le moment à la fin... Tu te situes**
 65 **toujours par rapport à ce moment où on va toucher les gens à la fin. Quand on bouge**
 66 **avant c'est comme si tu avais eu moins de résonance.**
 67 GA : A un moment si, quand vous avez fait le mouvement global, général
 68
 69 **C : Le mouvement du cœur**
 70 GA : Quand tu as dit « faites attention à l'espace », C'est vrai, j'ai senti une différence de
 71 qualité de mouvement
 72
 73 **C : A l'intérieur ?**
 74 GA : Dans ce que je voyais
 75
 76 **C : La qualité de mouvement ?**
 77 SF: Ah je ne sais pas, c'est comme si c'était plus dense, plus intense
 78
 79 **C : Le mouvement était dans les gens ou dans toute la pièce aussi ?**
 80 GA : Là c'était plus global. Je ne sais pas comment dire mais on voyait la différence
 81
 82 **C : Sens par rapport à ton histoire ?**
 83 GA : Oui, dans ce que je sens avec les gens, ça me rappelait mon travail. Vous avez
 84 touché certaines personnes dont je m'occupe
 85
 86 **C : Est-ce que ça a créé un besoin chez toi ?**
 87 GA : Aller serrer les gens dans mes bras
 88
 89 **C : Et passage à l'acte ?**
 90 GA : Pas osé. J'aurais pu y aller
 91
 92 **C : Si on revient à tes sensations physiques..... Rien qui revient ?**

93 GA :
94
95
96 **C : Transformation d'états d'être ?**
97 GA : Oui, probablement. Petite constatation de tristesse aussi. Ce besoin fondamental qui
98 n'est pas comblé
99 **C : Tu prends la chose extérieurement en fait.**
100 GA : Oui, j'étais à l'affût des sensations des gens et j'étais avec Martin

3 Retranscription de l'entretien avec Mac'Harid, le 18 Juin 2011

1 **C : Je voudrais que tu me dises quelle a été ton impression générale face à la**
2 **performance ?**
3 M : Par rapport à mon vécu de cette méthode, quand on est en extérieur, dans le public, c'est
4 complètement différent. On voit la méthode, sous un autre angle.
5
6 **C : C'est différent, sous quel angle ?**
7 M : D'une part, on n'est pas que par la pensée, on accompagne les autres, mais par le corps en
8 mouvement, on n'accompagne pas, mais on reçoit vraiment à certains moments et plus que si
9 on travaillait soi-même. Il y a un effet de groupe qui donne une atmosphère complètement
10 différente. Il y a une intensité individuelle de chacun qui toute cumulée, donne quelque chose
11 de très puissant. Très rapidement je suis rentrée dans mes appuis, ancrage, l'appui des
12 ischions dans la chaise, mes pieds dans le sol, rien qu'à les regarder. Rien qu'avec le regard
13 que j'ai posé sur eux.
14
15 **C : Ton regard a été quelque chose d'important ?**
16 M : Très important. Au début, ils cherchaient leur ancrage et moi avec leur ancrage, je me suis
17 ancrée de suite et de suite c'était hyper puissant et ils n'étaient pas encore du tout encore en
18 mouvement. Le groupe a transmis une puissance que mon corps a reçue.
19
20 **C : Tu l'as reçue où ?**
21 M : Petit à petit, il est venu très rapidement de l'avant, globalement dans les genoux, ils
22 n'étaient pas encore en mouvement spécialement eux. J'étais assise sur un tabouret qui n'était
23 pas très confortable, c'était bizarre. Donc, dans mon corps à l'intérieur ça circulait, j'ai senti
24 un mouvement, une chaleur, des picotements et c'était super agréable. Mon regard portait sur
25 chacun. Je n'étais pas focalisée, contractée pour quelque chose, je regardais...
26
27 **C : Tu avais des sensations physiques ?**
28 M : Cette chaleur là, ce mouvement, je sentais du mouvement, essentiellement dans les
29 jambes, les bras, des picotements dans les bras. J'avais une sensation, quand je suis arrivée
30 d'épaules tendues, très rapidement une douleur musculaire a disparu... Une respiration est
31 venue. Rien qu'avec mon regard, je ne pensais pas à travailler sur moi. A aucun moment, je
32 n'ai pensé, tu te concentres...
33
34 **C : Tu dis ton regard, mais c'est ton corps aussi, tu dis la chaleur, le mouvement à**
35 **l'intérieur**

36 M : Oui, quand le corps est travaillé, il a enregistré des choses depuis des années...
 37
 38 **C : Ce que tu veux dire, c'est que sans être touchée, ça bougeait à l'intérieur de toi, ça a**
 39 **mis du relâchement et ça a même enlevé une tension**
 40 M : Oui et même plus rapidement que si j'avais travaillé moi-même. Je n'avais aucun
 41 engagement à faire, je pouvais poser, je n'avais qu'à prendre, et je ne faisais que recevoir...
 42
 43 **C : Et c'est étonnant pour toi ça ?**
 44 M : Eh bien oui, car si je me mets à travailler sur une chaise, à travailler sur moi, ce n'est pas
 45 facile du tout et je me bats...
 46
 47 **C : D'accord, si je comprends bien ce que tu me dis, c'est comme si, de regarder des gens**
 48 **en mouvement, des gens en train de se mettre en relation avec leur Sensible, tu étais plus**
 49 **sensible avec ces condition d'accès, que dans un cours, toute seule, assise, à essayer de te**
 50 **mettre, avec ton attention, en relation avec le mouvement, c'est plus facile.**
 51 M : Oui, il arrive plus rapidement... Un relâchement, et quelque part après un bien être, c'est
 52 peut-être pas ce qui est recherché...
 53
 54 **C : Si, c'est un état d'être et quel état d'être tu as ?**
 55 M : De liberté... Quelque part, il n'y a que ça.
 56
 57 **C : Ça te fait changer d'état, ça...**
 58 M : Oui, les choses de la vie, qui sont là... J'ai jeté tout ça, j'étais plus dans le bain, j'étais
 59 dans la réciprocité aussi, je les ai accompagnés aussi. Quelque part avec mon mental j'étais
 60 dans le même mouvement.
 61
 62 **C : Avec ton mental ou avec ton corps ?**
 63 M : C'est mon mental qui a amené mon corps notamment vers J et L.
 64
 65 **C : Et J et L, comment tu as trouvé ça ?**
 66 M : Ils ne bougeaient pas beaucoup, j'ai regardé l'ensemble et je passais de l'un à l'autre... Et
 67 puis quand ils ont commencé à faire des transversalités, vraiment bien posées, bien ancrées,
 68 quand L a réussi à poser son pied au sol, là c'était puissant. Ils ont développé après avec les
 69 bras en amplitude dans la douceur, en communion.
 70
 71 **C : Comment tu l'as reçu ?**
 72 M : Eh bien, moi j'avais envie d'être là en même temps qu'eux, et j'étais derrière J, mon
 73 mental m'a amenée derrière J...
 74
 75 **C : Ton mental, je ne comprends pas, explique-moi la notion de mental**
 76 M : J'étais avec eux derrière dans la même posture mais sans bouger
 77
 78 **C : Sans bouger, tu faisais la même chose qu'eux, mais ça se passait à l'intérieur de toi**
 79 M : Oui, après ils faisaient des avant-arrière, je les faisais en même temps qu'eux.
 80
 81 **C : Et ce mouvement, à l'intérieur de toi, il était petit ou puissant ?**
 82 M : Ah oui, puissant, comme si j'étais en mouvement en même temps qu'eux sans bouger,
 83 sans la tête, je ne me suis pas vue assise à ce moment-là comme je trouvais tellement fort, eux
 84 deux, que moi aussi j'étais ... j'avais l'impression de faire un trio avec eux.
 85

C : Il n'y a plus de barrière entre le spectateur et le performeur...

M : Ils travaillaient de dos par rapport à moi, donc j'étais collée derrière...

C : Et puis, il y a peut-être une circulation d'infos, entre vous...

M : Oui, c'est ça, mon corps il a enregistré cette méthode-là pendant quelques années, il a ses marques, il n'a plus besoin de travailler, je ressens. Donc au niveau cérébral moi ça m'arrange énormément, je n'ai pas besoin de me triturer la tête.

C : C'est curieux, c'est la deuxième fois que tu as ce témoignage, du fait que pour toi, c'est beaucoup plus facile d'accéder comme ça, en regardant, ça travaille presque plus que quand tu es toute seule...

M : Oui, je suis en train de chercher la douceur. Quand j'ai vu G, elle était pourtant loin de moi, elle a commencé à faire une extension en douceur des deux bras un petit peu en transversalité, j'ai respiré, je me suis sentie légère, légère, et après elle est revenue vers son thorax. Ahhh... J'ai senti vraiment le moelleux. Et là d'un seul coup, j'ai stoppé, j'ai respiré, je me suis dit : « ah là c'est bon », c'est comme si je le faisais...

C : Et ça te rendait moelleuse, plus douce ?

M : Oui il y avait une sérénité, à certains moments, je souriais, j'étais contente, parce que j'étais bien...

C : Tu as eu une grande présence de ton attention quand même ?

M : Oui, je ne me suis pas envolée, à certains moments j'écrivais c'est sûr, j'étais moins en contact, mais ce sont des choses qui me venaient comme ça...

C : Ça venait tout seul

M : Ça venait tout seul

C : Pas besoin d'aller chercher tout ça...

M : Oui, voilà...mais par rapport à ce qu'eux faisaient devant moi. Je regardais, par le regard...Les yeux fermés... Moi quand je travaille les yeux fermés, on dit souvent de penser aux autres, je ne vois personne autour de moi.

C : Pour toi le regard c'est vraiment mieux quand il est inclus dans ce travail-là

M : Oui, le regard, dans le corps, cela compte énormément.

C : Quand on dit que tu es la spectatrice idéale... Je comprends bien maintenant comment ça fonctionne... Donc des émotions, tu as senti des émotions ?

M : La joie, le bonheur de partager et de recevoir

C : Partager et recevoir

M : Oui, parce que quand j'ai vu L, à un moment donné en difficulté... (Respirations), quand il n'arrivait pas à faire et quand il est sorti...

C : Ils avaient le droit de sortir dans notre... Et ça t'a ramené des pensées, des souvenirs ?

M : Non, je suis restée dans la profondeur de ce qu'ils faisaient, eux. Donc je suis restée dans leur travail.

136 **C : Donc, pas de pensée**
 137 M : Ah du tout, sauf la pensée pour L. Il y a un travail à faire...
 138
 139 **C : Et tu t'es sentie interpellée, mobilisée, impliquée ?**
 140 M : Ah oui, parce que déjà, il y a un effet de groupe entre nous, nous sommes solidaires, on se
 141 soutient, on se connaît bien, je voyais G par exemple qui donnait énormément d'émotion,
 142 j'étais heureuse d'être là.
 143
 144 **C : Tu sentais une émotion de joie ?**
 145 M : Oui et il y avait beaucoup de tendresse, de douceur, de tendresse... Ce sont des choses que
 146 l'on ne rencontre pas au dehors, comme ça, donc c'était très fort... Puis la lenteur du
 147 mouvement, puisqu'ils ont commencé très, très lent, a permis de rentrer vraiment dans le
 148 corps et la sensation.
 149
 150 **C : Dans ton corps et ta sensation ?**
 151 M : Oui donc après est venu le paradoxe où J et L restaient dans la lenteur et G et S faisaient
 152 des choses plus dynamiques. Il y avait la lenteur et tout d'un coup, ça donnait au corps une
 153 « revitalité ». Ça faisait sortir de ce côté lenteur, lenteur. Ça, j'ai aimé, parce qu'ils dansaient,
 154 en doublon, deux d'un côté qui étaient très lents et individuels et deux autres ensemble avec
 155 de la rythmicité et des mouvements différents et ça, ça faisait une harmonie de groupe. Il y
 156 avait de tout, ça faisait vraiment très complémentaire.
 157
 158 **C : Là, tu as senti la rythmicité du mouvement, ça te faisait du bien. Et ça te faisait du**
 159 **bien, où ?**
 160 M : Je ne sais pas du tout, quelque part, j'avais envie de dire « Bouge », envie de bouger... à
 161 un moment donné, tu es un petit peu avachie, tu as envie de sortir de ton truc, ton moelleux-
 162 machin... te dégourdir un peu et puis là pouff !, c'est un éveil.
 163
 164 **C : C'est un éveil...**
 165 M : Oui, pour trouver autre chose.
 166
 167 **C : D'accord. Est-ce que tu as trouvé un sens par rapport à ce que tu vis actuellement ou**
 168 **à ton histoire ?**
 169 M : Non, franchement, j'étais complètement avec eux. C'était comme si j'étais devant un
 170 super bon film et j'étais dedans... dans l'histoire
 171
 172 **C : Est-ce que ça a créé un besoin ?**
 173 M : Oui, j'avais besoin de participer
 174
 175 **C : Et tu es passée à l'action ?**
 176 M : Je suis passée à l'action, je t'ai touchée et puis après j'ai eu envie de poser mes mains sur
 177 d'autres, et ça m'a fait beaucoup de bien et j'ai vu que c'était très apprécié... oui et sans
 178 retenue
 179
 180 **C : Tu as changé ton statut de spectatrice en statut d'actrice...**
 181 M : Oui et puis de me voir comme ça pas du tout timide comme j'étais avant, coincée sur moi,
 182 et qu'est-ce qu'on va penser de moi...
 183
 184 **C : Donc tu as vraiment eu un passage à l'acte**
 185 M : Oui, mais c'est la méthode qui m'a amenée là...

186
187 **C : Par rapport à d'autres spectacles, que tu as pu voir, qu'est-ce qui change ?**
188 M : Je n'ai pas vu beaucoup de spectacles. Là, il y avait plus de, je dirais de technique, de
189 codifié, donc c'était très puissant et c'était plus sérieux.
190
191 **C : Par rapport à d'autres spectacles, pas forcément dans la méthode, spectacles que tu**
192 **peux voir ailleurs, spectacles en général ?**
193 M : Ah oui, d'accord, un spectacle que je vais voir en général, je le prends comme ça, j'aime
194 ou je n'aime pas. Là, je savais que cela ne pouvait que me faire du bien que m'apporter
195 quelque chose. Je savais qu'en venant, j'aurais un ressenti et j'aurais un travail...
196
197 **C : C'est comme ça que tu le prends, c'est un véritable traitement**
198 M : Ah oui, pour moi c'est évident
199
200 **C : C'est un traitement dans quel sens ?**
201 M : Mon corps s'est mis en mouvement, il ne se met pas en mouvement comme cela tous les
202 jours. Il faut que je prenne le temps de poser.
203
204 **C : Et puis ça a changé aussi, la tension ?**
205 M : Oui, il y a une tension qui est partie...
206 Et puis il y avait le public tout autour de moi, j'étais là mais j'étais avec eux, sans me rendre
207 compte qu'il y avait plein de monde autour de moi...
208
209 **C : Et tu as senti ta relation avec le public aussi ?**
210 M : Non
211
212 **C : Non, tu étais plus avec les performeurs... Tu n'as pas senti une globalité de présence**
213 **entre les spectateurs et les performeurs ?**
214 M : Non, je ne suis pas encore arrivée à ce stade là
215
216 **C : Non, c'était toi et eux**
217 M : Avec une notion de méthode, qui faisait que ça fonctionnait.
218
219 **C : Par rapport à tout ce qui a été dit, tu as encore quelque chose à rajouter ?**
220 M : Oui, moi ce que j'avais trouvé fort, c'est que par ma pensée, ma propre pensée avec eux,
221 mon corps était aussi avec eux... Il y avait une harmonie, un accompagnement.
222
223 **C : Qu'est-ce que tu entends par ta pensée ? C'est ton regard et ton attention**
224 M : Oui, voilà, c'est ça.
225
226 **C : C'est ton attention**
227 M : Oui, sur eux, pas sur moi. Et je trouve ça fantastique, sans rien faire...
228
229
230
231 **C : Quand même, là tu dis que tu étais attentive... Est-ce que dans ton regard, il n'y a**
232 **pas aussi une dimension d'attention ?**
233 M : Oui, parce que je cherchais des choses qui pouvaient me faire bouger, me donner des
234 sensations différentes au niveau du ressenti.
235

236 **C : Tu dis regard, mais c'est aussi ton attention**
 237 M : Oui et ça n'est pas non plus simple, ça demande beaucoup de concentration et c'est
 238 fatigant... Suivre plusieurs personnes, suivre une évolution, bien interpréter, parce que des fois
 239 on est complètement à côté aussi. Et puis suivant les retours, ce que ça donne... Toute cette
 240 attention-là aux autres, entraîne...
 241
 242 **C : En fait, c'est un travail d'attention**
 243 M : Eh bien oui, voilà. J'étais en retrait du groupe mais ils avaient une présence en eux et ça
 244 me donnait une présence à moi aussi. Du coup, ça me donnait une présence aux autres, alors
 245 que quand je travaille en groupe, je n'ai pas la présence aux autres quand j'ai les yeux fermés,
 246 je ne les sens pas. Ça développe le Sensible, le liant.
 247
 248 **C : Cette notion du liant que tu as bien sentie...**
 249 M : Le Sensible automatiquement dans la matière bouge...
 250
 251 **C : Un liant de matière à matière...**
 252 M : Oui, j'ai bien senti... Et je suis allée le chercher avec mon regard et mon attention
 253
 254 **C : Et tu rajoutes ton attention, maintenant...**
 255 M : Eh bien oui, parce qu'on peut regarder sans voir...
 256
 257 **C : Tu vois quelque chose à dire encore ?**
 258 M : Oui, en étant à l'écart, comme cela, je me suis sentie accompagnée...
 259
 260 **C Accompagnée par... ?**
 261 M : Par leur mouvement, il y avait la rythmicité mais c'est surtout dans les mouvements où il
 262 y avait de la lenteur, que je me suis sentie accompagnée.
 263
 264 **C : C'est comme si le mouvement était une présence ?**
 265 M : Une empathie énorme. Oui, c'est ce que j'ai trouvé à travers leur mouvement, et ça donne
 266 envie d'aller plus loin.
 267
 268 **C : De creuser...**
 269 M : Oui, de creuser et de laisser venir aussi et d'essayer de comprendre quand ça ne marche
 270 pas. Pouvoir encore aller plus loin...
 271 Et autrement quand ils ont travaillé le mouvement du cœur, le travail à quatre, c'était très fort.
 272 C'était multiplié par quatre
 273
 274 **C : Et tu as vraiment senti le cœur ?**
 275 M : Dans la mesure où je connais le codifié aussi...
 276
 277 **C : Et qu'est-ce que tu as senti, précisément, quand tu dis, c'était fort ?**
 278 M : Enormément de respirations
 279
 280
 281 **C : Ça a touché un endroit particulier ?**
 282 M : Ça a pesé, ça a descendu les épaules...
 283
 284 **C : Ça a relâché les épaules**
 285 M : Oui, un relâché

286
 287 **C : Et la notion de liant, est apparue là aussi ?**
 288 M : Avant aussi...
 289
 290 **C : Avant aussi, elle était là avant le mouvement du cœur ?**
 291 M : Oui, avant, surtout quand L et J sont repartis...
 292
 293 **C : Tu entends toujours liant, par toucher de matière à matière...**
 294 M : Oui, mais il y a aussi un liant qui n'est pas forcément corporel...
 295
 296 **C : Il est d'abord corporel, après il se transforme en un état...**
 297 M : Mmm...
 298 Le liant donne un lien...
 299 J'ai trouvé ça très fort, ils arrivent à donner, sans que moi je travaille réellement sur mon
 300 corps.
 301
 302 **C : C'est ce que tu disais tout à l'heure, tu as eu l'impression d'un véritable traitement.**
 303 M : Oui, et en fait ils m'ont touchée, portée... aller plus loin, ça fait du bien que de donner et
 304 quelque part, je sais faire aussi, j'ai envie de faire...

4 Retranscription de l'entretien avec Clet, le 18 Juin 2011

1 **C : Quelle a été votre impression générale en regardant cette performance ?**
 2 C : Elle a été très personnelle, c'est-à-dire que j'ai été très bouleversée. J'avais l'impression de
 3 revivre certains épisodes complètement perdus de vue de mon vécu et j'étais en même temps
 4 très impressionné par l'investissement personnel de ces gens, en fait c'était de l'ordre du don,
 5 de l'offrande. Offrir à ce point sa fragilité son incertitude, ses hésitations... par rapport à
 6 quelque chose qu'on recherche, on est en quête. Au début, on a l'impression que c'est fichu,
 7 la quête, ça n'a pas l'air de marcher, tous ces entrelacements de doigts, ces gestes qui se
 8 retournent vers soi-même, qui ont du mal à se dégager, à trouver même l'autre vers qui aller,
 9 parce qu'à la fois tout est ouvert et tout semble fermé. C'est tellement proche de l'univers de
 10 Beckett surtout le début ! Dès le début, j'ai été captivé.
 11
 12 **C : Ça se passait comment dans votre corps ? Vous avez eu des sensations physiques ?**
 13 C : Oui, j'avais l'impression d'un vrai frisson intérieur, par moment une sorte de Pas de
 14 l'angoisse ... mais une sorte de ... J'ai eu les larmes aux yeux plusieurs fois. Le contenu
 15 émotionnel était très, très fort. Et puis après les choses tournent et, c'est après que j'ai perçu...
 16 Quand ils ont commencé à établir des ponts, j'ai vu des tableaux, il aurait fallu un
 17 photographe. Les deux jeunes femmes : des tableaux vivants et arrêtés dans une espèce
 18 d'accomplissement. Je ne sais quel but avait pu être atteint mais il semblait là être atteint. Il y
 19 avait un moment d'absolue perfection, il y avait cet enlacement assez complexe qui était en
 20 même temps un très léger mouvement qui faisait penser que les rôles étaient en train de se ...
 21
 22 **C : Quels rôles ?**

23 C : A un moment l'une des deux jeunes femmes apparaissait comme celle qui allait plus
 24 facilement venir au secours de l'autre et à un moment il y a eu une sorte d'inversion, l'autre
 25 reprend et poursuit, comme si l'échange avait
 26

27 **C : Et pourquoi vous me parlez de ce moment-là, qu'est-ce que ça vous a fait pour que**
 28 **vous m'en parliez ?**
 29 C : Parce que je pense qu'elles arrivaient à quelque chose.
 30

31 **C : A un accomplissement, vous êtes toujours autour de cette idée d'accomplissement ?**
 32 C : Oui. Ou en tous cas si c'est de la performance, c'est quelque chose de fantastique.
 33

34 **C : La performance, ce n'est pas cela. C'est la forme globale très ouverte où on montre**
 35 **la naissance du mouvement**
 36 C : On allait plus loin que la naissance du mouvement.
 37

38 **C : Il y avait accomplissement**
 39 C : J'ai vu un tableau avec l'homme et l'autre femme un peu plus âgée, on aurait dit qu'ils
 40 avaient synchronisé complètement leur ... Et c'est là que toute la dimension esthétique m'est
 41 apparue.
 42

43 **C : Elle vous touche, cette dimension esthétique ?**
 44 C : Elle est en parfaite coïncidence avec ce qui m'apparaît être une volonté d'arriver à
 45 exprimer quelque chose de très fort. Une bonne partie de la fin montrait cet accomplissement.
 46

47 **C : Cet accomplissement pour les performeurs, et l'accomplissement pour vous ?**
 48 C : Je n'étais pas dedans, mais j'étais dedans. J'étais en moi, avec eux. Si j'avais eu la
 49 moindre idée de ce que c'était que l'expression corporelle poussée à ce niveau de travail, ils
 50 travaillent très régulièrement ... Ils ont une gestuelle qui est quand même
 51

52 **C : Et qu'est-ce qu'elle vous fait cette gestuelle ? Vous avez senti des parties de votre**
 53 **corps, particulièrement ?**
 54 C : A un moment, je me suis rendu compte que j'avais mes mains qui bougeaient aussi. Une
 55 d'elles s'est approchée, presque devant moi et j'ai cru qu'elle souriait, je me suis rendu
 56 compte que je bougeais les mains. C'est peut-être une coïncidence.
 57

58 **C : Vous avez eu des sensations organiques aussi ? Des respirations par exemple ?**
 59 C : Ma respiration était très tranquille, C'était toutes les manifestations organiques d'un
 60 véritable petit tourbillon émotionnel....
 61

62 **C : Vous avez eu des tonalités d'être ? Sérénité ? Calme ?**
 63 C : J'ai évolué avec eux. J'avais une sorte de construction interne de ce que je voyais qui
 64 retentissait profondément sur mon émotivité, ma sensibilité.
 65

66 **C : Et ça vous a fait venir des pensées ? Des souvenirs ? Des images ?**
 67 C : C'était plus abstrait que ça. C'étaient des situations qui me revenaient des situations qui
 68 n'avaient pas d'incarnation précise, mais qui revenaient de très loin.
 69

70 **C : C'était des situations joyeuses, tristes ?**
 71 C : Des situations dans lesquelles j'ai ressenti des émotions très fortes. J'ai la situation à un
 72 moment de chercher, d'être partout ; j'ai failli faire ce que j'ai fait à douze, treize ans quand

73 j'étais rentré dans un blockhaus pour chercher des grenades et jouer avec. J'ai juste trouvé une
74 vieille cartouchière avec des balles et après ... il faisait nuit j'ai paniqué, je ne savais plus très
75 bien ou j'étais.

76 **C : Et c'est ce souvenir là que vous avez eu ? Vous cherchiez l'espace de la même**
77 **manière ?**

78 C : Je le voyais l'espace, mais eux apparemment ils avaient l'air de chercher alors que tout
79 était là. Bien sûr je sais que c'est une présentation de quelque chose, une présentation en
80 devenir ils n'avaient apparemment pas décidé, pas fait de canevas.

81
82 **C : Il y a un protocole**
83 C : C'était quoi ce protocole ?
84

85 **C : Il y avait d'abord les mains qui se touchent, la main qui soigne, après, faire le**
86 **mouvement du cœur, après écho du cœur, là on ne savait pas ce qui se passait, après,**
87 **aller toucher le public.**

88 C : En fait il y avait un plan, les cases étaient indiquées et il fallait qu'ils les remplissent.
89 Autrement dit il fallait qu'ils inventent. Ils avaient un fil directeur.

90
91 **C : Je reviens aux sensations, comment ça a résonné à l'intérieur de vous ? La**
92 **résonnance du Sensible, le mouvement interne ?**

93 C : Le mouvement interne, je l'ai perçu sous la forme de chaleur, par moment, qui circulait
94 jusque dans les mains, les jambes, le ventre, pas le dos. C'était très agréable. Il y avait déjà
95 dans cette sensation, même quand ils étaient pratiquement tous les quatre immobiles, ils me
96 troublaient parce que cette immobilité je la connais. J'étais d'une certaine façon avec eux.

97
98 **C : Quelque chose qui se partageait ?**
99 C : Je ne sais pas, je ne sais pas ce qu'ils partagent
100

101 **C : Eh, c'est le fond commun perceptif, c'est le Sensible, le mouvement, il n'y a pas**
102 **d'autre chose, c'est toute la technique...**

103 C : Et là, c'était l'émotion, à la fois l'espoir ... parce qu'il y a de l'espoir...
104

105 **C : Revenez un peu à votre mouvement interne ? Quand est ce qu'il était activé ? C'est**
106 **ça le propos de cet entretien, comment les infos circulent à travers le mouvement**
107 **interne ?**

108 C : Il était activé tantôt par l'une, tantôt par l'autre.
109

110 **C : Quand ils faisaient quoi ?**

111 C : Quand ils touchaient quelque chose de très sensible que j'avais oublié sûrement mais qui
112 réapparaissait. Je ne peux pas dire qu'il le touchait de la même façon, mais ça déferlait
113 vraiment, ça n'arrêtait pas.

114
115 **C : Qu'est ce qui n'arrêtait pas ?**

116 C : De ressentir cette émotion jusque physiquement, de façon intérieure.
117

118 **C : Elle était où cette émotion ? Comment vous la qualifieriez ?**

119 C : Dans le torse beaucoup. C'était une sorte de paradis perdu. Sensation d'avoir vécu ça bien
120 des fois et de pas avoir trouvé la sortie... et d'avoir eu l'impression que la sortie, elle était là...
121 J'ai cette sensation (respirations) de pouvoir reprendre.

122
123 **C : Vous respirez ?**
124 C : Je me suis rendu compte que j'avais plus du tout la sensation de respirer. Mais si, je
125 respirais... C'est impressionnant quand même.
126
127 **C : Vous vous êtes senti interpellé, mobilisé, impliqué ?**
128 C : Pas interpellé..., sollicité mais de façon très discrète
129
130 **C : Sollicité comment, où ?**
131 C : Au niveau de certains échanges de regards, pas très nombreux, mais il y avait une sorte de
132 ...
133 J'avais l'impression d'une compréhension réciproque et là le corps était dans une sorte de
134 petite... chaleur, avec comme une sorte d'énergie qui circulait là-dedans.
135
136 **C : Le mouvement interne ...**
137 C : Vous lui donnez un nom, mais c'est ça que je ressens.
138
139 **C : C'était comment ? Epais ? Léger ?**
140 C : C'était très dense, épais ça ne me convient pas. Le moment où j'ai été étonné, c'est quand
141 L est venu. J'ai eu trois visiteurs... J'ai été captivé par leur regard, ils avaient l'air tellement
142 heureux... et ils ne faisaient pas semblant. Pas du tout béat, heureux et dynamique. C'était un
143 regard très encourageant.
144
145 **C : Vous y avez trouvé un sens par rapport à ce que vous vivez ou ce que vous avez**
146 **vécu ?**
147 C : J'ai vu qu'ils semblaient avoir trouvé une façon de s'en sortir, puisqu'ils étaient capables
148 de faire des choses comme cela.
149
150 **C : Et ça vous parle ?**
151 C : Oui bien sûr. En même temps cette aptitude, sans trop de La plus inquiète des jeunes
152 femmes, la plus grande, blonde, elle semblait très tendue au début....
153
154 **C : Ce qui m'intéresse, c'est vous. Je les connais. Est-ce que ça a créé un besoin ?**
155 C : Oui un besoin de revenir vers Bonnefoy...
156
157 **C : Vers la poésie... D'accord. Et un besoin de passer à l'acte, ça créé une impulsion ?**
158 C : Passer à l'acte, vous voulez dire du même type ? Non.
159
160 **C : Et par rapport à d'autres spectacles que vous avez pu voir, qu'est ce qui est**
161 **vraiment spécifique, qu'est-ce qui vous a paru particulier dans cette performance ?**
162 C : Je n'ai jamais rien vu de tel. D'abord, il y a le fait que ces quatre personnes ne se montrent
163 pas comme en représentation. J'ai vu quelques fois des spectacles qui pouvaient évoquer ça,
164 c'est quand j'organisais en tant que prof de français des scènes théâtrales avec des ados. Des
165 enfants qui jouent pratiquement en improvisation parce qu'on leur avait donné un thème.
166
167 **C : Par rapport à ce qu'on échange, quel sens de l'espace ça donne, comment**
168 **l'information s'échange ?...**
169 C : Les seules situations où j'ai pu ressentir ça, c'est devant Léo Ferré. J'ai ressenti quelque
170 chose Lui non plus n'était pas en représentation.
171

172 **C : Je reviens à cette notion du corps et du mouvement interne ; la notion de ne pas être**
173 **en représentation ça vient de la forme que je donne.**

174 C : Oui mais le mouvement interne, c'est à la fois de passer rapidement du froid au chaud,
175 d'une sorte de densité à une sorte de légèreté et tout ça dans une espèce de va-et-vient qui
176 n'est pas du tout

177
178 **C : En fait, votre matière changeait**

179 C : Ah eh bien oui, et en plus ça allait vite. Ça changeait de densité, de température. Je ne
180 sentais pas l'arrière du corps. Essentiellement par le devant du corps comme si j'étais pris
181 dans une sorte d'énergie, d'onde qui venait de ce groupe, mais qui ne m'enveloppait pas, qui
182 me captait, qui me captivait. Je ne savais pas où donner de la tête, des yeux... Il y a autre
183 chose que le regard. Il y a cette présence humaine, beaucoup plus intense que dans un
184 spectacle. On a l'impression d'avoir une véritable personne, pas quelqu'un qui joue un rôle.
185 On n'est même pas sûr qu'ils sachent s'ils vont arriver à quelque chose et cette immobilité qui
186 intervient dans certaines parties de leurs rencontres, le couple formé par l'homme et la femme
187 semblait avoir du mal à se trouver. Mais en même temps on avait l'impression que leurs
188 attentes étaient trop fortes, je ne sais pas. Ça me renvoyait à moi, il y a l'émotion...

189
190 **C : C'est vos projections sur le couple ?...**

191 C : Et puis ce qu'ils projetaient eux-mêmes. Leur projection ... Mais je vous assure que je
192 suis bien persuadé que je projetais quelque chose...

193
194 **C : Si on voulait résumer, ce que vous avez senti, par rapport à cette présence de votre**
195 **corps, par rapport à eux ?**

196 C : Ça me confirme que la voie est très compliquée, pleine d'embûches, mais elle est libre.
197 Depuis que je suis rentré chez moi, ça se bouscule, toutes ces images, ça n'arrête pas...

198
199 **C : Vous êtes différent ? Cette performance à fait quelque chose à l'intérieur de vous ?**

200 C : J'en suis convaincu, je crois que c'est quelque chose que je n'ai jamais vu. Je ne pensais
201 pas que c'était possible, dans un cadre collectif. Je n'imaginai par cette émergence du
202 mouvement interne, d'une sensibilité qui n'est pas la même, mais qui est d'une certaine façon
203 partagée, à cette échelle et dans des conditions aussi aléatoires. C'est l'aléatoire à l'état pur !
204 Bien sûr, il faut réunir un certain nombre de conditions pour que ces quatre personnes se
205 retrouvent là, une fois ces conditions réunies dans le protocole... En revenant, j'avais une
206 énergie... Il fallait que je me dépense physiquement d'une manière ou d'une autre... Ça
207 m'avait mis la cervelle en ébullition.

208
209 **C : Donc, envie de lire**

210 C : Oui, mais pas n'importe quoi ... Bonnefoy

5 Retranscription de l'entretien avec Gwenn, le 18 Juin 2011

1 **C : Quelle a été ton impression générale devant cette performance ?**

2 G : Il y a des petites phases, devant ce genre de travail, quand tu t'installas, tu arrives parce
3 que tu as envie d'y être, tu ne sais pas si t'es.... Tu es en perte de repaire, tu n'es pas
4 tranquille, tu sais que tu vas pas prendre des risques énormes... En trente secondes tout ça est
5 évacué et l'impression générale c'est ... Le truc le plus fort qui m'est venu c'était ... Quel
6 bonheur de trouver cet ... C'est une forme de résistance, face à la tyrannie en place, contexte
7 de vie général que je ressens tyrannique et tout d'un coup, ça ouvre un espace de résistance,
8 cette idée qu'on peut avoir cette humanité-là, si on y travaille. Dans les parcours, on sait bien
9 que c'est possible, mais finalement je me rends compte que si on n'est pas dans un travail
10 constant, malgré tout, elle s'oublie. Je suis dans une période de souffrance, de fragmentation
11 même si tu sais que ça existe, du coup de recontacter avec ça, ce matin...., tout d'un coup ça
12 te reflète tout ce que tu as perdu, même si tu peux le retrouver, pendant quarante secondes, tu
13 as fait le point sur l'immense catastrophe intérieure voilà après, c'était avant de se mettre à
14 travailler et puis après un tout petit temps, les yeux fermés, de recontacter, ça y est,
15 commencer à respirer et puis être là avec des gens ,voilà t'es là....

16
17 **C : Tu as commencé à parler de respiration, de manifestations organiques ...**

18 G : Oh oui, très clair et surtout l'ampleur de la notion de « l'être là », et puis de fluidité, la
19 circulation, tu ne t'agites plus...

20
21 **C : Tu parles de fluidité, dans ton corps ou à l'extérieur ?**

22 G : Je ne sais pas si c'était à l'extérieur ou à l'intérieur. C'est un sentiment dans lequel j'ai
23 baigné, une sensation plutôt de fluidité, de circulation que je ressentais mais qui aussi était dû
24 à ce que donnaient ces quatre personnes. Je pense que c'est sûrement un tout, le fait aussi
25 d'être un groupe que tu sens en attention et ce climat-là de regard attentif, d'écoute,
26 d'échange, j'ai le sentiment que ça circule autour, ça circule dedans .

27
28 **C : Ça circule dedans ? De quelle manière ?**

29 G : Je n'ai pas ressenti comme... une frontière ou quelque chose de l'ordre du dedans dehors
30 donc du coup je ne peux pas te dire si je ressentais ça dedans, si je ressentais ça dehors. C'est
31 quelque chose qui passe, qui te passe dedans, qui continue, qui circule comme ça, tu en fais
32 partie, c'est un peu comme si tu devenais poreuse à cet état-là, qui te fait plus... Plus d'air à
33 l'intérieur.

34
35 **C : Tu viens de prononcer le mot état, c'est un état aussi ? C'est un mouvement, quelque
36 chose qui circule et c'est un état ?**

37 G : On peut dire que ça peut paraître paradoxale, mais peut-être pas. C'est peut-être cette
38 fluidité qui crée cet état de quelque chose d'harmonieux, de juste, de... tranquillité, même si
39 « l'intranquille » peut arriver, l'accident peut toujours être là, du coup ça crée un état de bien
40 être, d'harmonie

41
42 **C : L'accident peut toujours arriver et puis ce n'était pas toujours facile pour eux ...**

43 G : Oui, tu le sens, tu te dis... au début qu'il y a comme une espèce de temps de
44 confrontation, je ne sais pas si c'est le mot... De réflexion mentale, il faut que je justifie mon
45 regard, tu as tout un moment où tu raisones, c'est dur, ce n'est pas facile pour eux, tu es en
46 empathie avec le difficile pour eux, et puis tout se dissipe au fil du temps, la difficulté... elle
47 peut exister mais le temps qu'il leur a fallu à L et à J pour qu'on sente que quelque chose est
48 arrivé. Et une fois arrivé !!!!

49 C'est tellement énorme

C : C'était comment, énorme ?

G : C'était Pâââ ... Cette sensation que ouhhhh, quelque chose de beau. Ça m'a vraiment émue intérieurement, une sensation d'unisson avec des choses qui s'ouvrent... Ça diffuse...

C : Ça ouvrait l'espace ?

G : Oui

C : Eux s'ouvriraient et ça ouvrait l'espace aussi ?

G : Oui ça ouvrait l'espace et du coup la relation, ce qui circule entre... cet état de grâce qui arrive, tout d'un coup tout circule, la peur est tombée pour eux, on est moins inquiet ça crée une mini extase, un peu de cet ordre-là c'est fort mais tranquille. Ce n'est pas le fort émotionnel, c'est puissant, tranquille... Sérénité. Ça m'a fait du bien ce temps-là.

C : Ça fait du bien ; il y a un changement d'état alors ?

G : C'est un peu dur en ce moment, des contraintes de travail ; c'est aussi une période où je me questionne, sur le mode de vie ... je ne suis pas sûre d'être juste dans ce que je fais. Tu sais comment c'est quand tu commences à douter, que tu en rajoutes des couches et d'un autre côté de ne pas trop te laisser aller dans le questionnement parce que ça pourrait t'entraîner ... voilà, je suis dans une phase comme ça où je sens que les choses vont se modifier. C'est sûr que des temps comme ça, ça fait bouger des choses, tu sens que ça fait vaciller.

C : Explique ça, c'est intéressant

G : Ça doit entrer en résonance avec des choses qui sont là et que t'as pas envie ou le courage de traiter dans le moment c'est comme s'y mettre et prendre ce risque là et d'être face à l'autre et de prendre ce risque-là. Je pense qu'intérieurement je suis dans une période... C'est des fonds pas très solides, pas très sûrs, du coup ce temps-là fait écho aux petits trucs que tu ne veux pas entendre et qui te disent, c'est sûrement par là... le chemin que peut-être tu devrais suivre, que tu ne t'autorises pas. C'est un sentiment un peu comme ça. Ça m'a fait penser que tu vis des trucs et ce n'est pas forcément par hasard. Catherine te demande de venir là,... comme ça tombe bien ...Etonnant, un peu troublant mais intéressant...

C : En fait, ça bouge des repères ?

G : Ça fait bouger ce que tu as mis un peu en inertie pour t'éviter ... par flemme, la flemme de s'y coller. Là c'est bien parce que ça fait un peu bouger les choses, mais en même temps, ça ne te met pas dans une catastrophe à venir.

C : Le moment est fort, touchant ça bouge des petits repères, mais en même il y a une espèce de joie, une grande force...

G : Ça renforce, ce n'est pas le truc qui te fait bouger et t'écrouler, effondrée et bouleversée, tétanisée, non, ça bouge, et ça peut libérer des idées, des tensions, de la créativité, des trucs qui ont envie de sortir... C'est sûrement un concours de circonstances ...mais comme ça tombe bien !!! C'est un moment que je ne vais pas oublier...

C : Tu as parlé et moi je demandais des sensations..., tonalités d'être tu m'en as donné

G : Tonalité d'être c'est ... l'harmonie, l'état de grâce, de l'humanité. Là on peut avoir des projections car il peut y avoir plusieurs formes d'humanité ...celle qu'on aimerait partager plus souvent, celle qui te rassure avec l'humain, qui te fait sortir de ta misanthropie.

101 **C : C'est hyper intéressant tu es l'une de celle qui a le plus parlé des pensées que ça a**
102 **laissées.**
103 G : C'est vrai que je l'ai pris assez brut de décoffrage, je ne connais pas du tout la technique
104 de travail. Ça m'avait déjà impressionnée quand ils sont venus au « dits de danse ». Il y a une
105 construction, des choix autour ...qui font que ça va plus loin.

106 **C : Tu t'es sentie interpellée, mobilisée, impliquée ... Tu as trouvé un sens ... Est-ce que**
107 **ça crée un besoin ?**
108 G : Ça n'a pas créé un besoin mais ça l'a réveillé... disons le besoin de se soucier de ce qu'on
109 fait et quand on commence à se questionner sur la justesse de ce qu'on fait, il faut dépasser la
110 question, il faut aller chercher les solutions. Je me doute qu'il y a des choses-là, qui en font
111 sûrement partie.
112

113 **C : Et par rapport à un autre spectacle, en plus toi, tu as beaucoup l'habitude d'en voir,**
114 **est ce qu'il y a quelque chose de particulier ou ce sont des sensations que tu as déjà**
115 **rencontrées ?**
116 G : Par rapport à un spectacle plus normé, si on enlève tout ce qui est du domaine show, de
117 l'exhibition, c'est vrai qu'il y a certains spectacles qui peuvent être parfois bouleversants,
118 mais j'ai toujours aussi été sensible à l'aspect ...généreux... enfin La scène c'est quelque
119 chose de terrible, je suis toujours en empathie avec les gens qui se montrent, à la fois je suis
120 en inquiétude pour eux et à la fois quelle générosité à donner ! Sur d'autres spectacles j'ai pu
121 ressentir des moments de partage, mais c'est vrai qu'on est dans un contexte différent, des
122 gens invités, il n'y a pas ce tout venant ... Je ne sais pas si c'est tout venant...
123

124 **C : C'est assez tout venant en fait. Il y avait des gens qui sont venus parce qu'ils**
125 **connaissaient quelqu'un, mais ils étaient très, très éloignés de ça...**
126 G : C'est vrai que... ben ... je ne sais pas, peut-être ... ça fait partie du questionnement sur le
127 sens du spectacle. Je ne sais pas s'il n'y a pas trop de spectacles. A toujours... c'est comme la
128 démocratie, tu poses ta voix là, et puis tu pars ailleurs... j'ai l'impression qu'être toujours
129 spectateur, t'es pff ff....
130

131 **C : C'est le sens de mon travail de vouloir bouger un petit peu, mais très modestement,**
132 **on n'a pas envie d'être connu. Modestement on fait avec ce qu'on est, on a envie d'une**
133 **réciprocité, quelque chose qui se partage. Là, c'est aussi politique, c'est une mise en**
134 **action du spectateur, ce n'est pas de la consommation.**
135 G : C'est vrai que les normes arrivent vite. Si tous les spectacles se passaient avec très peu de
136 gens,... tant qu'il y a une logique du remplissage de la salle, du coût du spectacle par rapport
137 au nombre de spectateurs, tu perds le sens ... Quand tu es en proximité, des toutes petites
138 jauges, tu ne peux pas échapper à la personne qui est là ! La personne qui est là ne peut pas
139 faire son truc comme si de rien n'était...
140

141 **C : Tu as l'impression que la forme de l'outil qu'on essaie de mettre en place donne**
142 **accès à un échange réel, authentique ?**
143 G : Oui c'est là que les choses se passent. Au boulot, on travaille sur les processus, montrer
144 pour montrer, ça ne m'intéresse pas. Si ça crée de l'échange Dans « Entre en danses », si
145 on exclut les parents qui sont là pour voir leur même, mais dans le regard des enfants, les uns
146 sur les autres là, il y a toujours des moments très forts ...l'autre jour, je voyais des gamins, ils
147 étaient près de la scène ...
148

149 **C : Il n'y a pas quelque chose que tu aies rencontré ici et qui soit spécifique et qui**
150 **change avec d'autres situations de spectacle?**
151 G : ... Enfin ce qui change c'est le lieu qui est informel par rapport au spectacle c'est un lieu
152 pas désigné «comme»... les choses peuvent se passer là... sur une prairie... t'es pas contraint
153 à être dans la salle de spectacle pour qu'il y ait spectacle. Cela est une sacrée différence.
154
155
156 **C : Et dans les échanges, les flux, est- ce que tu as pu sentir cette épaisseur, la nature de**
157 **l'air, la nature de l'espace ? Qu'est-ce que ça t'a fait ? Dans ton corps ?**
158 G : De l'air, de la circulation dans tous les trucs resserrés, fragmentés. Du coup, la
159 température du corps devient agréable, les fluides circulent, j'avais les yeux qui coulaient ...,
160 cette sensation que ça circule, dans le corps et à l'extérieur il n'y a pas de discontinuité, sans
161 doute créée par cette présence, par cette mise en recherche, par ces choses qui arrivent...
162
163 **C : Tu le sens souvent ?**
164 G : Ça a pu arriver dans des temps de travail en danse, sur le côté recherche, mais c'est
165 extrêmement rare, ce n'est pas ce qui est la norme, ce qui est mis en référence et en valeur. Je
166 n'ai pas eu le sentiment que je n'avais jamais connu, ça a résonné vraiment sur des choses que
167 j'avais pu toucher du doigt dans le corps et qui finalement ne s'oublent pas. C'est comme si
168 ça les avaient réveillées, ça m'a fait du bien, tout n'est peut-être pas perdu, dans ce corps
169
170 **C : Tu as l'impression d'avoir tout dit dans cette résonance ? Et à propos des**
171 **spécificités ?**
172 G : Sur la spécificité, cette sensation, palpable de profondeur dans le corps et donc du coup
173 dans la matière ... Dans le corps eux, ils émergent en partant du traitement manuel, de ce
174 travail, remonte quelque chose de profond et du coup, cette profondeur, elle nous atteint. Je
175 me suis sentie en état de profondeur aussi. Comme il y a plus de fluidité, ça élargit les espaces
176 à l'intérieur de moi, ça diffuse, ça élargit l'espace intérieur sans créer de frontières.
177
178 **C : Tu as dit que c'était poreux tout l'heure ...**
179 **Et c'est donc une spécificité ?**
180 G : C'est sûr que cette profondeur-là... c'est un travail sur le Sensible, c'est hyper rare
181 ...C'est quelque chose d'essentiel

6 Retranscription de l'entretien avec Bleunvenn, le 18 Juin 2011

1 **C : Quelle a été votre impression générale face à cette performance ?**
2 B : Il y a eu plein de choses qui se sont mélangées, je dirai à un moment donné, j'ai pensé à
3 des vagues, j'avais l'impression que, qu'on ... ce n'est pas facile à expliquer ce que j'ai
4 ressenti au début je ne suis pas forcément rentrée dedans et ensuite j'ai été emportée par une
5 vague mais de manière positive et avec... Surtout dans les duos, l'impression d'être intégrée,
6 comme à nouveau une vague et quand la vague revenait, ils nous intégraient. Quand la vague
7 repartait, j'avais l'impression que c'était au moment où eux se dessoudaient aussi Je ne
8 sais pas si c'est clair ce que je dis et le mouvement de la vague pesait. Ce que je ressentais en
9 tout cas nous intégrait, nous soudait, il y avait un échange qui était donné, qui se donnait, du

coup nous intégrait enfin m'intégrait, les autres, je ne sais pas... à ce moment il y avait une forme de corps, que tout le monde était ensemble, avec eux.

C : D'accord et quand vous dites la vague revenait, elle revenait à l'intérieur de vous ou à l'extérieur, elle était à l'intérieur ou à l'extérieur, elle était où cette vague ?

B : A l'intérieur je pense, je crois.

C : A l'intérieur de vous ?

B : Oui je le ressens.

C : Elle vous touchait à l'intérieur ?

B : Oui pas tout, pas au début j'ai eu à un moment donné ... Je suis rentrée dedans, je me suis laissé emporter, c'est pour cela que je parle de vague parce que je n'ai pas l'impression d'avoir résisté et comme s'il y avait quelque chose que je laissais passer. Je laisse une petite porte qui est progressivement ouverte.

C : Et à l'intérieur, où précisément ?

B : Ce n'est pas le bas du corps, à un moment je me suis sentie relâchée dans le haut du dos où ça se situait ? Le haut du corps, mais après, où précisément ? Je ne sais pas.

C : D'accord donc il y a eu une sensation de relâchement ?

B : Ah oui, complète.

C : Dès le début ou ?...

B : Non, je crois que c'est au moment où j'ai senti qu'ils se rejoignaient, où j'ai senti qu'il se passait quelque chose entre eux. Ce que je trouve difficile en tant que personne assise dans le public c'est qu'on a vraiment l'impression qu'ils se font du mal, ... enfin qu'ils se font du mal... On se demande ce qu'il font là, on voit bien qu'il y a la peur, on sent vraiment une difficulté à être là, enfin à être là, c'est pas le bon terme, c'est la peur du public qui est réelle et on le ressent et du coup c'est difficile de... du coup ils ont réussi à trouver quelque chose dans le binôme, les deux, et j'ai bien ressenti au moment où J et L se sont rejoints aussi, on sentait qu'il y avait une grosse difficulté même si c'était imperceptible, ils se sont rejoints et du coup ça nous intègre et c'est plus facile à vivre aussi, on se sent moins entre guillemets responsable de leurs difficultés là il y a quelque chose qui se passe entre eux et s'il ne se passe pas quelque chose entre eux, ça ne se passe pas dans le public, ils ne peuvent pas donner ou alors s'ils donnent quelque chose, c'est du stress, c'est de l'appréhension à leur difficulté que notre présence pénètre en eux et comme ils ne trouvent pas quelque chose, c'est de pire en pire du coup je me dis "s'ils ne trouvent pas quelque chose, comment ils terminent ?". J'ai plus regardé G parce que je la connais, je trouvais qu'il y avait quelque chose, elles se sont apportées mutuellement, même s'il y avait quelque chose dans la difficile présence devant un public, elles se sont à la fois éloignées, à la fois jointes et ont donné quelque chose et ce balancement... c'est pour cela que je parle de vague, quand la vague... *a priori* entre elles deux et nous et quand la vague revient elles sont ensembles et nous aussi.

C : Quand vous parlez, de vague, c'est quelque chose qui rentre dans le corps et qui voyage dans le corps ?

B : Si je devais la situer, je la situerais au niveau du ventre, mais elle reste là, a priori, au niveau du bas du corps la vague doit rentrer dans le ventre et ressortir mais je n'ai pas... Je ne suis pas sûre du tout, ça rentre par le ventre et ça ressort par le haut du corps, mais sans certitude, ce n'est pas vraiment nouveau, je fais du taïchi tout ce qui est respiration

mouvement lent, il y a aussi un ancrage au sol, il faut être ancré au sol pour ressentir au niveau du haut du corps, c'est par le haut du corps au niveau des épaules que se fait le relâchement.

C : Quelles sensations physiques, organiques vous avez eues ?

B : Un relâchement au niveau des épaules, une respiration plus lente et une forme d'abandon, pas d'abandon, de se laisser emporter, de confiance...

C : Des tonalités d'être..., comme sérénité ?

B : Oui, calme, confiance je me sentais intégrée dans quelque chose, on participait à quelque chose qui allait nous faire du bien même si on sent qu'ils sont en difficulté, je ne me sentais pas en difficulté par leur difficulté, je les voyais chercher. J'attendais quelque chose, pas forcément, je me suis laissée aller, calme dans le haut du corps toujours.

C : Des émotions ? Un petit peu, des histoires de peur ?

B : ... C'est plus le fait qu'eux quatre passent par des phases où ils ont peur. Par contre c'est plus leur émotion à eux que j'ai vue. Je n'ai pas été touchée par leur peur, je n'ai pas été affectée. Je me suis dit, ça va évoluer j'avais peur que ça m'agresse, c'est un peu excessif, au contraire le fait de leur laisser le temps de chercher, de trouver et après de rentrer dans cet espace, comme une relâche, c'est ça que je retiens. Tout en me disant que ce doit être super difficile, je n'ai pas essayé d'être à leur place.

C : C'est plutôt des pensées, ce que vous vous êtes dit ?

B : Et je ne voulais pas me bloquer en me disant ça a l'air d'être dur, j'ai essayé d'évacuer en me disant, ils ont cherché, ils ont voulu être là, on va voir, on ne se connaît pas, on verra.

C : Des souvenirs, des images, il y a des choses qui sont venues ?

B : Non... non, je dirais non. Il y a certainement eu des images mais je les ai laissées passer oui, il y a eu des choses...

C : Créées par le travail ?

B : Alors aucune idée. J'ai laissé l'esprit vagabonder, j'ai l'impression de ne pas vouloir retenir et me souvenir, j'ai voulu plutôt être dans le ressenti, plutôt que dans la pensée.

C : Et vous êtes-vous sentie interpellée, mobilisée, impliquée ?

B : Ah ça c'est dur... impliquée non dans le sens où je n'ai pas eu l'impression de On voit qu'il y a des choses qui se passent entre le public et eux mais je n'ai pas eu l'impression d'être membre de ça j'ai plutôt reçu que donné.

C : Quand vous dites, on voit qu'il y a des choses qui se passent, quelles choses ?

B : Que la chaleur déjà, il y a beaucoup de... je n'ai pas ressenti qu'il y avait des gens en retrait, que les personnes présentes on accepte de recevoir même si on ne donne pas c'est quoi la question déjà ?

C : Vous parliez de l'implication

B : Ah oui, je n'ai pas l'impression de m'être impliquée j'étais présente mais pas actrice. Non impliquée du coup.

C : Ça ne vous a pas donné envie de bouger à certain moment ?

B : Si, de toucher aussi. Et c'est plutôt surprenant parce que je ne suis pas du tout tactile.

110
111 **C : A la fin ou ...**
112 B : Quand vous avez commencé à toucher et quand N est venue vers moi, je donne je reçois.
113 Là, j'ai vraiment trouvé que c'était agréable, et là par contre je me suis dit, déjà, comment se
114 fait-il que j'accepte ?
115
116 **C : C'était nouveau, c'était surprenant, vous avez été surprise un peu ?**
117 B : Oui et je pense que je suis restée dans le ... comme c'était nouveau, je me suis dit on verra
118 bien et du coup je suis restée dans ce ...voilà, si ça avait été dans une autre histoire ... S'il
119 n'y avait pas eu tout ce processus, cet échange...
120
121 **C : Et qu'est-ce qui vous a fait changer par rapport à ça ?**
122 B : J'ai vraiment l'impression que c'était bienveillant, que de toute façon, je recevais du don,
123 de quelque chose qui peut m'apporter du bien, du bien-être, quelque chose de doux, du coup,
124 ça ne se refuse pas... Enfin ce n'est pas ça que je veux dire, ce n'est pas dans le refus en plus !
125 Oui, ça m'a vraiment plu, mais par contre je serais plutôt été toucher quelqu'un que je connais
126 voilà, alors après...
127
128 **C : Et vous avez trouvé un sens lié à ce que vous vivez maintenant ?**
129 B : Tai-chi, oui j'ai pensé au Tai-chi qu'il y avait des choses dans la respiration ou le Yoga,
130 Le Yoga m'a amenée à ça, mais je n'ai pas cherché ... oui.... C'est tout.
131
132 **C : Ça crée un besoin ... d'aller toucher**
133 B : Oui, sur le moment après, ça donne envie qu'il y ait des accolades de finir par ... il y a une
134 continuité, ça doit se continuer par ... se remercier, je ne sais pas...
135
136 **C : Un passage à l'acte ?**
137 B : Un petit peu, parce que remercier ... je ne sais pas ... Je ne suis pas sûre d'en être
138 capable. Le fait de voir certaines personnes le faire...Il y a des gens qui se connaissent, c'est
139 différent ...On se dit que c'est une belle manière, merci d'être là, je nous remercie d'être là
140 ensemble
141
142 **C : Vous avez senti beaucoup de choses,**
143 B : Oui, je ne m'attendais pas du tout à ça
144 **C : Par rapport à un autre spectacle de même type ? Des choses qui diffèrent, des choses**
145 **que vous n'avez jamais senties peut-être ?**
146 B : Je n'ai pas vu de spectacle depuis ...je n'ai pas ...
147
148 **C : La Vague ? La vague que vous avez sentie, vous avez déjà senti ça ?**
149 B : Je ne pense pas
150
151 **C : Ce rapport par la vague, sans se toucher, ce n'est pas courant, l'impression que ça**
152 **partait du ventre ...**
153 B : C'est peut-être le tai-chi qui fait ça. La différence par rapport à un autre spectacle, il n'y a
154 jamais
155
156 **C : Là il y avait vraiment des pleins**
157 B : Oui
158

159 **C : Si vous créez l'envie de faire corps ou si vous créez cette sensation, c'est comme je**
 160 **vous dis faire plein**
 161 B : Ah oui, comment je l'imagine ?
 162
 163 **C : Oui comment vous le sentez allez plus loin là-dedans**
 164 B : J'adhère à ce terme, ça fait bloc, ça fait vague mais c'est concret, solide et à la fois
 165 mouvant.
 166
 167 **C : Qu'est ce qui est à la fois concret et mouvant ?**
 168 B : Ca fait bloc, c'est comme si on se tenait tous ensemble voilà, sans se tenir, comme si on
 169 était relié. Je n'ai pas eu l'impression que l'un d'entre nous était en dehors. Même si elle
 170 n'était pas. Il y a quelqu'un qui l'a dit, on est bienveillant à la base. Il n'a pas tort parce qu'on
 171 est là pour partager quelque chose, du coup ça crée une osmose, voilà, sans se toucher, ça fait
 172 pas masse non plus mais on est ensemble, on est debout on se tient et on bouge ensemble et
 173 on reçoit ensemble et on échange ensemble
 174
 175 **C : Bloc et mouvant, ça a été votre sensation ?**
 176 B : Oui et plus dans le haut du corps, j'ai eu chaud, j'ai transpiré j'ai eu chaud dès le début je
 177 ne sais pas si c'est lié à cela, j'ai souvent très chaud.
 178
 179 **C : Ça peut- être lié au travail aussi**
 180 B : Oui, j'ai eu très chaud, très vite.
 181
 182 **C : Qu'est-ce que vous diriez si vous deviez résumer tout cela ? Vous avez l'impression**
 183 **de participer à quelque chose d'unique ? Quelque chose d'habituel ?**
 184 B : Habituel non ! On n'est pas émotionnellement autant impliqué et ça peut être dangereux
 185 ça dépend ce qu'on reçoit et ça dépend qui a des soucis ou je ne sais pas. Mais en même
 186 temps il faut peut-être quand on fait cette performance, on est soi, on a des valeurs, on a des
 187 sentiments, on a des difficultés, on a des choses qui sont données peut-être que je me trompe,
 188 mais, je ne sais pas
 189
 190 **C : Emotionnellement vous sentez que chez vous ça peut ...**
 191 B : Non, chez moi non.
 192
 193
 194 **C Alors, tout va bien, c'est chez vous que ça m'intéresse**
 195 **Mais quand même ça vous fait vous poser une question, il y a une force émotionnelle que**
 196 **vous sentez là- dedans...**
 197 B : Oui et qui n'existe pas dans d'autres spectacles. On est impliqué, on est émotionnellement
 198 impliqué. Il y avait une question sur l'émotion tout à l'heure et j'ai dit non... Finalement oui.
 199 Mais ce n'est pas évident Ah oui la question, c'était comment j'en parlerais ?
 200
 201
 202 **C : En fait, la spécificité que vous voyez là, c'est d'être autant émotionnellement**
 203 **impliquée**
 204 B : Euh... que le public soit partie prenante entre guillemets, parce que ... c'est la spécificité.
 205
 206
 207 **C : Par rapport à votre corps, cette vague peut-être, c'était un peu spécifique ?**
 208 B : Oui

209
 210 **C : Peut-être aussi la manière dont vous sentiez l'espace. C'était l'espace que vous**
 211 **sentiez bloc et mouvant, l'espace entre...ou ..., je n'ai pas bien compris...**
 212 B : C'est plutôt le rapport avec les danseurs, avec les performeurs
 213
 214 **C : Avec les danseurs, avec les performeurs,**
 215 B : Oui c'est là que je dis bloc ce n'est pas l'espace je ne sais pas si j'ai bien senti...
 216
 217 **C : Vous avez certainement bien senti, votre témoignage est votre témoignage ! Et il**
 218 **est passionnant... Vous, vous avez senti les personnes, un lien entre les personnes et**
 219 **ce n'est pas une notion d'espace, c'est ce lien entre les personnes...**
 220 B : Oui. D'une certaine manière ils se libéraient, ils acceptaient de se donner, de recevoir,
 221 c'était très fort entre elles je pense avoir perçu les moments où elles étaient solidaires et les
 222 autres faisaient pareil
 223
 224 **C : Il y avait une résonance de leur mouvement, de leur manière de se toucher ?**
 225 B : Oui, oui
 226
 227 **C : Une résonance directe dans le corps ?**
 228 B : Oui, oui
 229
 230 **C : Dans le haut du corps ?**
 231 B : Oui et à un moment donné ils ont accéléré et moi à l'intérieur, ça faisait ça...
 232
 233 **C : A l'intérieur de vous vous sentiez..., ça bougeait, le geste se faisait à l'intérieur de**
 234 **vous**
 235 B : Oui et là je trouve que c'était trop vite, qu'il fallait ralentir. Non, là elles partent trop vite.
 236 On revient dans le ...
 237
 238 **C : Vous aviez une espèce de dialogue avec elles ?**
 239 B : Plus ou moins. C'était, là, non, ça va trop vite. Même si la main parle mais ensemble, pas
 240 séparées enfin les deux sont... Je préfère quand elles sont toutes les deux ensembles, c'était
 241 plus fort.
 242
 243 **C : Au milieu, ils ont tous fait le même mouvement. Ils étaient tous dans la même**
 244 **direction ...**
 245 B : Mais séparés, enfin...
 246
 247 **C : Non, tous ensemble ils faisaient le même mouvement tous ensemble, vous ne vous en**
 248 **souvenez pas ?**
 249 B : Non, ils n'étaient pas en binôme
 250
 251 **C : Non ils étaient en groupe. C'était plus fort quand la main touche ?**
 252 B : J'ai préféré quand ils étaient deux à deux, J et L, mais j'ai plus regardé G et S encore.
 253 C'était quand ils bougeaient au moment où J et L se sont rejoints c'était vraiment énorme, il y
 254 a eu une respiration ; il y a une grande vague en même temps, à l'intérieur de moi, en même
 255 temps. Quand ils étaient chacun dans leur mouvement, là j'étais plus en retrait. Je préfère ces
 256 moments quand ils se touchent et quand ils acceptent une forme d'abandon, du coup ça nous
 257 laisse aussi s'abandonner nous ... d'où la confiance du performeur qui se transmet dans le
 258 public et c'est pour ça que la peur du public, ce n'est pas grave ça lui permet de mettre ça en

259 jeu, c'est une fragilité mais cette confiance là en ce qui se passe, du coup, permet un
 260 changement d'état.
 261
 262 **C : Vous n'êtes plus pareille entre le moment où vous êtes arrivée et maintenant ? Il y a**
 263 **eu un changement ?**
 264 B : La chaleur, maintenant j'ai chaud.
 265
 266 **C : D'accord, vous avez l'impression d'avoir dit tout ce que vous vouliez ? On n'a pas à**
 267 **ajouter quelque chose ? Dans cette implication émotionnelle ?**
 268 B : Oui, l'implication émotionnelle, je ne m'attendais pas du tout, je ne savais pas ...
 269
 270 **C : Et comment vous étiez accordée vous aussi ?**
 271 B : C'est ces souvenirs-là qui nettoient...
 272
 273 **C : C'est une vague nettoyeuse...**
 274 B : Oui
 275
 276 **C : On travaille avec ce mouvement, vous savez...**
 277 B : Le relâchement au niveau du corps ça c'est clair. Mais ce qu'on met en place ou pas, ça je
 278 n'en sais rien,
 279 Ça brasse, d'où la vague. Ça nettoie...
 280
 281 **C : Si ça brasse, c'est qu'il y a un travail ou je vais trop loin ?**
 282 B : Non, résonance mais pas travail Mais brassée quand même, en se laissant aller mais
 283 pas de manière active. Je n'étais pas actrice du tout. Pour moi travail, c'est quand j'ai décidé
 284 de faire ça, là je travaille.

7 Retranscription de l'entretien avec Soizig, le 18 Juin 2011

1 **C : Quelle a été ton impression générale en regardant cette performance ?**
 2 S : La chose qui m'a le plus impressionnée, touchée, c'est vraiment la sensation qu'il y avait
 3 une présence du mouvement dans toute la salle, une présence «matérialisée» du mouvement,
 4 entre eux et aussi par rapport à nous. Le fait que tu aies pris ce temps pour nous poser,
 5 chacun, pour accorder et il y avait du silence tout de suite, j'ai trouvé ça fort, un silence qui
 6 imprègne tout, et ça s'est prolongé. J'ai entendu la personne qui tout à l'heure parlait de liant,
 7 je cherchais le mot et c'est quelque chose de ça, ce n'est pas aérien, ça rassemble les ... En
 8 même temps il y a à la fois une grande liberté et je me sentais reliée à ...
 9
 10 **C : Tu dis liberté, je ne comprends pas bien. Liberté, singularité ?**
 11 S : Oui singularité. Liberté pour chacun d'être qui il est.
 12
 13 **C : Même pour le spectateur ?**
 14 S : Oui, même pour le spectateur. Le fait d'avoir été accordé avant, comme s'il y avait cet
 15 espèce de respect qu'il y a dans la réciprocité qui était là, c'était un élément fondateur et à
 16 partir de là, ça pouvait être une écoute comme une perception singulière. Tu m'as donné une
 17 grande liberté à un moment quand tu as dit, au moment de reposer les yeux dans les orbites,

18 tu as dit, « on n'est pas obligé de voir » à ce moment-là, comme je ne pouvais pas voir tout le
19 monde, je me suis dit : je ne vois pas, je vais percevoir avec ce qui va être là ; que ça puisse
20 être une perception du corps, que ça puisse être une vision pas forcément de la forme, mais
21 une vision des courants de mouvement avec ... Des moments où ça s'arrête ... Moins vers le
22 voir, par rapport à une performance, une représentation au départ c'est du voir. Il y a quelque
23 chose... où on va regarder la forme, on va regarder ce qui correspond à ce qu'on a l'habitude
24 de voir. Là se déposer de l'obligation de voir, quelque part, ça donne une espèce de liberté
25 énorme...

26

27 **C : Tu as eu des sensations physiques particulières ?**

28 S : Le silence. C'est une perception physique pour moi le silence.

29

30 **C : Est-ce qu'il était partout dans le corps ?**

31 S : Est-ce qu'il était partout dans mon corps ? Je n'ai pas fait attention. Je sais que ça
32 m'imprégnait donc je ne me suis pas posée la question au moment où je l'ai vécu.

33

34 **C : Tu as senti certaines parties du corps plus que d'autres ?**

35 S : C'est vrai que du fait de la position, j'avais une grande présence au bassin, j'étais obligée
36 de me tenir là, c'est vrai qu'assis par terre il n'y a pas beaucoup de ... C'est vraiment le
37 bassin qui représente la partie basse, les jambes sont un peu calées, les perceptions d'appui, de
38 changement d'appui dans le bassin et le relia tête-bassin, quelque chose dans l'ajustement au
39 niveau... des parties du corps, c'est surtout ça ... et les mains c'était l'une des seules choses
40 qui pouvait se déplacer par rapport à ma position.

41

42

43

44 **C : Et des sensations organiques ?**

45 S : La chaleur, oui la chaleur, les allers-retours pas uniquement comme ça, des moments, dans
46 la sensation que j'en avais, une sensation de don : j'avais l'impression de recevoir des flots de
47 mouvement. En même temps le mouvement qui est là et en même temps comment, eux, ils
48 donnaient vie à ce mouvement-là. Ça donnait des tonalités de chaleurs différentes.

49

50 **C : Et c'était teinté d'une nuance émotionnelle de tonalité d'être, de sérénité, de calme ?**

51 S : C'est plus des tonalités d'être quel est le mot ? A un moment je parlais à J de générosité.

52

53 **C : Tu as l'impression que c'était un flux, un flux de générosité, une générosité portée
54 par un flux ?**

55 S : C'est comme s'il y avait ce liant du Sensible de matière au départ et que leur présence en
56 animant ça, avec leur présence à eux, donnait une coloration de grande générosité. Tout cet
57 effort, le travail que ça demande, avant, pour pouvoir être dans ce moment-là. C'est de la
58 générosité. C'était cadeau.

59

60 **C : Et dans les sensations du Sensible ? Est-ce que ça a activé ton mouvement interne ?**

61 S : Oui. Ça m'a mise en mouvement. Comme je ne pouvais pas bouger beaucoup, ça
62 permettait d'aller, d'être dans cette matière qui liait et donc de pouvoir aussi bouger ... mise
63 en mouvement oui.

64

65 **C : Mise en mouvement ? Où ? Dans quel endroit ?**

66 S : Un lieu de profondeur

Plus viscéral, poumon, cœur, viscéral dans le sens organe. Ce n'est pas un lieu, plus une animation de quelque chose de profond et de plus organique qu'osseux.

C : Donc des tonalités d'être,...sérénité, calme, tristesse, tu as dit ...

S : Assez joyeux. Ce qui était rigolo, par rapport à ce qu'a dit quelqu'un sur les visages, j'ai remarqué, d'accord pendant le temps qu'il y avait quelque chose qui était resté très contenu mais dès qu'on a commencé à parler, c'était là, l'animation au niveau du visage... sourires ... ça devait travailler à l'intérieur, à l'intérieur de la matière du visage.... resté au point d'appui à l'intérieur et après ça donnait de l'espace.

C : Des émotions ?

S : A voir le moment L et J dans cette espèce de labourage de l'intérieur..., une notion d'effort ... presque... ça me faisait penser aux « Travailleurs de la mer » de Victor Hugo espèce de truc Pfff !!!! Et au moment où ça se met en mouvement, la force que ça donne, quelque chose d'un effort terrien et en plus c'était étonnant, quand tu pointais la difficulté de L de s'ancrer et en même temps c'était l'effort de s'ancrer, ça fait bateau qu'on maintient contre tout ...une espèce de chose d'élément naturel

C : Donc c'était plutôt l'imaginaire là ?

S : Oui, c'était plutôt l'imaginaire et c'est d'ailleurs très étonnant car, j'ai très peu d'imaginaire en général.

C : Tu t'es sentie interpellée, mobilisée ?

S : Interpellée, oui, dans le bon sens du terme, dans le sens où c'est intéressant, où ça donne envie d'être avec eux. A certains moments on s'y mettrait bien. Oui, ça anime. Vous avez apporté ensemble une mise en mouvement, je peux presque le sentir bouger sans bouger.

C : Et tu as trouvé un sens peut-être dans ce que tu vis actuellement, ou lié à ton histoire ?

S : Peut-être dans le sens du « ramer » et c'est drôle, c'est aussi le fruit des discussions après. J'ai parlé avec J, de l'espèce de contraste qu'il y avait entre eux deux qui étaient dans l'effort pfff... « Terrien » c'est plus la notion d'effort qui était visible et du côté de G et S, quelque chose de plus printanier, je ne sais pas pourquoi je dis printanier.

C : Ça te rend poétique...

S : Oui...Ça me rend poétique. Oui, quelque chose de plus délié. En disant ça à J, elle me disait qu'elle t'a entendu dire quelque chose à G et S et que du coup, ça a dé-focalisé son attention qui était de comment je vais faire pour faire bouger ça, et cette dé-focalisation lui a donné la possibilité de percevoir l'élan qui allait justement permettre de trouver la voie de passage. C'est un peu ça, il y a l'effort, mais il y a aussi tout ce qu'il y a autour, et juste quelque part une ouverture de regard.

C : En voyant les deux situations, tu es ouverte sur les deux et que les deux t'apportaient quelque chose ?

S : Oui et les deux peuvent se compléter. J'ai senti que dans le travail que faisaient G et S, il y avait comme si leur élément de stabilité était reporté sur L et J. Quelque chose sur lequel elles pouvaient s'appuyer pour tout ce qui était plus créatif.

C : Et toi ça t'a amenée à cette sensation que pouvaient cohabiter en toi deux choses aussi ?

117 S : Ah ! Je ne sais pas.
 118
 119 **C : Est-ce que tu as trouvé un sens, c'est ça que je voulais dire ?**
 120 S : Deux choses qui peuvent paraître très éloignées l'une de l'autre, quand on leur offre un
 121 espace pour se rejoindre, elles se complètent. Ça existe aussi en danse de trucs à la fois
 122 cosmiques et terriens.
 123
 124 **C : Est-ce que ça crée un besoin, une envie, peut-être se recouper avec certaines choses,**
 125 **aller toucher ... ?**
 126 S : Envie de faire du mouvement, oui, je suis frustrée depuis trois mois
 127
 128 **C : Ça crée un besoin de passer à l'acte, une impulsion, envie de toucher ?...**
 129 S : Oui et envie de bouger.
 130
 131 **C : Et par rapport à un autre spectacle, la différence ?...Ou pas ?... Ce n'est pas**
 132 **systématique**
 133 S : Je n'ai pas vu énormément de spectacles dans le cadre de la méthode mais avec d'autres
 134 spectacles, ce qui est flagrant c'est la réciprocité actuante, ça change tout. Même en musique
 135 ou en théâtre, des groupes qui ont l'art et la manière de communiquer avec le public, les
 136 moments de... grâce, on a quand même l'impression d'une alchimie magique, on ne sait pas
 137 trop quand ça va venir et là cette mise en préparation pour l'échange elle permet d'avoir de
 138 multiples petits moments ou même plus longs, où cet échange-là est palpable. Ce protocole de
 139 l'accordage, ça fonctionne.
 140
 141 **C : Quand tu parles de cet accordage, tu parles toujours de cet échange d'épaisseur**
 142 **« matèrée », qui circule dans la réciprocité actuante ?**
 143 S : Oui.
 144 **C : Tu as senti un changement d'état ? Tu es arrivée dans un état, tu repars dans un**
 145 **autre ?**
 146 S : Ça faisait pétillant, le temps de revenir ...La « pétillance »...
 147
 148 **C : Tu la sentais où ?**
 149 S : Je la sentais dans la matière je ne sais pas encore comment ça va se ...ça continue à
 150 travailler dans la matière et encore pendant un moment, je pense. Ça met en mouvement, ça tu
 151 peux valider.
 152
 153 **C : Tu vois quelque chose à rajouter qui n'a pas été dit ?**
 154 S : C'est par rapport à cette notion du mouvement dans le sens politique dont tu as parlé et ça
 155 m'a interpellée. Je n'avais jamais envisagé les choses sous cet angle-là. Il y a cette notion de
 156 force de travail et de la liberté que ça donne, cet effort-là, après. On se tient à quelque chose et
 157 on creuse.
 158
 159 **C : Il y a quelque chose qui naît de ça ?**
 160 S : Ça change l'écoute, ça change le rapport qu'on a aux choses et ça donne une espèce
 161 d'ouverture. Toutes proportions gardées quand tu vas biner la terre pendant deux heures au
 162 jardin, à la fois il y a de la fatigue et en même temps un creuset de travail

8 Retranscription de l'entretien avec Katell, le 30 Septembre 2011

1 **C : Quelle a été ton impression générale devant cette performance ?**

2 K : Un volume très habité et des matières en harmonie, qui remplissaient le volume. On
3 n'avait pas l'impression d'avoir quatre personnes mais alors un mouvement de matière qui
4 passait de duo en duo

5
6 **C : Quand tu dis un volume, c'est où ? A l'intérieur de toi, dans la pièce ?**

7 K : Dans la pièce, entre les personnes et qui touchait également le public puisque ça me faisait
8 respirer, petit à petit la chaleur je la sentais à l'intérieur de moi. Le silence et cette force qui se
9 dégageait des quatre performeurs, je la sentais venir à l'intérieur de moi.

10

11 **C : Force ?**

12 K : Une solidité dans la matière des quatre personnes avec un mouvement fluide. On sentait
13 une solidité et une confiance entre les personnes.

14

15 **C : Et ça t'a touchée ?**

16 K : Oui, le mouvement pouvait être sur la table, à côté, on sentait que c'était vraiment solide.
17 Ça coulait. Ça me remplissait de plus de solide, dans la colonne vertébrale et les tibias.

18

19

20 **C : Tu as eu des respirations ?**

21 K : Dès que vous avez commencé sur la table. Par contre, j'ai trouvé la mise en place très
22 rapide. Ça méritait de se poser davantage.

23

24 **C : Chaleur ? Partout ?**

25 K : Non, dans la colonne vertébrale, ça n'était pas forcément de la chaleur, ça venait me
26 toucher des résistances. Dans les tibias, c'était de la chaleur et quelques temps plus tard,
27 c'était dans les viscères

28

29 **C : Et quand les viscères sont arrivés dans la chaleur, c'était par rapport à un moment précis ?**

30
31 K : Au fur et à mesure de la mise en place du mouvement, de votre évolution lorsque vous
32 avez commencé à faire des mouvements dans les duos. Et dans les traitements on sentait un
33 engagement très fort. J'avais envie d'être soignée quand vous avez commencé à évoluer dans
34 vos mouvements, c'est là que les viscères ont commencé à se réchauffer.

35

36 **C : Tu me parles des sensations organiques, mais tu as eu aussi des sensations du Sensible ?**

37
38 K : Oui il y a eu du mouvement je l'ai senti dans les tibias, une chaleur agréable et puis
39 l'installation du mouvement.

40 **C : Est-ce que tu as eu des tonalités d'être, sérénité calme ?**

41 K : Calme et silence à l'intérieur. Une générosité que je recevais. J'avais aussi l'impression de
42 partager avec vous.

43

44 **C : Et comment se faisait ce partage ?**

45 K : C'est un lien, c'est mon approche du sensible qui me permet de sentir cet échange.

46
 47 **C : Et il se faisait comment cet échange ?**
 48 K : Des respirations, l'émanation du mouvement
 49
 50 **C : Tu as eu des émotions ?**
 51 K : Un moment pas forcément agréable, le cœur était touché dans une émotion qui faisait
 52 remonter presque des larmes
 53
 54 **C : De la peur, une tristesse ?**
 55 K : De la tristesse plutôt, et on peut aussi avoir des larmes quand on est touché par quelque
 56 chose d'agréable par un mouvement agréable et une émotion de cet ordre-là....
 57
 58 **C : Tu étais touchée ...**
 59 K : Touchée par l'évolution des deux duos ou après la transformation d'un trio, d'un solo. Ça
 60 devenait une danse et ça me touchait
 61
 62 **C : C'était la transformation qui te touchait et l'évolution ?**
 63 K : Oui et toujours la richesse et de maintenir cette qualité d'épaisseur et de relation entre
 64 vous. On sentait une harmonie qui passait entre vous. C'est comme si c'était une
 65 synchronisation alors que c'était une improvisation et ça, ça me touchait.
 66
 67 **C : Jusqu'à faire venir des larmes ?**
 68 K : Oui, je sentais le cœur touché
 69
 70 **C : Tu disais que ce n'était pas forcément agréable ?**
 71 K : Ça pouvait être agréable et parfois un peu moins. Je suis en train de chercher ce qui me
 72 faisait venir les larmes... je ne sais pas...
 73
 74 **C : Tu as eu de pensées, des souvenirs, des images aussi ?**
 75 K : J'ai pensé à des ateliers ou des performances qu'on met en place nous-mêmes et on
 76 retrouvait aussi à un moment où on a lâché dans la performance, cette fluidité et cette relation
 77 entre les quatre performeurs. Et ça, je l'ai de nouveau senti hier soir.
 78
 79 **C : Et qu'est-ce que ça te fait de voir ça ?**
 80 K : Ça me conforte en me disant qu'on peut le faire, qu'on peut l'améliorer en étant vraiment
 81 dedans.
 82
 83 **C : Ça t'a donné envie de continuer ?**
 84 K : J'ai trouvé très beau ce qui peut émaner de l'intérieur
 85
 86 **C : Et quand tu voyais du beau, tu t'es dit que c'était très beau ?**
 87 K : Oui, parce que la beauté vient de l'intérieur là. Une personne m'avait dit d'oser être la
 88 beauté que je suis et je n'ose pas être à l'intérieur la beauté que je suis. Et c'est là.
 89
 90 **C : C'était peut-être ça qui se passait avec le cœur ? Ça touchait ton « oser être »**
 91 K : Oui, je pense qu'à partir de là, on peut dégager à l'extérieur
 92
 93 **C : Et tu t'es sentie interpellée, mobilisée, impliquée ?...**
 94 K : Oui, une envie d'y participer il y avait l'empathie là. J'ai réalisé que l'humour aussi faisait
 95 partie de la performance ; il n'y avait pas besoin du nez de clown. A la fin lorsque vous avez

96 fait votre mouvement linéaire, ce n'était pas la peine de mettre un nez de clown notre légèreté
 97 elle est dedans, elle est à l'intérieur et c'est cela qu'on doit aller chercher.
 98

99 **C : Et ça a créé le besoin de continuer ton expérience personnelle, envie d'explorer**
 100 K : Oui envie de creuser à l'intérieur, mettre de la légèreté et faire émaner à l'extérieur tout ce
 101 qui se passe. Envie aussi d'aller faire du mouvement d'impro avec vous.
 102

103 **C : Par rapport à un autre spectacle, quelle est la spécificité est ce que tu ressens des**
 104 **choses que tu ne ressens pas ailleurs ?**
 105 K : La qualité de présence, la qualité de silence des performeurs. On le sent également dans le
 106 public. Le public adhère et se met très rapidement dans le calme aussi. C'est la qualité de
 107 présence qui ressort et du début à la fin.
 108

109 **C : Il y a des grands interprètes en danse qui ont aussi une qualité de présence, qu'est-**
 110 **ce que tu entends par là ?**
 111 K : Il y a des variations de rythme qui viennent dans l'improvisation ... C'est ce qui émane de
 112 l'improvisation. A chaque fois c'est un geste différent. J'ai du mal à exprimer...
 113

114 **C : C'est peut-être le moment de revoir les petits mots que tu avais notés ...**
 115 K : Oui, la qualité des points d'appui : ils sont nécessaires pour garder l'intériorité et
 116 redémarrer sur une qualité d'improvisation.
 117

118 **C : Mais toi, qu'est-ce que ça te faisait en tant que spectatrice ?**
 119 K : Ça allait me poser à l'intérieur, vers un retour à la globalité. Ça me calmait, ça me posait
 120 **C : Il y a plusieurs points d'appui qui te calmaient ?**
 121 K : Dans votre duo, et aussi lorsque vous avez commencé le traitement et après autour de la
 122 table, vous avez eu des points d'appui intenses. Que ce soit dans les duos ou les solos, les
 123 points d'appui étaient solides. Et moi, ça me solidifiait aussi, ça me posait. Il y a eu beaucoup
 124 de respirations quand vous étiez toutes les quatre en mouvement. Je sentais du mouvement
 125 intense et ça circulait entre vous et ça me faisait respirer
 126

127 **C : On n'était pas forcément ensemble ?...**
 128 K : Pas forcément ensemble et je sentais un mouvement en moi, ça me faisait respirer.
 129

130 **C : Il était comment ce mouvement en toi ?**
 131 K : Il était très léger, mais il était là
 132

133 **C : C'était des haut/bas, des transversalités ?**
 134 K : Plutôt des transversalités de mouvement. Vous étiez singulières, pas deux pareilles, et
 135 pourtant il y avait un lien, l'émergence d'un mouvement commun qui se transformait,
 136 chacune avec son mouvement. Dans un duo, il y avait un mouvement commun et après
 137 chacune partait, exprimait son mouvement à elle, avec des rythmes plus rapides, on voyait que
 138 ça venait de l'intérieur, c'était du rythme et on voyait que ça mettait de la légèreté. Dans mon
 139 corps aussi, ça me donnait une envie de mouvement, une envie d'aller vous rejoindre. Et une
 140 grande douceur aussi, des matières en douceur. Une douceur qui mettait de l'épaisseur dans la
 141 matière. Viscères, chaleur, tibia, vraiment c'était organique.
 142

143 **C : Tu vois autre chose à ajouter ?**
 144 K : La fluidité. Ça m'aérait la tête. C'était un relâchement du tonus psychique
 145

146 **C : Et c'est cette fluidité qui te faisait avoir ce relâchement. Et ton tonus corporel aussi a**
 147 **été touché ?**
 148 K : Oui. C'est votre évolution de la performance qui m'a travaillée plus dans le tonus de la
 149 matière. On sentait qu'elle se remplissait, une envie d'entrer en mouvement.
 150
 151 **C : Tu le relies à un tonus qui se détend**
 152 K : Oui et qui donne une sensation agréable, du coup, plus de chaleur, plus de vivant.
 153
 154 **C : Tu es arrivée avec un tonus, tu es repartie avec un autre. Il y a eu un changement**
 155 **d'état, dans ton corps ...**
 156 K : Oui un changement d'état : j'étais plus ouverte, plus disponible après et dans la nuit, j'ai
 157 senti que la performance me travaillait...
 158
 159 **C : Et tu penses que ça tu le rencontres dans tous les spectacles ?**
 160 K : Non, je suis touchée par des spectacles, mais je ne l'ai pas vécu comme cela.
 161
 162 **C : Alors c'est quoi la différence ?**
 163 K : Cela ne vient pas que des performeurs, ça vient aussi de l'ambiance générale du public et
 164 des endroits intimes ou pas.
 165
 166 **C : Et tu t'es sentie en lien avec le public ?**
 167 K : Oui je sentais, j'écoutais... Il m'aidait à me poser à écouter plus le silence. Le public
 168 présent permettait de se lâcher un peu plus, des gens ouverts au Sensible, certains
 169 connaissaient. Il y avait cette qualité de présence qui aide aussi à ouvrir

9 Retranscription de l'entretien avec Vefa, le 30 Septembre 2011

1 **C : Quelle a été ton impression générale face à la performance ?**
 2 V : Une impression d'accompagnement du mouvement en même temps que vous, de beauté,
 3 de féminin... d'une très belle écoute, vous percevez bien le silence, un silence habité, un geste
 4 habité, je me suis sentie en lien. J'ai eu envie de vous rejoindre... Une cohérence entre vous.
 5 Et cette autonomie de chacune qui vient se marier ensemble
 6
 7 **C : Une singularité de chacune ? Je ne trahis pas ton propos ?**
 8 V : Oui, une singularité de chacune et une autonomie de chacune au sens où chacune était
 9 libre de son propre mouvement, qui venait en même temps épouser un mouvement général.
 10
 11 **C : Tu dis une envie de bouger, tu peux expliquer ? Il y a eu des moments précis ?**
 12 V : Oui dans le soin au départ, ça donnait envie d'être soi-même participante, pour le bien-
 13 être. On ressentait en regardant la respiration. Et puis ce mouvement qui vient...
 14
 15 **C : Tu disais en regardant la respiration, tu veux dire que quand une performeuse**
 16 **respirait, toi aussi tu avais envie de respirer ?**
 17 V : Oui, c'est ça. D'ailleurs, « JE » respirais. Des respirations profondes, apaisées, tranquilles
 18 ; au fur et à mesure, je me suis rendue compte, en fait, que je respirais en même temps que
 19 vous.

20

21 **C : Il y a eu d'autres moments où tu as senti cette envie de bouger ?**

22 V : Oui. A un moment, je parlais hier, d'immobilité mouvante : j'étais dans le siège mais à

23 l'intérieur, je sentais du mouvement interne en moi.

24

25 **C : Un mouvement interne qui te donnait envie de bouger ? Faire le même mouvement ?**

26 V : Oui, en tout cas, dans la même douceur, dans le même respect de soi.

27

28 **C : Tu as eu des sensations physiques précises ?**

29 V : A un moment donné, dans mon ventre j'ai senti qu'au niveau intestinal, je suis un peu

30 fragile en ce moment, j'ai senti que des choses bougeaient au niveau intestinal, comme si ça

31 se remettait un peu à la verticale, comme si les choses se remplaçaient doucement en moi.

32

33 **C : Est-ce que je ne te trahis pas en disant comme si les viscères retrouvaient leur loge ?**

34 V : Oui parce que je les avais secoués la veille sur les manèges et je l'avais mal vécu...Ça a

35 changé mon état et je n'étais pas bien après et j'ai regretté. Et là j'ai eu un flash du manège,

36 qui est rapide, qui est violent, avec l'inverse qui se passait sur scène. Ça me remettait un

37 mouvement de douceur, j'ai senti un mouvement vers le haut...

38

39 **C : Donc un mouvement vers le haut et ça remontait jusqu'où ?**

40 V : Non ça restait vraiment dans le ventre

41

42 **C : Et ça redescendait ?**

43 V : Tranquillement mais vraiment petit et c'était subtil aussi.

44 **C : C'est là où pour ton ventre hier, tu as parlé d'un traitement**

45 V : Et le mouvement émotionnel aussi...

46

47 **C : Tu n'oublies pas le mouvement émotionnel mais hier tu as parlé de traitement, tu ne**

48 **peux pas prolonger un petit peu ?**

49 V : Quand je suis vraiment à l'écoute de l'artiste qui est sur scène, je me laisse imprégner par

50 le mouvement de la personne et ça vient en moi. Donc le bien être de la personne se transmet

51 en moi aussi.

52

53 **C : Et c'est ça l'aspect soignant, le traitement...Le bien être de la personne se transmet**

54 **et quand tu dis un artiste sur scène, il y a quelque chose de particulier qui se passe avec**

55 **le sensible, c'est comme ça tout le temps ?**

56 V : C'est comme ça souvent pour moi

57

58 **C : Souvent, même des gens pas porteurs du Sensible, il n'y a pas des caractéristiques ?**

59 V : Il faut que ce soit porteur du Sensible. Même s'ils ne sont pas dans la conscience du

60 sensible, il faut que ce soit Sensible. Disons qu'il faut qu'il y ait une intériorité, une grande

61 humanité et puis surtout une grande sincérité à ce moment-là. C'est lié à la sincérité.

62

63 **C : Tu as dit aussi des réactions émotionnelles ?**

64 V : Ça m'a donné envie de pleurer

65

66 **C : Et à quel moment ?**

67 V : Au moment de l'union du groupe

68

69 **C : Et c'était de la tristesse, de la joie ?**

V : Un désir fort de mon être à moi de m'unir à un groupe aussi avec cette qualité-là. C'est en rapport avec ce que je souhaite pour moi.

C : Et pourquoi ça te faisait pleurer ?

V : Parce que je ne l'ai pas aujourd'hui encore. Je suis en train de le construire tout doucement. J'ai beaucoup de solitude en ce moment.

C : Le contraste de l'union te ramenait à toi, ce que tu vis dans le moment.

V : Oui, et à ce désir d'union aussi.

C : Et au niveau des tonalités émotionnelles, il y en a eu d'autres ?

V : Oui, il y a eu de la joie... Oh, c'est vraiment subtil, même dans le mouvement de vague, à droite à gauche, il y a eu aussi une sensation de paix.

C : Là ce sont des états d'être. Parle-moi de tes états d'être alors...

V : ...Sensation de paix, d'union, de cohérence.

C : Et quand tu dis cet état de paix, il était partout dans ton corps où dans un endroit précis ? Ou qu'est-ce que ça touchait ?

V : Ça touchait mon cœur, mon esprit, dans ma tête, la tête dodelinait en même temps

C : Ça te faisait bouger aussi...

V : Je bougeais réellement. Du coup ça donne un état d'être, de repos de tranquillité, d'accueil.

C : Des pensées, des images, des souvenirs, tu as eu une résonance à ce niveau-là ?

V : A la foire, j'ai eu un flash de la brutalité, de la violence de ce mouvement-là auquel je n'adhère pas tellement. J'ai fait cette expérience et j'ai vu que ça ne me convenait pas du tout, c'est une évidence et j'ai vu ce qui me convenait, réellement. Ça vient confirmer ce que je travaille en moi en ce moment, sur la douceur...C'est le contact à la douceur ce que j'ai vu hier et au respect de soi du coup pour moi

C : Et puis de l'autre aussi

V : Et de l'autre bien sûr, c'est une écoute oui, une grande écoute. Et puis ça m'a fait penser à la nature... La graine qui s'ouvre... Ce rapport à la terre aussi. Voilà les pensées que j'ai eues.

C : Donc l'imaginaire

V : L'imaginaire, très concret, imaginaire concret, je dirais que c'est vraiment comment la Terre elle-même fonctionne, organiquement, intérieurement, comment elle déploie, comment elle s'ouvre, avec cette écoute-là, je crois, avec cette tendresse-là, avec cette douceur-là. Et j'aimerais bien travailler sur ces notions là avec les enfants, justement et avec les adultes... j'aimerais développer ça

C : Ça t'a mis en pensée avec la foire, mais aussi avec le travail que tu fais

V : Oui et même avec l'universel, c'est à dire, le mouvement des astres... Enfin cela me laisse penser qu'il y a un réel besoin humain de revenir à une source... A une source féminine, à une source de fécondité, à une source d'exploration nouvelle, à une source de mouvement... nourrissant, quelque chose comme cela... De mouvement qui ait un sens, le sens de la douceur, le sens du créer ou du créateur. En tout cas, quelque chose de très respectueux du vivant.

120 **C : Tu t'es sentie interpellée, mobilisée ?**

121 V : Beaucoup oui,

122

123 **C : Impliquée ?**

124 V : Oui, impliquée, oui, parce que j'ai envie de faire, en tout cas dans mon travail, une
125 démarche proche du respect de son ressenti et de cette écoute intérieure, interne de son propre
126 mouvement et ressenti. Parce que je trouve qu'aujourd'hui, c'est extrêmement important
127 d'être conscient de ça, de respecter ça. Pour moi, c'est le seul, une des consciences à mettre en
128 place, pour être fort face à ce qui est, ne pas se faire entraîner dans des dispersions... Voilà,
129 ça concentre.

130

131 **C : Ça concentre et notre gestuelle concentrait, la performance concentrait dans cet**
132 **endroit- là**

133 V : Oui, tout à fait... Mis de l'intensité et de la douceur dans l'intensité

134

135 **C : Et mobilisée, est-ce que par le fait que le mouvement interne tu le sentais, que tu te**
136 **sentais bouger, est-ce que ce n'est pas un axe de mobilisation aussi ?**

137 V : Dans quel sens tu dis ça ?

138

139 **C : Et bien tu étais mobilisée, comme nous on était mobilisé par le mouvement.**

140 V : Oui, dans la tête, les jambes, il y avait même un mouvement interne sans que je bouge !
141 Ça allait jusqu'au mouvement, mais je ne laissais pas trop faire, autrement je me serais
142 déployée, là j'étais plus spectatrice.

143

144 **C : Tu es en train de me dire que tu as senti du mouvement partout dans ton corps ?**

145 V : Oui, en fait, des deux pieds... entre... la tête.

146

147 **C : Pas le dos ?**

148 V : Non, c'est plus le devant du corps.

149

150 **C : Tu recevais ? Tu viens de faire le geste de recevoir ...**

151 V : Et, en fait, j'ai beaucoup goûté, j'ai beaucoup apprécié, prendre conscience de
152 l'immobilité mouvante en moi. Ça, ça a été quelque chose d'extrêmement agréable.

153

154 **C : L'immobilité mouvante en toi ...**

155 V : C'est à dire j'étais immobile en vous regardant, bien sûr, et je sentais toute cette
156 mouvance, ça bougeait, l'énergie bougeait en moi. En même temps que vous bougiez, ça
157 circulait, et ça c'était très agréable à ressentir, à observer en même temps.

158 **C : Est-ce qu'il y avait des moments précis qui augmentaient cette mouvance à**
159 **l'intérieur de toi ?**

160 V : Dans votre union, oui.

161

162 **C : Quand on était unies**

163 V : Quand vous étiez unies, à chaque fois que vous étiez unies.

164

165 **C : Et c'est quoi être uni ?**

166 V : C'est être dans un même mouvement global. C'est ça qui m'a surprise, c'est dans votre
167 singularité, il y avait ce troisième mouvement, ce mouvement qui n'appartient à personne et
168 qui, pourtant est là et qui invite à être dans un même ... la même « vivance »...

169

170 **C : Quand tu sentais que l'on était dans la même « vivance », c'est ça ? Et tu sentais que**
 171 **le mouvement s'intensifiait à ce moment là**
 172 V : Et c'est là que du coup, moi je suivais
 173
 174 **C : Et c'est là que du coup tu suivais...**
 175 V : J'ai ressenti des choses aussi durant ta conférence, avec ta voix. Le thème m'intéresse,
 176 puisque je suis en train de construire moi-même ce que j'ai envie de transmettre, mais la voix
 177 m'a fait une résonance forte. Et puis ça me passionne comme sujet, c'est comme si j'avais un
 178 éclairage... Ça crée pour moi une confirmation du cheminement à continuer
 179
 180 **C : Est-ce que ça a créé un besoin ?**
 181 V : Oui, j'ai le besoin de continuer à explorer. Je vais essayer de trouver le fil conducteur qui
 182 est le plus juste. Je sais aussi que ça passe par le Buto. J'ai très envie aussi de faire des
 183 performances, dans cette sensation d'humanité, au plus simple de moi-même. Cette qualité de
 184 présence totale à soi et aux autres...
 185
 186 **C : Je reviens au paradigme du Sensible, qu'est-ce qu'il apporte de différent par**
 187 **rapport à d'autres spectacles que tu as vu ? S'il y avait une spécificité...**
 188 V : C'est vraiment autre chose ...C'est une pure sensation, il y a une pure sensation physique,
 189 interne... On est... Je me suis sentie vraiment impliquée, physiquement impliquée,
 190 psychiquement, émotionnellement. Ça traverse à l'intérieur. Même si d'autre spectacle, ça fait
 191 ça, mais pas aussi intimement... pas d'une manière aussi permanente
 192
 193 **C : Et tu as dit intense**
 194 V : Intense parce que extrêmement proche de ma propre humanité, de ma propre sensibilité,
 195 de ma propre organicité. C'est du direct...
 196
 197 **C : Du direct ?**
 198 V : Oui, du direct avec son corps et son être. Il y a un rapport direct, ça vient traverser
 199 directement.
 200
 201 **C : C'est comme s'il n'y avait plus de filtres en fait...**
 202 V : Oui, ça enlève les filtres, ça c'est sûr, parce que j'en avais au début
 203
 204 **C : Au début de la performance ?**
 205 V : Oui
 206
 207 **C : Et quels étaient tes filtres, alors ?**
 208 V : Une observation... un peu extérieure, et puis à un moment donné, il n'y a plus eu ça...
 209
 210 **C : Quel est le moment ?**
 211 V : La respiration
 212
 213 **C : Donc le traitement au début, plusieurs respirations, et donc des respirations des**
 214 **performeuses, et toi quand ça t'a fait respirer plusieurs fois, ça a enlevé des filtres...**
 215 V : La respiration des performeuses quand elles se sont trouvées elles-mêmes, sur le même
 216 fil, c'est-à-dire vraiment là quand ça commençait à être vraiment... parce que ça n'était pas
 217 toujours le cas dans le spectacle au départ...
 218
 219 **C : Ah oui tout à fait, on s'accorde, c'est l'accordage**

220 V : C'est l'accordage et c'est après l'accordage, quand le lien est fait, ça y est, ça démarre...
 221
 222 **C : Tu reviens toujours à ce moment, tu en as parlé tout à l'heure quand le lien est fait**
 223 **entre les performeuses, dans ce profond et là du coup, ça passe à toi et ...**
 224 V : Il n'y a plus d'observation ...
 225
 226 **C : Il n'y a plus d'observation, et tu deviens aussi la spectatrice « actante » ...**
 227 V : Oui, c'est ça
 228
 229 **C : Plus de filtre**
 230 V : Plus de filtres
 231
 232 **C : Tu as eu un moment très fort ?**
 233 V : Il y en a eu plusieurs
 234
 235 **C : Il y en a eu plusieurs...**
 236 V : C'est toujours quand vous étiez ensemble dans le mouvement en fait...Même à deux...
 237 J'ai beaucoup aimé le moment où toi et ta partenaire, ça commençait à entrer en mouvement,
 238 après l'accordage, après le soin, et comment ça se faisait avec une fluidité, une tranquillité. Il
 239 n'y avait aucune crainte, aucune peur...
 240
 241 **C : Ah oui ! Ça se voyait ?**
 242 V : Oui
 243
 244 **C : J'étais dans une grande confiance, je peux te le dire, vraiment**
 245 V : C et sa partenaire, ça a mis un plus de temps, pour vraiment se détendre et tout de suite ça
 246 capte énormément. Vous étiez très belles vers la fin de la performance, toutes très, très belles.
 247 En fait il y avait une vraie lumière, une vraie limpidité.
 248
 249 **C : Dans nous ?**
 250 V : Dans vous, qui se voyait
 251
 252 **C : Qui se voyait ?**
 253 V : Oui, sur le mouvement à quatre dans la vague... Il y a eu une transformation. Il y a eu du
 254 lumineux... Dans les yeux, une limpidité... Une clarté d'être
 255
 256 **C : Et tu l'as senti à l'intérieur de toi, aussi ?**
 257 V : En tout cas, ça m'a fait du bien.... Je ne peux pas te dire...
 258
 259 **C : Ça t'a fait du bien... C'est la résonance d'états ...**
 260 V : Et bien la résonance d'état, c'est que je me suis sentie beaucoup plus claire et lucide moi-
 261 même. J'ai tendance à avoir des états, vu ce que je traverse en ce moment, des angoisses, tout
 262 ça... Des états où je flotte un peu dans mon esprit, j'ai l'impression d'être un peu embrouillée
 263 par moment et là, il n'y avait plus d'embrouillage du tout, je retrouvais mon centre, j'étais
 264 bien et cette clarté-là, je l'aimais...Une vraie lumière, dans les yeux, une clarté de visage, une
 265 lumière, il y avait une aura qui était là....
 266
 267 **C : Est-ce que tu as eu un endroit du corps qui s'est vraiment libéré ? Oui, ton ventre tu**
 268 **l'as dit déjà...**
 269 V : Mon ventre et puis une douceur dans la tête...

270
271 **C : Une tension psychique en fait qui s'est...**
272 V : Oui... J'étais enfin tranquille...
273
274 **C : Et tu montres tes cervicales...**
275 V : Oui, parce que ça partait... C'était dodelinant... J'ai bercé... C'était un bercement voilà.
276 Je suis dans ça, ça venait recontacter ça.
277
278 **C : D'accord**

Annexe 3 : Catégorisation cas par cas

1 Témoignage d'Anna, performance 1 (performance exploratoire)

Catégories	Sous-catégories	Verbatim
------------	-----------------	----------

D'une résonance physique à une résonance psychique

Résonance physiologique	Dans des fonctions du corps	(35) J'ai beaucoup joué avec ma respiration. (47 ; 48) Vous m'avez dit la chaleur. Oui un bien-être
	Dans des parties du corps	(14) Oui bon je sentais tous mes membres (20) Oui, oui tous mes membres (23) Le tronc (29) Le tronc, les bras, le haut quoi (32) La tête (104) Donc relax dans mon esprit, dans mon corps. (115) Je sentais que tout mon corps était, comment on dit ? Etait pris, attiré
Résonance proprioceptive	Par rapport à la gestuelle	(110 ; 111) Oui, j'avais envie de bouger, je me serais bien lancée dans la salle pour essayer de faire. J'avais une dame proche de moi, j'avais vraiment envie de faire comme elle. Une attirance... (115) Je sentais que tout mon corps était, comment on dit ? Etait

		pris, attiré (118) J'avais l'impression que j'avais besoin de faire pareil
	Par rapport au toucher	
Résonance tonique	Relâchement physique	(2) L'impression générale, c'est une détente. (6) Me relâcher (10) Le relâchement, déjà (20) lâcher
	Relâchement psychique	(104) Donc relax dans mon esprit, dans mon corps.
Résonance émotionnelle		(61) Comme de la joie ? (62) Moi, je mets ça dans le bien-être (127) Oui de la joie (124) Une pénétration du cœur et du moral.
Résonance d'états		(2) L'impression générale. La paix (5 ; 6) Je me trouvais sereine (48) un bien-être. (53) Oui sérénité bien sûr (56) Oui sérénité et calme. La paix, le calme (65) Oui la paix c'est un bien être. Sereine (73 ; 74) Pas de pensées, de souvenirs ? Ah ! non, je me vidais, j'avais l'impression de me vider

		(83) Ça fait du bien. Ça vous met dans une sérénité (86) Ah oui, d'être en paix, en paix avec soi-même (127) ... et de la paix
Résonance du Sensible	Résonance pure du mouvement	
ou	ou	
	Rapport à une mouvance	
	Conditions d'accès	
Résonance sur	Résonance relationnelle	
le mode du Sensible		
(pour spectateur	Sens pour la personne	(97 ; 98) Ça m'a aidée à oublier (101) Oui, mon histoire personnelle.... Les soucis..... (130) Tout à fait. Ça me donnait l'envie : vis bien ta vie ! (133) Vis ta vie, concentre-toi sur toi, laisse aller.
ne connaissant		
pas le paradigme du		
Sensible)		

Relation aux spécificités de la performance

Qualité de mobilisation du spectateur		(5) En vous regardant chacun, un par un, j'ai regardé chacun autant. (10) Je suivais les mouvements (35) J'ai beaucoup joué avec ma respiration (41) J'ai suivi chacun
Résonance des choix initiant la performance	Esthétique	
	Valeurs et idées	
	Structure	

2 Témoignage de Gaïdig, performance 1 (performance exploratoire)

Catégories	Sous-catégories	Verbatim
------------	-----------------	----------

D'une résonance physique à une résonance psychique

Résonance physiologique	Dans des fonctions du corps	(13) J'ai beaucoup respiré (15) Et la chaleur ? (16) Oui, quand même oui surtout les jambes
	Dans des parties du corps	(9) J'ai vraiment senti mes jambes. (16) Surtout dans les jambes (20) Dans les jambes (23) D'habitude je ne les sens pas vraiment.
Résonance proprioceptive	Par rapport à la gestuelle	(70 ; 71) Quand tu as dit « Faites attention à l'espace », c'est vrai, j'ai senti une différence de qualité de mouvement (74) Dans ce que je voyais [Elle veut signifier que la différence de qualité de mouvement n'est pas à l'intérieur d'elle mais à l'intérieur des performeurs]. (77) Ah je ne sais pas, c'est comme si c'était plus dense, plus intense (80) Là, c'était global. Je ne sais pas comment dire mais on voyait la différence [Elle tente avec quelque difficulté de préciser la

		différence de qualité].
	Par rapport au toucher	(13) J'ai beaucoup respiré (15) Et la chaleur ? (16) Oui, quand même oui surtout les jambes (42 ; 44) Déjà quand j'ai vu certaines personnes fermer les yeux quand Sandra les touchait. Quand vous touchiez une personne, on sentait la personne d'à côté, vous aurait aussi pas happés, mais... [Elle veut exprimer là, la très forte envie des résidents d'être touchés] (59) J'avais envie de faire la même chose que vous (62) C'était corporel. Envie de prendre quelqu'un dans mes bras
Résonance tonique		
Résonance émotionnelle		(6) J'ai eu envie de pleurer à la fin (50) J'ai pris la mesure de tout ce que vous aviez apporté. J'ai eu envie de pleurer (97) Petite constatation de tristesse aussi
Résonance d'états		(39) Moi ça me faisait beaucoup de bien de voir ça
Résonance du Sensible	Résonance pure du mouvement	(19) Tu sais, je le ressens très peu...[le mouvement]
ou	ou	(20) Dans les jambes
	Rapport à une mouvance	(23) Oui, d'habitude je ne les sens pas vraiment [les jambes].
	Conditions d'accès	

Résonance sur le mode du Sensible (pour spectateur ne connaissant pas le paradigme du Sensible)	Résonance relationnelle	
	Sens pour la personne	(50) J'ai pris la mesure de tout ce que vous aviez apporté. (97 ; 98) Ce besoin fondamental qui n'est pas comblé. [le besoin d'être touché]

Relation aux spécificités de la performance

Qualité de mobilisation du spectateur		(9) Quand je pouvais ressentir, par rapport à Martin... [Son petit garçon l'accompagne, s'appelle Martin et demande que l'on s'occupe de lui]. (26 ; 27) Avant de mettre de la musique, je n'étais pas dedans, je me demandais comment les gens allaient accueillir le travail. Je les sentais plein d'interrogations. (47) Mais avec Martin... Je suis toujours un peu à l'extérieur. (100) J'étais à l'affût des sensations des gens et j'étais avec Martin
Résonance des choix initiant la performance	Esthétique	
	Valeurs et idées	
	Structure	(27 ; 28) Et quand la musique est venue, ça a changé, posé (34) Quand la musique est venue, je me suis totalement détendue, sentant que ça prenait.

3 Témoignage de Mac'harid, performance 2

Catégories	Sous-catégories	Verbatim
------------	-----------------	----------

D'une résonance physique à une résonance psychique

	Dans des fonctions du corps	(23 ; 24) Donc, dans mon corps à l'intérieur ça circulait, j'ai senti un mouvement, une chaleur... (28 ; 29) Cette chaleur là, ce mouvement, je sentais du mouvement, (...). (30) ... Une respiration est venue. (99) j'ai respiré (100) j'ai respiré (278) Enormément de respirations
	Dans des parties du corps	(11 ; 12) ... l'appui des ischions dans la chaise, mes pieds dans le sol (21) globalement dans les genoux (28 ; 29) je sentais du mouvement, essentiellement les jambes, les bras, des picotements dans les bras. (29 ; 30) J'avais une sensation, quand je suis arrivée d'épaules tendues

		(99 ; 100) et après elle est revenue vers son thorax. Ahhh... J'ai senti vraiment le moelleux... (282) Ça a pesé, ça a descendu les épaules...
Résonance proprioceptive	Par rapport à la gestuelle	(11 ; 12) Très rapidement je suis rentrée dans mes appuis, ancrage, l'appui des ischions dans la chaise, mes pieds dans le sol, rien qu'à les regarder. (16 ; 18) Au début, ils cherchaient leur ancrage et moi avec leur ancrage, je me suis ancrée de suite et de suite c'était hyper puissant et ils n'étaient pas encore du tout encore en mouvement. (59 ; 60) ... j'étais dans le même mouvement. (79) Oui, après ils faisaient des avant-arrière, je les faisais en même temps qu'eux. (82 ; 84) Ah oui, puissant, comme si j'étais en mouvement en même temps qu'eux sans bouger, sans la tête, je ne me suis pas vue assise à ce moment-là comme je trouvais tellement fort, eux deux, que moi aussi j'étais ... j'avais l'impression de faire un trio avec eux. (152 ; 153) ... Ça donnait au corps une « revitalité ». Ça faisait sortir de ce côté lenteur, lenteur. (160 ; 162) Je ne sais pas du tout, quelque part, j'avais envie de

		dire « Bouge », envie de bouger... à un moment donné, tu es un petit peu avachie, tu as envie de sortir de ton truc, ton moelleux-machin... te dégourdir un peu et puis là pouf !, c'est un éveil.
	Par rapport au toucher	(173) Oui, j'avais besoin de participer. (176) Je suis passée à l'action, [].
Résonance tonique	Relâchement physique	(29 ; 30) J'avais une sensation, quand je suis arrivée d'épaules tendues, très rapidement une douleur musculaire a disparu... (51) Un relâchement, ... (99) ... je me suis sentie légère, légère... (205) Oui, il y a une tension qui est partie... (282) Ça a pesé, ça a descendu les épaules... (285) Oui, un relâché
	Relâchement psychique	(91 ; 92) Donc au niveau cérébral moi ça m'arrange énormément, je n'ai pas besoin de me triturer la tête.
Résonance émotionnelle		(104) ...à certains moments, je souriais, j'étais contente, ... (124) La joie, le bonheur de partager et de recevoir. (141 ; 142) ... je voyais G par exemple qui donnait énormément d'émotion, j'étais heureuse d'être là. (145) Oui et il y avait beaucoup de tendresse, de douceur, de

		tendresse...
Résonance d'états		(24) ... C'était super agréable. (51) ... Et quelque part après un bien être... (55) De liberté... (100 ; 101) « ah là c'est bon » (104) Oui il y avait une sérénité, ... (177) ... et ça m'a fait beaucoup de bien... (221) Il y avait une harmonie, un accompagnement (303) ... Ça fait du bien de donner...
Résonance du Sensible ou Résonance sur le mode du Sensible (pour spectateur ne connaissant pas le paradigme du Sensible)	Résonance pure du mouvement ou Rapport à une mouvance	(21 ; 24) Petit à petit, il est venu très rapidement de l'avant, globalement dans les genoux, ils n'étaient pas encore en mouvement spécialement eux. J'étais assise sur un tabouret qui n'était pas très confortable, c'était bizarre. Donc dans mon corps à l'intérieur ça circulait, j'ai senti un mouvement, une chaleur, des picotements et c'était super agréable. (66 ; 69) Et puis quand ils ont commencé à faire des transversalités, vraiment bien posées, bien ancrées, quand Ludo a réussi à poser son pied au sol, là c'était puissant. Ils ont développé, après avec les bras en amplitude dans la douceur, en communion. (97 ; 101) Oui, j'étais en train de chercher la douceur. Quand j'ai vu G, elle était pourtant loin de moi, elle a commencé à faire une

		extension en douceur des deux bras un petit peu en transversalité, j'ai respiré, je me suis sentie légère, légère, et après elle est revenue vers son thorax. Ahhh... J'ai senti vraiment le moelleux... Et là d'un seul coup, j'ai stoppé, j'ai respiré, je me suis dit : « ah là c'est bon », c'est comme si je le faisais... (201 ; 202) Mon corps s'est mis en mouvement, il ne se met pas en mouvement comme cela tous les jours. (282) Ça a pesé, ça a descendu les épaules...
	Conditions d'accès	(16 ; 18) ils cherchaient leur ancrage et moi avec leur ancrage, je me suis ancrée de suite et de suite c'était hyper puissant et ils n'étaient pas encore du tout encore en mouvement. Le groupe a transmis une puissance que mon corps a reçue. (40 ; 41) Je n'avais aucun engagement à faire, je pouvais poser, je n'avais qu'à prendre, et je ne faisais que recevoir... (58 ; 60) (...) j'étais dans la réciprocité aussi, je les ai accompagnés aussi. (.....) j'étais dans le même mouvement. (146 ; 148) Puis la lenteur du mouvement, puisqu'ils ont commencé très très lent, a permis de rentrer vraiment dans le corps et la sensation. (202) Il faut que je prenne le temps de poser.

		(261 ; 262) Par leur mouvement, il y avait la rythmicité mais c'est surtout dans les mouvements où il y avait de la lenteur, que je me suis sentie accompagnée.
	Résonance relationnelle	(10 ; 11) Il y a une intensité individuelle de chacun qui toute cumulée, donne quelque chose de très puissant. (18) Le groupe a transmis une puissance que mon corps a reçue. (36) Oui, quand le corps est travaillé, il a enregistré des choses depuis des années... [Elle constate un fond commun perceptif] (90 ; 91) Oui, c'est ça, mon corps il a enregistré cette méthode-là pendant quelques années, il a ses marques, il n'a plus besoin de travailler, je ressens. (132) Non, je suis restée dans la profondeur de ce qu'ils faisaient, eux. (173) Oui, j'avais besoin de participer (176) Je suis passée à l'action, []. (217) Avec une notion de méthode, qui faisait que ça fonctionnait. [Elle dit d'une autre manière l'accumulation du travail en SPP au cours des années] (243 ; 246) J'étais en retrait du groupe mais ils avaient une présence en eux et ça me donnait une présence à moi aussi. Du coup, ça me donnait une présence aux autres, alors que quand je travaille en

		groupe, je n'ai pas la présence aux autres quand j'ai les yeux fermés, je ne les sens pas. Ça développe le Sensible, le liant. (298) Le liant donne un lien... (271 ; 272) Et autrement quand ils ont travaillé le mouvement du cœur, le travail à quatre, c'était très fort. C'était multiplié par quatre
	Sens pour la personne	(181 ; 182) Oui et puis de me voir comme ça pas du tout timide comme j'étais avant, coincée sur moi, et qu'est-ce qu'on va penser de moi...

Relation aux spécificités de la performance

Qualité de mobilisation du spectateur		(12 ; 13) rien qu'à les regarder. Rien qu'avec le regard que j'ai posé sur eux. (24 ; 25) Mon regard portait sur chacun. Je n'étais pas focalisée, contractée pour quelque chose, je regardais... (30 ; 31) Rien qu'avec mon regard, je ne pensais pas à travailler sur moi. (59) je les ai accompagnés aussi (63) C'est mon mental qui a amené mon corps notamment vers J et L. [quand elle parle de mental, elle parle de son attention] (66) j'ai regardé l'ensemble et je passais de l'un à l'autre... (72 ; 73) : Eh bien, moi j'avais envie d'être là en même temps qu'eux, et j'étais derrière J, mon mental m'a amené derrière J... [son attention] (76) J'étais avec eux derrière dans la même posture mais sans bouger (108) Oui, je ne me suis pas envolée... (115 ; 116) Je regardais, par le regard... (120) Oui, le regard, dans le corps, cela compte énormément. (132 ; 133) Donc je suis restée dans leur travail. (169 ; 170) Non, franchement, j'étais complètement avec eux. C'était comme si j'étais devant un super bon film et j'étais dedans... dans
---------------------------------------	--	---

		l'histoire (194 ; 195) Là, je savais que cela ne pouvait que me faire du bien que m'apporter quelque chose. Je savais qu'en venant, j'aurais un ressenti et j'aurais un travail... (220 ; 221) ... c'est que par ma pensée, ma propre pensée avec eux, mon corps était aussi avec eux... (233 ; 234) : Oui, parce que je cherchais des choses qui pouvaient me faire bouger, me donner des sensations différentes au niveau du ressenti. (237) ... Ça demande beaucoup de concentration... (238) Suivre plusieurs personnes, suivre une évolution, bien interpréter... (252) Et je suis allée le (le liant) chercher avec mon regard et mon attention.
Résonance des choix initiant la performance	Esthétique	(153 ; 156) Ça, j'ai aimé, parce qu'ils dansaient, en doublon, deux d'un côté qui étaient très lents et individuels et deux autres ensemble avec de la rythmicité et des mouvements différents et ça, ça faisait une harmonie de groupe. Il y avait de tout, ça faisait vraiment très complémentaire.
	Valeurs et idées	
	Structure	(176 ; 178) : Je suis passée à l'action, je t'ai touchée et puis après j'ai

		eu envie de poser mes mains sur d'autres, et ça m'a fait beaucoup de bien et j'ai vu que c'était très apprécié... oui et sans retenue.
--	--	--

4 Témoignage de Clet, performance 2

Catégories	Sous-catégories	Verbatim
------------	-----------------	----------

D'une résonance physique à une résonance psychique

Résonance physiologique	Dans des fonctions du corps	(59 ; 60) (...) c'était toutes les manifestations organiques d'un véritable petit tourbillon émotionnel.... (93 ; 94) Le mouvement interne, je l'ai perçu sous la forme de chaleur, par moment, qui circulait [jusque dans les mains, les jambes, le ventre, pas le dos]. (116) De ressentir cette émotion [Il fait référence à la dimension émotionnelle du contenu de la performance] jusque physiquement, de façon intérieure. (133 ; 134) J'avais l'impression d'une compréhension réciproque et là le corps était dans une sorte de petite... chaleur, avec comme une sorte d'énergie qui circulait là-dedans. (179) Ça changeait de densité, de température.
	Dans des parties du corps	(54) A un moment, je me suis rendu compte que j'avais mes mains qui bougeaient aussi.

		(93 ; 94) Le mouvement interne, je l'ai perçu sous la forme de chaleur, par moment, qui circulait jusque dans les mains, les jambes, le ventre, pas le dos. (119) Dans le torse beaucoup.
Résonance proprioceptive	Par rapport à la gestuelle	(54) A un moment, je me suis rendu compte que j'avais mes mains qui bougeaient aussi.
	Par rapport au toucher	
Résonance tonique	Relâchement physique	(205 ; 206) En revenant, j'avais une énergie... Il fallait que je me dépense physiquement d'une manière ou d'une autre...
	Relâchement psychique	(207) Ça m'avait mis la cervelle en ébullition.
Résonance émotionnelle		(2 ; 3) Elle a été très personnelle [Il fait référence à l'impression générale ressentie], c'est-à-dire que j'ai été très bouleversé. J'avais l'impression de revivre certains épisodes complètement perdus de vue de mon vécu (...) (13 ; 15) Oui, j'avais l'impression d'un vrai frisson intérieur, par moment une sorte de Pas de l'angoisse ... mais une sorte de ... J'ai eu les larmes aux yeux plusieurs fois. Le contenu émotionnel était très très fort. (59 ; 60) C'était toutes les manifestations organiques d'un véritable petit tourbillon émotionnel....

		(63 ; 64) J'ai évolué avec eux. J'avais une sorte de construction interne de ce que je voyais qui retentissait profondément sur mon émotivité, ma sensibilité. (103) Et là, c'était l'émotion, à la fois l'espoir ... parce qu'il y a de l'espoir... (111 ; 113) Quand ils touchaient quelque chose de très sensible que j'avais oublié sûrement mais qui réapparaissait. Je ne peux pas dire qu'il le touchait de la même façon, mais ça déferlait vraiment, ça n'arrêtait pas. (116) De ressentir cette émotion jusque physiquement, de façon intérieure. (187 ; 188) Mais en même temps on avait l'impression que leurs attentes étaient trop fortes, je ne sais pas. Ça me renvoyait à moi, il y a l'émotion...
Résonance d'états		(93 ; 94) Le mouvement interne, je l'ai perçu sous la forme de chaleur, par moment, qui circulait jusque dans les mains, les jambes, le ventre, pas le dos. C'était très agréable.
Résonance du Sensible ou	Résonance pure du mouvement ou Rapport à une mouvance	(93 ; 94) Le mouvement interne, je l'ai perçu sous la forme de chaleur, par moment, qui circulait jusque dans les mains, les jambes, le ventre, pas le dos. (108) Il était activé tantôt par l'une, tantôt par l'autre. [L'une ou

Résonance sur le mode du Sensible (pour spectateur ne connaissant pas le paradigme du Sensible)		l'autre des performeuses du duo G et SB activaient son mouvement interne] (133 ; 134) (...) et là le corps était dans une sorte de petite... chaleur, avec comme un sorte d'énergie qui circulait là-dedans. (140) C'était très dense, « épais » ça ne me convient pas. (174 ; 176) Oui mais le mouvement interne, c'est à la fois de passer rapidement du froid au chaud, d'une sorte de densité à une sorte de légèreté et tout ça dans une espèce de va et vient (201 ; 202) Je n'imaginais par cette émergence du mouvement interne (...)
	Conditions d'accès	
	Résonance relationnelle	(3 ; 5) (...) et j'étais en même temps très impressionné par l'investissement personnel de ces gens, en fait c'était de l'ordre du don, de l'offrande. Offrir à ce point sa fragilité, son incertitude, ses hésitations... (141 ; 143) J'ai eu trois visiteurs... J'ai été captivé par leur regard, ils avaient l'air tellement heureux... et ils ne faisaient pas semblant. Pas du tout béat, heureux et dynamique. C'était un regard très encourageant. (162 ; 163) D'abord, il y a le fait que ces quatre personnes ne se montrent pas comme en représentation.

		(179 ; 183) Ah eh bien oui, et en plus ça allait vite. Ça changeait de densité, de température. Je ne sentais pas l'arrière du corps. Essentiellement par le devant du corps comme si j'étais pris dans une sorte d'énergie, d'onde qui venait de ce groupe, mais qui ne m'enveloppait pas, qui me captait, qui me captivait. Je ne savais pas où donner de la tête, des yeux... Il y a autre chose que le regard. Il y a cette présence humaine, beaucoup plus intense que dans un spectacle.
	Sens pour la personne	(67 ; 68) : C'était plus abstrait que ça. C'étaient des situations qui me revenaient des situations qui n'avaient pas d'incarnation précise, mais qui revenaient de très loin. (71 ; 75) : Des situations dans lesquelles j'ai ressenti des émotions très fortes. J'ai la situation à un moment de chercher, d'être partout ; j'ai failli faire ce que j'ai fait à douze, treize ans quand j'étais rentré dans un blockhaus pour chercher des grenades et jouer avec. J'ai juste trouvé une vieille cartouchière avec des balles et après ... il faisait nuit j'ai paniqué je ne savais plus très bien où j'étais. (119 ; 121) Dans le torse beaucoup. C'était une sorte de paradis perdu. Sensation d'avoir vécu ça bien des fois et de pas avoir trouvé la sortie... et d'avoir eu l'impression que la sortie, elle était là... J'ai cette sensation (respirations) de pouvoir reprendre. [Il parle du cours

		de sa vie]
--	--	------------

Relation aux spécificités de la performance

Qualité de mobilisation du spectateur		(48) Je n'étais pas dedans, mais j'étais dedans. J'étais en moi, avec eux. (63) J'ai évolué avec eux. (96) J'étais d'une certaine façon avec eux.
Résonance des choix initiant la performance	Esthétique	(16 ; 20) Quand ils ont commencé à établir des ponts, j'ai vu des tableaux, il aurait fallu un photographe. Les deux jeunes femmes : des tableaux vivants et arrêtés dans une espèce d'accomplissement. Je ne sais quel but avait pu être atteint mais il semblait là être atteint. Il y avait un moment d'absolue perfection, il y avait cet enlacement assez complexe qui était en même temps un très léger mouvement qui faisait penser que les rôles étaient en train de se ... (29) Parce que je pense qu'elles arrivaient à quelque chose. (39 ; 41) J'ai vu un tableau avec l'homme et l'autre femme un peu plus âgée, on aurait dit qu'ils avaient synchronisé complètement leur ... Et c'est là que toute la dimension esthétique m'est apparue. (44 ; 45) Elle [La dimension esthétique] est en parfaite coïncidence avec ce qui m'apparaît être une volonté d'arriver à exprimer quelque chose de très fort. Une bonne partie de la fin montrait cet accomplissement.

		(9 ; 10) C'est tellement proche de l'univers de Beckett surtout le début ! Dès le début, j'ai été captivé.
	Valeurs et idées	
	Structure	

5 Témoignage de Gwenn , performance 2

Catégories	Sous-catégories	Verbatim
------------	-----------------	----------

D'une résonance physique à une résonance psychique

Résonance physiologique	Dans des fonctions du corps	(14 ; 15) (...) ça y est, commencer à respirer (...) (18 ; 19) et puis la fluidité, la circulation (158 ; 160) De l'air, de la circulation dans tous les trucs resserrés, fragmentés. Du coup, la température du corps devient agréable, les fluides circulent, j'avais les yeux qui coulaient ..., cette sensation que ça circule, dans le corps
	Dans des parties du corps	
Résonance proprioceptive	Par rapport à la gestuelle	
	Par rapport au toucher	
Résonance tonique		
Résonance émotionnelle		(45 ; 46) (...) c'est dur, ce n'est pas facile pour eux, tu es en empathie avec le difficile pour eux (...) (52 ; 53) Ça m'a vraiment émue intérieurement, une sensation

		d'unisson avec des choses qui s'ouvrent... (69 ; 70) C'est sûr que des temps comme ça, ça fait bouger des choses, tu sens que ça fait vaciller. (84 ; 85) Là c'est bien parce que ça fait un peu bouger les choses, mais en même temps, ça ne te met pas dans une catastrophe à venir. (91 ; 94) Ça renforce, ce n'est pas le truc qui te fait bouger et t'écrouler, effondrée et bouleversée, tétanisée, non, ça bouge, et ça peut libérer des idées, des tensions, de la créativité, des trucs qui ont envie de sortir...
Résonance d'états		(37 ; 40) C'est peut-être cette fluidité qui crée cet état de quelque chose d'harmonieux, de juste, de... tranquillité, même si « l'intranquille » peut arriver, l'accident peut toujours être là, du coup ça crée un état de bien être, d'harmonie. (59 ; 62) [] Cet état de grâce qui arrive, tout d'un coup tout circule, la peur est tombée pour eux, on est moins inquiet ça crée une mini extase, un peu de cet ordre-là c'est fort mais tranquille. Ce n'est pas le fort émotionnel, c'est puissant, tranquille... Sérénité. Ça m'a fait du bien ce temps-là. (97) Tonalité d'être c'est... l'harmonie, l'état de grâce []. (168) (...) ça m'a fait du bien, tout n'est peut-être pas perdu, dans ce corps

Résonance du Sensible ou Résonance sur le mode du Sensible (pour spectateur ne connaissant pas le paradigme du Sensible)	Résonance pure du mouvement ou Rapport à une mouvance	(22 ; 26) Je ne sais pas si c'était à l'extérieur ou à l'intérieur. C'est un sentiment dans lequel j'ai baigné, une sensation plutôt de fluidité, de circulation que je ressentais [...] j'ai le sentiment que ça circule autour, ça circule dedans. (29 ; 33) Je n'ai pas ressenti comme... une frontière ou quelque chose de l'ordre du dedans dehors donc du coup je ne peux pas te dire si je ressentais ça dedans, si je ressentais ça dehors. C'est quelque chose qui passe, qui te passe dedans, qui continue, qui circule comme ça, tu en fais partie, c'est un peu comme si tu devenais poreuse à cet état-là, qui te fait plus... Plus d'air à l'intérieur. (160 ; 161) (...) cette sensation que ça circule, dans le corps et à l'extérieur il n'y a pas de discontinuité, sans doute créée par cette présence, par cette mise en recherche, par ces choses qui arrivent... (175 ; 176) Comme il y a plus de fluidité, ça élargit les espaces à l'intérieur de moi, ça diffuse, ça élargit l'espace intérieur sans créer de frontières.
	Conditions d'accès	(23 ; 26) [...] mais qui aussi était dû (le sentiment de circulation) à ce que donnaient ces quatre personnes. Je pense que c'est sûrement un tout , le fait aussi d'être un groupe que tu sens en attention et ce climat- là de regard attentif, d'écoute, d'échange, [...].

	Résonance relationnelle	(59 ; 61) Oui ça ouvrait l'espace et du coup la relation, ce qui circule entre ... Cet état de grâce qui arrive, tout d'un coup tout circule, la peur est tombée pour eux, on est moins inquiet ça crée une mini extase, (...) (172 ; 175) Sur la spécificité, cette sensation, palpable de profondeur dans le corps et donc du coup dans la matière ... Dans le corps eux, ils émergent en partant du traitement manuel, de ce travail, remonte quelque chose de profond et du coup, cette profondeur, elle nous atteint. Je me suis sentie en état de profondeur aussi.
	Sens pour la personne	(73 ; 78) Ça doit entrer en résonance avec des choses qui sont là et que t'as pas envie ou le courage de traiter dans le moment c'est comme s'y mettre et prendre ce risque là et d'être face à l'autre et de prendre ce risque-là. Je pense qu'intérieurement je suis dans une période.... C'est des fonds pas très solides, pas très sûrs, du coup ce temps- là fait écho aux petits trucs que tu ne veux pas entendre et qui te disent, c'est sûrement par là... le chemin que peut-être tu devrais suivre, que tu ne t'autorises pas. C'est un sentiment un peu comme ça. (108 ; 111) Ça n'a pas créé un besoin mais ça l'a réveillé... disons le besoin de se soucier de ce qu'on fait et quand on commence à se

		questionner sur la justesse de ce qu'on fait, il faut dépasser la question, il faut aller chercher les solutions. Je me doute qu'il y a des choses-là, qui en font sûrement partie. (167 ; 168) C'est comme si ça les avaient réveillées [Ses sensations], ça m'a fait du bien, tout n'est peut-être pas perdu, dans ce corps
--	--	---

Relation aux spécificités de la performance

Qualité de mobilisation du spectateur		(2 ; 3) (...) devant ce genre de travail, quand tu t’installes, tu arrives parce que tu as envie d’y être (18) Oh oui, très clair et surtout l’ampleur de la notion de « l’être là » (...) (43 ; 46) Oui, tu le sens, tu te dis... au début qu’il y a comme une espèce de temps de confrontation, je ne sais pas si c’est le mot... De réflexion mentale, il faut que je justifie mon regard, tu as tout un moment où tu raisones, c’est dur, ce n’est pas facile pour eux, tu es en empathie avec le difficile pour eux (...)
Résonance des choix initiant la performance	Esthétique	(52) C’était Pââââ ... Cette sensation que ouhhhh, quelque chose de beau.
	Valeurs et idées	(2 ; 15) Il y a des petites phases, devant ce genre de travail, quand tu t’installes, tu arrives parce que tu as envie d’y être, tu ne sais pas si t’es..... Tu es en perte de repère, tu n’es pas tranquille, tu sais que tu ne vas pas prendre des risques énormes... En 30 secondes tout ça est évacué et l’impression générale c’est ... le truc le plus fort qui m’est venu c’était ... quel bonheur de trouver cet ... C’est une forme de résistance, face à la tyrannie en place, contexte de vie général que je ressens tyrannique et tout d’un coup, ça ouvre un espace de

		résistance, cette idée qu'on peut avoir cette humanité-là, si on y travaille. Dans les parcours, on sait bien que c'est possible, mais finalement je me rends compte que si on n'est pas dans un travail constant, malgré tout, elle s'oublie. Je suis dans une période de souffrance, de fragmentation même si tu sais que ça existe, du coup de recontacter avec ça, ce matin... Tout d'un coup ça te reflète tout ce que tu as perdu, même si tu peux le retrouver, pendant quarante secondes, tu as fait le point sur l'immense catastrophe intérieure voilà après, c'était avant de se mettre à travailler [Elle veut dire avant de se mettre dans le temps commun de préparation] et puis après un tout petit temps, les yeux fermés, de recontacter, ça y est, commencer à respirer et puis être là avec des gens, voilà t'es là... (97 ; 99) Là on peut avoir des projections car il peut y avoir plusieurs formes d'humanité ... Celle qu'on aimerait partager plus souvent, celle qui te rassure avec l'humain, qui te fait sortir de ta misanthropie.
	Structure	(24 ; 26) Je pense que c'est sûrement un tout, le fait aussi d'être un groupe que tu sens en attention et ce climat-là de regard attentif, d'écoute, d'échange (151 ; 154) ... Enfin ce qui change c'est le lieu qui est informel par rapport au spectacle c'est un lieu pas désigné « comme » ... Les choses peuvent se passer là, ... Sur une prairie... t'es pas contraint à

		être dans la salle de spectacle pour qu'il y ait spectacle. Cela est une sacrée différence.
--	--	---

6 Témoignage de Bleunvenn, performance 2

Catégories	Sous-catégories	Verbatim
------------	-----------------	----------

D'une résonance physique à une résonance psychique

Résonance physiologique	Dans des fonctions du corps	(65) (...) une respiration plus lente (...). (100) Que la chaleur déjà (...). (176 ; 177) Oui et plus dans le haut du corps, j'ai eu chaud, j'ai transpiré j'ai eu chaud dès le début je ne sais pas si c'est lié à cela, j'ai souvent très chaud. (180) Oui, j'ai eu très chaud, très vite. (253 ; 254) C'était quand ils bougeaient au moment où J et L se sont rejoints c'était vraiment énorme, il y a eu une respiration (...). (264) La chaleur, maintenant j'ai chaud.
	Dans des parties du corps	(27 ; 28) Ce n'est pas le bas du corps, à un moment je me suis sentie relâchée dans le haut du dos, où ça se situait ? Le haut du corps, mais après, où précisément ? Je ne sais pas. (56 ; 62) Si je devais la situer, je la situerais au niveau du ventre, mais elle reste là, à priori, au niveau du bas du corps la vague doit rentrer dans le ventre et ressortir mais je n'ai pas... Je ne suis pas

		sûre du tout, ça rentre par le ventre et ça ressort par le haut du corps, mais sans certitude, (65) Un relâchement au niveau des épaules (...)
Résonance proprioceptive	Par rapport à la gestuelle	(224 ; 236) Il y avait une résonance de leur mouvement, de leur manière de se toucher ? Oui, oui Une résonance directe dans le corps ? Oui, oui Dans le haut du corps ? Oui et à un moment donné ils ont accéléré et moi à l'intérieur, ça faisait ça... [<i>Sa main s'agite en un petit haut-bas rapide devant son torse</i>] A l'intérieur de vous vous sentiez..., ça bougeait, le geste se faisait à l'intérieur de vous ? Oui et là je trouve que c'était trop vite, qu'il fallait ralentir. Non, là elles partent trop vite. On revient dans le ... (239) C'était, là, non, ça va trop vite.
	Par rapport au toucher	(108 ; 109) Ça ne vous a pas donné envie de bouger à certains moments ? [Envie] de toucher aussi. Et c'est plutôt surprenant parce que je ne suis pas du tout tactile.

Résonance tonique	Relâchement physique	(27) (...) à un moment je me suis sentie relâchée dans le haut du dos (...) (30 ; 31) D'accord donc il y a eu une sensation de relâchement ? Ah oui, complète. (34 ; 35) Non, je crois que c'est au moment où j'ai senti qu'ils se rejoignaient, où j'ai senti qu'il se passait quelque chose entre eux. (65) Un relâchement au niveau des épaules (...) [Elle précise la ligne 27, en étant plus précise que l'expression « haut du dos »] (277) Le relâchement au niveau du corps ça c'est clair.
Résonance émotionnelle		(35 ; 47) Ce que je trouve difficile en tant que personne assise dans le public c'est qu'on a vraiment l'impression qu'ils se font du mal , ... Enfin qu'ils se font du mal ... On se demande ce qu'ils font là, on voit bien qu'il y a la peur, on sent vraiment une difficulté à être là, enfin à être là, c'est pas le bon terme, c'est la peur du public qui est réelle et on le ressent et du coup c'est difficile de... [], c'est du stress, c'est de l'appréhension à leur difficulté que notre présence pénètre en eux et comme ils ne trouvent pas quelque chose, c'est de pire en pire du coup je me dis “ S'ils ne trouvent pas quelque chose, comment ils terminent ?“ » (75 ; 80) C'est plus le fait qu'eux quatre passent par des phases où ils ont peur. Par contre, c'est plus leur émotion à eux que j'ai vue. Je

		n'ai pas été touchée par leur peur, je n'ai pas été affectée. Je me suis dit, ça va évoluer j'avais peur que ça m'agresse, c'est un peu excessif, au contraire le fait de leur laisser le temps de chercher, de trouver et après de rentrer dans cet espace, comme une relâche, c'est ça que je retiens. Tout en me disant que ce doit être super difficile, je n'ai pas essayé d'être à leur place. [Elle se défend d'être touchée par l'émotion suscitée par la recherche des performeurs, tout en exprimant la nécessité du temps pris pour arriver à ce que ces derniers se rencontrent] (184 ; 188) Habituel non ! On n'est pas émotionnellement autant impliqué et ça peut être dangereux ça dépend ce qu'on reçoit et ça dépend qui a des soucis ou je ne sais pas. Mais en même temps il faut peut-être quand on fait cette performance, on est soi, on a des valeurs, on a des sentiments, on a des difficultés, on a des choses qui sont données peut-être que je me trompe, mais, je ne sais pas (191) Non, chez moi non. [Elle affirme là qu'elle ne peut pas être déstabilisée par l'émotion des performeurs] (197 ; 199) Oui et qui n'existe pas dans d'autres spectacles. On est impliqué, on est émotionnellement impliqué. Il y avait une question sur l'émotion tout à l'heure et j'ai dit non.... Finalement oui. (204 ; 205) Euh ...que le public soit partie prenante entre
--	--	--

		guillemets, parce que ... c'est la spécificité. [Elle parle là de l'implication émotionnelle] (268) Oui, l'implication émotionnelle, je ne m'attendais pas du tout, je ne savais pas ...
Résonance d'états		(65 ; 66) (...) et une forme d'abandon, pas d'abandon, de se laisser emporter, de confiance... (69 ; 72) Oui, calme, confiance je me sentais intégrée dans quelque chose, on participait à quelque chose qui allait nous faire du bien même si on sent qu'ils sont en difficulté, je ne me sentais pas en difficulté par leur difficulté, je les voyais chercher. J'attendais quelque chose, pas forcément, je me suis laissée aller, calme dans le haut du corps toujours. (113) Là, j'ai vraiment trouvé que c'était agréable (...). (282) (...) en se laissant aller (...)
Résonance du Sensible ou Résonance sur le mode du Sensible	Résonance pure du mouvement ou Rapport à une mouvance	(2 ; 5) Il y a eu plein de choses qui se sont mélangées, je dirai à un moment donné, j'ai pensé à des vagues, j'avais l'impression que... Ce n'est pas facile à expliquer ce que j'ai ressenti au début je ne suis pas forcément rentrée dedans et ensuite j'ai été emportée par une vague mais de manière positive et avec... (15) A l'intérieur je pense, je crois. [Localisation de la vague]

(pour spectateur ne connaissant pas le paradigme du Sensible)		(18) Oui je le ressens. [Localisation de la vague à l'intérieur d'elle-même] (56 ; 59) Si je devais la situer, je la situerais au niveau du ventre, mais elle reste là, à priori, au niveau du bas du corps la vague doit rentrer dans le ventre et ressortir mais je n'ai pas... Je ne suis pas sûre du tout, ça rentre par le ventre et ça ressort par le haut du corps, mais sans certitude (...). (164 ; 165) J'adhère à ce terme [Plein], ça fait bloc, ça fait vague mais c'est concret, solide et à la fois mouvant. (279) Ça brasse, d'où la vague. Ça nettoie...
	Conditions d'accès	(21 ; 24) ... Je suis rentrée dedans, je me suis laissé emporter, c'est pour cela que je parle de vague parce que je n'ai pas l'impression d'avoir résisté et comme s'il y avait quelque chose que je laissais passer. Je laisse une petite porte qui est progressivement ouverte. (168 ; 173) Ça fait bloc, c'est comme si on se tenait tous ensemble voilà, sans se tenir, comme si on était relié. Je n'ai pas eu l'impression que l'un d'entre nous était en dehors. Même si elle n'était pas. Il y a quelqu'un qui l'a dit, on est bienveillant à la base. Il n'a pas tort parce qu'on est là pour partager quelque chose, du coup ça crée une osmose, voilà, sans se toucher, ça fait pas masse non plus mais on est ensemble, on est debout on se tient et on bouge

		ensemble et on reçoit ensemble et on échange ensemble (212) C'est plutôt le rapport avec les danseurs, avec les performeurs [Qu'elle sentait plein] (215) Oui c'est là que je dis bloc ce n'est pas l'espace je ne sais pas si j'ai bien ressenti... [Elle sent le plein dans son rapport avec les danseurs]
	Résonance relationnelle	(5 ; 11) Surtout dans les duos, l'impression d'être intégrée, comme à nouveau une vague et quand la vague revenait, ils nous intégraient. Quand la vague repartait, j'avais l'impression que c'était au moment où eux se dessoudaient aussi Je ne sais pas si c'est clair ce que je dis et le mouvement de la vague pesait. Ce que je ressentais en tout cas nous intégrait, nous soudait, il y avait un échange qui était donné, qui se donnait, du coup nous intégrait enfin m'intégrait, les autres, je ne sais pas... à ce moment il y avait une forme de corps, que tout le monde était ensemble, avec eux. (39 ; 45) Du coup ils ont réussi à trouver quelque chose dans le binôme, les deux, et j'ai bien ressenti au moment où J et L se sont rejoints aussi, on sentait qu'il y avait une grosse difficulté même si c'était imperceptible, ils se sont rejoints et du coup ça nous intègre et c'est plus facile à vivre aussi, on se sent moins entre guillemets responsable de leurs difficultés, là il y a quelque chose qui se passe

		entre eux et s'il ne se passe pas quelque chose entre eux, ça ne se passe pas dans le public, ils ne peuvent pas donner ou alors s'ils donnent quelque chose, c'est du stress, []. (47; 52) Enfin voilà mais j'ai plus regardé G parce que je la connais, je trouvais qu'il y avait quelque chose, elles se sont apporté mutuellement, même s'il y avait quelque chose dans la difficile présence devant un public, elles se sont à la fois éloignées, à la fois jointes et ont donné quelque chose et ce balancement ... C'est pour cela que je parle de vague, quand la vague... <i>A priori</i> entre elles deux et nous et quand la vague revient elles sont ensemble et nous aussi. (122 ; 126) J'ai vraiment l'impression que c'était bienveillant, que de toute façon, je recevais du don, de quelque chose qui peut m'apporter du bien, du bien-être, quelque chose de doux, du coup, ça ne se refuse pas... Enfin ce n'est pas ça que je veux dire, ce n'est pas dans le refus en plus ! Oui, ça m'a vraiment plu, mais par contre je serais plutôt allée toucher quelqu'un que je connais voilà, alors après... (220 ; 222) Oui. D'une certaine manière ils se libéraient, ils acceptaient de se donner, de recevoir, c'était très fort entre elles je pense avoir perçu les moments où elles étaient solidaires et les
--	--	---

		autres faisaient pareil (253 ; 255) C'était quand ils bougeaient au moment où J et L se sont rejoints c'était vraiment énorme, il y a eu une respiration ; il y a une grande vague en même temps, à l'intérieur de moi, en même temps. (255 ; 258) Je préfère ces moments quand ils se touchent et quand ils acceptent une forme d'abandon, du coup ça nous laisse aussi s'abandonner nous ... D'où la confiance du performeur qui se transmet dans le public et c'est pour ça que la peur du public, ce n'est pas grave ça lui permet de mettre ça en jeu, c'est une fragilité mais cette confiance là en ce qui se passe, du coup, permet un changement d'état.
--	--	--

Relation aux spécificités de la performance

Qualité de mobilisation du spectateur		(48) J'ai plus regardé G parce que je la connais (...) (69 ; 71) Oui, calme, confiance je me sentais intégrée dans quelque chose, on participait à quelque chose qui allait nous faire du bien, (...) je les voyais chercher. J'attendais quelque chose, (...). (77) Je me suis dit, ça va évoluer j'avais peur que ça m'agresse, (...). (83 ; 84) Et je ne voulais pas me bloquer en me disant ça a l'air d'être dur, j'ai essayé d'évacuer en me disant, ils ont cherché, ils ont voulu être là, on va voir, on ne se connaît pas, on verra. (87 ; 88) Il y a certainement eu des images mais je les ai laissées passer oui, il y a eu des choses... (91 ; 92) J'ai laissé l'esprit vagabonder, j'ai l'impression de ne pas vouloir retenir et me souvenir, j'ai voulu plutôt être dans le ressenti, plutôt que dans la pensée. (95 ; 97) Ah ça c'est dur... impliquée non dans le sens où je n'ai pas eu l'impression de On voit qu'il y a des choses qui se passent entre le public et eux mais je n'ai pas eu l'impression d'être membre de ça j'ai plutôt reçu que donné. (105 ; 106) Ah oui, je n'ai pas l'impression de m'être impliquée j'étais présente mais pas actrice. Non impliquée du coup.
---------------------------------------	--	---

		(117 ; 118) Comme c'était nouveau, je me suis dit on verra bien et du coup je suis restée dans ce ... (170 ; 171) Il y a quelqu'un qui l'a dit, on est bienveillant à la base. Il n'a pas tort parce qu'on est là pour partager quelque chose (...). (252 ; 257) J'ai préféré quand ils étaient deux à deux, J et L, mais j'ai plus regardé G et S encore. (...) Quand ils étaient chacun dans leur mouvement, là j'étais plus en retrait. (282 ; 2 84) Non, résonance mais pas travail Mais brassée quand même, en se laissant aller mais pas de manière active. Je n'étais pas actrice du tout. Pour moi travail, c'est quand j'ai décidé de faire ça, là je travaille.
Résonance des choix initiant la performance	Esthétique	
	Valeurs et idées	
	Structure	(78 ; 80) au contraire le fait de leur laisser le temps de chercher, de trouver et après de rentrer dans cet espace, comme une relâche, c'est ça que je retiens. Tout en me disant que ce doit être super difficile, je n'ai pas essayé d'être à leur place. (118 ; 119) Voilà, si ça avait été dans une autre histoire... S'il n'y avait pas eu tout ce processus, cet échange... [Elle parle du déroulé du protocole]

7 Témoignage de Soizig, performance 2

Catégories	Sous-catégories	Verbatim
------------	-----------------	----------

D'une résonance physique à une résonance psychique

Résonance physiologique	Dans des fonctions du corps	(45 ; 48) : La chaleur, oui la chaleur, les allers-retours pas uniquement comme ça, des moments, dans la sensation que j'en avais, une sensation de don : j'avais l'impression de recevoir des flots de mouvements. En même temps le mouvement qui est là et en même temps comment, eux, ils donnaient vie à ce mouvement-là. Ça donnait des tonalités de chaleurs différentes.
	Dans des parties du corps	(35 ; 40) C'est vrai que du fait de la position, j'avais une grande présence au bassin, j'étais obligée de me tenir là, c'est vrai qu'assis par terre il n'y a pas beaucoup de ... C'est vraiment le bassin qui représente la partie basse, les jambes sont un peu calées, les perceptions d'appui, de changement d'appui dans le bassin et le reliair tête-bassin, quelque chose dans l'ajustement au niveau ... Des parties du corps, c'est surtout ça ... Et les mains c'était l'une des seules choses qui pouvait se déplacer par rapport à ma position. (67 ; 68) Plus viscéral, poumon, cœur, viscéral dans le sens organe. Ce n'est pas un lieu, plus une animation de quelque chose de profond et de plus organique qu'osseux.
Résonance proprioceptive	Par rapport à la gestuelle	(90 ; 92) Interpellée, oui, dans le bon sens du terme, dans le sens où c'est intéressant, où ça donne envie d'être avec eux. A certains moments on s'y mettrait bien. [Cela lui donne

		envie d'évoluer avec eux]
	Par rapport au toucher	
Résonance tonique		
Résonance émotionnelle		(71) Assez joyeux. (146) Ça faisait pétillant, le temps de revenir ... [Elle est repartie après la performance, en attendant la fin des autres entretiens] La « pétilliance »...
Résonance d'états		(51) C'est plus des tonalités d'être quel est le mot ? A un moment je parlais à J de générosité.
Résonance du Sensible ou Résonance sur le mode du Sensible (pour spectateur ne connaissant pas le paradigme du Sensible)	Résonance pure du mouvement ou Rapport à une mouvance	(2 ; 4) La chose qui m'a le plus impressionnée, touchée, c'est vraiment la sensation qu'il y avait une présence du mouvement dans toute la salle, une présence « matériée » du mouvement, entre eux et aussi par rapport à nous. (61 ; 63) Oui. Ça m'a mise en mouvement. Comme je ne pouvais pas bouger beaucoup, ça permettait d'aller, d'être dans cette matière qui liait et donc de pouvoir aussi bouger ... mise en mouvement oui. (67 ; 68) Un lieu de profondeur Plus viscéral, poumon, cœur, viscéral dans le sens organe. Ce n'est pas un lieu, [elle parle de l'endroit où elle sent le mouvement] plus une animation de quelque chose de profond et de plus organique qu'osseux. (91 ; 92) Oui, ça anime. Vous avez apporté ensemble une mise en mouvement, je peux presque le sentir bouger sans bouger. (149 ; 151) Je la sentais dans la matière je ne sais pas encore comment ça va se ... Ça

		continue à travailler dans la matière et encore pendant un moment, je pense. Ça met en mouvement, ça tu peux valider.
	Conditions d'accès	(4 ; 6) Le fait que tu aies pris ce temps pour nous poser, chacun, pour accorder et il y avait du silence tout de suite, j'ai trouvé ça fort, un silence qui imprègne tout, et ça s'est prolongé. (16 ; 21) Tu m'as donné une grande liberté à un moment quand tu as dit, au moment de reposer les yeux dans les orbites, tu as dit, « on n'est pas obligé de voir » à ce moment-là, comme je ne pouvais pas voir tout le monde, je me suis dit : je ne vois pas, je vais percevoir avec ce qui va être là ; que ça puisse être une perception du corps, que ça puisse être une vision pas forcément de la forme, mais une vision des courants de mouvement avec ... Des moments où ça s'arrête ... (28) Le silence. C'est une perception physique pour moi le silence. (31 ; 32) Est-ce qu'il était partout dans mon corps ? [Le silence] Je n'ai pas fait attention. Je sais que ça m'imprégnait donc je ne me suis pas posée la question au moment où je l'ai vécu.
	Résonance relationnelle	(45 ; 47) La chaleur, oui la chaleur, les allers-retours pas uniquement comme ça, des moments, dans la sensation que j'en avais, une sensation de don : l'impression de recevoir des flots de mouvement. En même temps le mouvement qui est là et en même temps comment, eux, ils donnaient vie à ce mouvement là (51) C'est plus des tonalités d'être quel est le mot ? A un moment je parlais à Janine de générosité.

		(55 ; 58) C'est comme s'il y avait ce liant du Sensible de matière au départ et que leur présence en animant ça, avec leur présence à eux, donnait une coloration de grande générosité. Tout cet effort, le travail que ça demande, avant, pour pouvoir être dans ce moment-là. C'est de la générosité. C'était cadeau. (71 ; 75) Ce qui était rigolo, par rapport à ce qu'a dit quelqu'un sur les visages, j'ai remarqué, d'accord pendant le temps qu'il y avait quelque chose qui était resté très contenu mais dès qu'on a commencé à parler, c'était là, l'animation au niveau du visage... sourires ... Ça devait travailler à l'intérieur, à l'intérieur de la matière du visage... Resté au point d'appui à l'intérieur et après ça donnait de l'espace.
	Sens pour la personne	(96) Peut-être dans le sens du « ramer » (...) (106 ; 107) C'est un peu ça, il y a l'effort, mais il y a aussi tout ce qu'il y a autour, et juste quelque part une ouverture de regard.

Relation aux spécificités de la performance

Qualité de mobilisation du spectateur		(7 ; 8) ... En même temps il y a à la fois une grande liberté et je me sentais reliée à ... (11) Oui singularité. Liberté pour chacun d'être qui il est. (18 ; 19) (...) comme je ne pouvais pas voir tout le monde, je me suis dit : je ne vois pas, je vais percevoir avec ce qui va être là (...). (35 ; 36) C'est vrai que du fait de la position, j'avais une grande présence au bassin, j'étais obligée de me tenir là (...). (61 ; 62) Comme je ne pouvais pas bouger beaucoup, ça permettait d'aller, d'être dans cette matière qui liait (...).
Résonance des choix initiant la performance	Esthétique	(78 ; 83) : A voir le moment L et J dans cette espèce de labourage de l'intérieur..., une notion d'effort ... presque... ça me faisait penser aux « Travailleurs de la mer » de Victor Hugo espèce de truc Pfff !!!! Et au moment où ça se met en mouvement, la force que ça donne, quelque chose d'un effort terrien et en plus c'était étonnant, quand tu pointais la difficulté de L de s'ancrer et en même temps c'était l'effort de s'ancrer, ça fait bateau qu'on maintient contre tout ... Une espèce de chose d'élément naturel (96 ; 99) : Peut-être dans le sens du « ramer » et c'est drôle, c'est aussi le fruit des discussions après. J'ai parlé avec J, de l'espèce de

		contraste qu'il y avait entre eux deux qui étaient dans l'effort pfff... « Terrien » c'est plus la notion d'effort qui était visible et du côté de G et S, quelque chose de plus printanier, je ne sais pas pourquoi je dis printanier. (102) Oui...Ça me rend poétique. (111 ; 113) Oui et les deux peuvent se compléter. J'ai senti que dans le travail que faisaient G et S, il y avait comme si leur élément de stabilité était reporté sur L et J. Quelque chose sur lequel elles pouvaient s'appuyer pour tout ce qui était plus créatif. (120 ; 122) Deux choses qui peuvent paraître très éloignées l'une de l'autre, quand on leur offre un espace pour se rejoindre, elles se complètent. Ça existe aussi en danse des trucs à la fois cosmiques et terriens
	Valeurs et idées	
	Structure	(4 ; 6) Le fait que tu aies pris ce temps pour nous poser, chacun, pour accorder et il y avait du silence tout de suite, j'ai trouvé ça fort, un silence qui imprègne tout, et ça s'est prolongé. (14 ; 16) Oui, même pour le spectateur. Le fait d'avoir été accordé avant, comme s'il y avait cet espèce de respect qu'il y a dans la réciprocité qui était là, c'était un élément fondateur et à partir de là, ça pouvait être une écoute comme une perception singulière.

		(21 ; 25) ... Moins vers le voir, par rapport à une performance, une représentation au départ c'est du voir. Il y a quelque chose... où on va regarder la forme, on va regarder ce qui correspond à ce qu'on a l'habitude de voir. Là se déposer de l'obligation de voir, quelque part, ça donne une espèce de liberté énorme... (138 ; 139) Je n'ai pas vu énormément de spectacles dans le cadre de la méthode mais avec d'autres spectacles, ce qui est flagrant c'est la réciprocité actuante, ça change tout. Même en musique ou en théâtre, des groupes qui ont l'art et la manière de communiquer avec le public, les moments de... grâce, on a quand même l'impression d'une alchimie magique, on ne sait pas trop quand ça va venir et là cette mise en préparation pour l'échange elle permet d'avoir de multiples petits moments ou même plus longs, où cet échange-là est palpable. Ce protocole de l'accordage, ça fonctionne.
--	--	---

8 Témoignage de Katell, performance 3

Catégories	Sous-catégories	Verbatim
------------	-----------------	----------

D'une résonance physique à une résonance psychique

Résonance physiologique	Dans des fonctions du corps	(7 ; 8) : Dans la pièce, entre les personnes [Elle dit qu'elle sent un volume] et qui touchait également le public puisque ça me faisait respirer, petit à petit la chaleur je la sentais à l'intérieur de moi. (20 ; 21) Tu as eu des respirations ? Dès que vous avez commencé sur la table. (26 ; 27) Dans les tibias, c'était de la chaleur et quelques temps plus tard, c'était dans les viscères (34) (...) c'est là que les viscères ont commencé à se réchauffer. (38 ; 39) Oui il y a eu du mouvement je l'ai senti dans les tibias, une chaleur agréable et puis l'installation du mouvement. (48) Des respirations (...). (123 ; 125) Il y a eu beaucoup de respirations quand vous étiez toutes les quatre en mouvement. Je sentais du mouvement intense et ça circulait entre vous et ça me faisait respirer (128) Pas forcément ensemble [les performeuses] et je sentais un
----------------------------	-----------------------------	---

		mouvement en moi, ça me faisait respirer. (141) Viscère, chaleur, tibia, vraiment c'était organique. (152) Oui et qui [le relâchement du tonus] donne une sensation agréable, du coup, plus de chaleur, plus de vivant
	Dans des parties du corps	(17) Ça me remplissait de plus de solide, dans la colonne vertébrale et les tibias. (25 ; 27) Non, dans la colonne vertébrale, ça n'était pas forcément de la chaleur, ça venait me toucher des résistances. Dans les tibias, c'était de la chaleur et quelques temps plus tard, c'était dans les viscères (34) (...) c'est là que les viscères ont commencé à se réchauffer. (38) Oui il y a eu du mouvement je l'ai senti dans les tibias (...). (51 ; 52) (...) le cœur était touché dans une émotion qui faisait remonter presque des larmes (68) Oui, je sentais le cœur touché (141) Viscère, chaleur, tibia, vraiment c'était organique.
Résonance proprioceptive	Par rapport à la gestuelle	(138 ; 139) Dans mon corps aussi, ça me donnait une envie de mouvement, une envie d'aller vous rejoindre.
	Par rapport au toucher	
Résonance tonique	Relâchement physique	(146 ; 149) Et ton tonus corporel aussi a été touché ? J : Oui. C'est votre évolution de la performance qui m'a travaillée

		plus dans le tonus de la matière [Expression pour exprimer un relâchement global du corps]
	Relâchemet psychique	(144) La fluidité. Ça m'aérait la tête. C'était un relâchement du mental
Résonance émotionnelle		(51 ; 52) Un moment pas forcément agréable, le cœur était touché dans une émotion qui faisait remonter presque des larmes (55 ; 56) De la tristesse plutôt, et on peut aussi avoir des larmes quand on est touché par quelque chose d'agréable par un mouvement agréable et une émotion de cet ordre-là.... (59 ; 60) Touchée par l'évolution des deux duos ou après la transformation d'un trio, d'un solo. Ça devenait une danse et ça me touchait (64 ; 65) C'est comme si c'était une synchronisation alors que c'était une improvisation et ça, ça me touchait. (68) Oui, je sentais le cœur touché (71 ; 72) Ça pouvait être agréable et parfois un peu moins. Je suis en train de chercher ce qui me faisait venir les larmes... je ne sais pas...
Résonance d'états		(41) Calme et silence à l'intérieur. (105 ; 106) La qualité de présence, la qualité de silence des performeurs. On le sent également dans le public. Le public adhère

		et se met très rapidement dans le calme aussi. (119) Ça me calmait, ça me posait (122 ; 123) Que ce soit dans les duos ou les solos, les points d'appui étaient solides. Et moi, ça me solidifiait aussi, ça me posait (156) Oui un changement d'état : j'étais plus ouverte, plus disponible après (...).
	Résonance pure du mouvement ou Rapport à une mouvance	(16 ; 17) Oui, le mouvement pouvait être sur la table, à côté, on sentait que c'était vraiment solide. Ça coulait. Ça me remplissait de plus de solide, dans la colonne vertébrale et les tibias (38 ; 39) Oui il y a eu du mouvement je l'ai senti dans les tibias, une chaleur agréable et puis l'installation du mouvement. (48) Des respirations, l'émanation du mouvement [à travers l'échange qu'elle ressentait avec les performeurs] (128). [les performeurs n'évoluaient] Pas forcément ensemble et je sentais un mouvement en moi, ça me faisait respirer. (131) Il [le mouvement] était très léger, mais il était là (134) Plutôt des transversalités de mouvement. (140 ; 141) Une douceur qui mettait de l'épaisseur dans la matière. Viscère, chaleur, tibia, vraiment c'était organique. (149) On sentait qu'elle [la matière]] se remplissait, une envie d'entrer en mouvement.

	Conditions d'accès	(8 ; 9) Le silence et cette force qui se dégageait des quatre performeurs, je la sentais venir à l'intérieur de moi. (12 ; 13) Une solidité dans la matière des quatre personnes avec un mouvement fluide. (105) La qualité de présence, la qualité de silence des performeurs. (115 ; 116) Oui, la qualité des points d'appui : ils sont nécessaires pour garder l'intériorité et redémarrer sur une qualité d'improvisation. (121 ; 125) Dans votre duo, et aussi lorsque vous avez commencé le traitement et après autour de la table, vous avez eu des points d'appui intenses. Que ce soit dans les duos ou les solos, les points d'appui étaient solides. Et moi, ça me solidifiait aussi, ça me posait. Il y a eu beaucoup de respirations quand vous étiez toutes les quatre en mouvement. Je sentais du mouvement intense et ça circulait entre vous et ça me faisait respirer (139 ; 141) Et une grande douceur aussi, des matières en douceur. Une douceur qui mettait de l'épaisseur dans la matière (167) Il (le public) m'aidait à me poser à écouter plus le silence
	Résonance relationnelle	(2 ; 4) Un volume très habité et des matières en harmonie, qui remplissaient le volume. On n'avait pas l'impression d'avoir quatre personnes mais alors un mouvement de matière qui passait de duo

		en duo (32 ; 33) Et dans les traitements on sentait un engagement très fort. J'avais envie d'être soignée. (41 ; 42) Calme et silence à l'intérieur. Une générosité que je recevais. J'avais aussi l'impression de partager avec vous. (45) C'est un lien, c'est mon approche du Sensible qui me permet de sentir cet échange. (63 ; 64) Oui et toujours la richesse de maintenir cette qualité d'épaisseur et de relation entre vous. (75 ; 77) J'ai pensé à des ateliers ou des performances qu'on met en place nous-mêmes et on retrouvait aussi à un moment où on a lâché dans la performance, cette fluidité et cette relation entre les quatre performeurs. Et ça, je l'ai de nouveau senti hier soir. [Elle retrouve la qualité de fluidité qu'elle a ressentie dans des expériences personnelles] (105 ; 107) : La qualité de présence, la qualité de silence des performeurs. On le sent également dans le public. Le public adhère et se met très rapidement dans le calme aussi. C'est la qualité de présence qui ressort et du début à la fin. (119) [Les points d'appui] Ça allait me poser à l'intérieur, vers un retour à la globalité.
--	--	--

		(122 ; 123) Que ce soit dans les duos ou les solos, les points d'appui étaient solides. Et moi, ça me solidifiait aussi, ça me posait. (134 ; 138) Vous étiez singulières, pas deux pareilles, et pourtant il y avait un lien, l'émergence d'un mouvement commun qui se transformait, chacune avec son mouvement. Dans un duo, il y avait un mouvement commun et après chacune partait, exprimait son mouvement à elle, avec des rythmes plus rapides, on voyait que ça venait de l'intérieur, c'était du rythme et on voyait que ça mettait de la légèreté.
	Sens pour la personne	(87 ; 88) Oui, parce que la beauté vient de l'intérieur là. Une personne m'avait dit d'oser être la beauté que je suis et je n'ose pas être à l'intérieur la beauté que je suis.

Relation aux spécificités de la performance

Qualité de mobilisation du spectateur		(33) J'avais envie d'être soignée. (41 ; 42) J'avais aussi l'impression de partager avec vous. (167) Oui je sentais, j'écoutais... Il [le public] m'aidait à me poser à écouter plus le silence
Résonance des choix initiant la performance	Esthétique	(59 ; 60) Touchée par l'évolution des deux duos ou après la transformation d'un trio, d'un solo. Ça devenait une danse et ça me

		touchait (84) J'ai trouvé très beau ce qui peut émaner de l'intérieur (63 ; 65) Oui et toujours la richesse et de maintenir cette qualité d'épaisseur et de relation entre vous. On sentait une harmonie qui passait entre vous. C'est comme si c'était une synchronisation alors que c'était une improvisation et ça, ça me touchait.
	Valeurs et idées	
	Structure	(21 ; 22) Par contre, j'ai trouvé la mise en place très rapide. Ça méritait de se poser davantage. (94 ; 95) J'ai réalisé que l'humour aussi faisait partie de la performance (111 ; 112) Il y a des variations de rythme qui viennent dans l'improvisation ... C'est ce qui émane de l'improvisation. A chaque fois c'est un geste différent. (163 ; 164) Cela ne vient pas que des performeurs, ça vient aussi de l'ambiance générale du public et des endroits intimes ou pas. (167 ; 169) Il m'aidait à me poser à écouter plus le silence. Le public présent permettait de se lâcher un peu plus, des gens ouverts au sensible, certains connaissaient. Il y avait cette qualité de présence qui aide aussi à ouvrir

9 Témoignage de Vefa, performance 3

Catégories	Sous-catégories	Verbatim
------------	-----------------	----------

D'une résonance physique à une résonance psychique

Résonance physiologique	Dans des fonctions du corps	(17 ; 19) Oui, c'est ça. D'ailleurs, « JE » respirais. Des respirations profondes, apaisées, tranquilles ; au fur et à mesure, je me suis rendu compte, en fait, que je respirais en même temps que vous.
	Dans des parties du corps	(29 ; 30) : A un moment donné, dans mon ventre j'ai senti qu'au niveau intestinal, je suis un peu fragile en ce moment, j'ai senti que des choses bougeaient au niveau intestinal (...). (40) Non ça restait vraiment dans le ventre (89) Ça touchait mon cœur, mon esprit, dans ma tête, la tête dodelinait en même temps (140) Oui, dans la tête, les jambes, il y avait même un mouvement interne sans que je bouge ! (145) Oui, en fait, des deux pieds... entre... la tête. (148) Non, c'est plus le devant du corps. (274 ; 275) : Et tu montres tes cervicales... Oui, parce que ça partait...

Résonance proprioceptive	Par rapport à la gestuelle	(2) Une impression d'accompagnement du mouvement en même temps que vous (...). (141 ; 142) Ça allait jusqu'au mouvement, mais je ne laissais pas trop faire, autrement je me serais déployée, là j'étais plus spectatrice. (89) (...) la tête dodelinait en même temps (92) Je bougeais réellement.
	Par rapport au toucher	
Résonance tonique	Relâchement psychique	(263 ; 261) J'ai tendance à avoir des états, vu ce que je traverse en ce moment, des angoisses, tout ça... Des états où je flotte un peu dans mon esprit, j'ai l'impression d'être un peu embrouillée par moment et là, il n'y avait plus d'embrouillage du tout, je retrouvais mon centre, (...).
Résonance émotionnelle		(45) Et le mouvement émotionnel aussi... (64) Ça m'a donné envie de pleurer (67) Au moment de l'union du groupe [l'envie de pleurer] (81) Oui, il y a eu de la joie...
Résonance d'états		(26) Oui, en tout cas, dans la même, douceur, dans le même respect de soi (12 ; 13) Oui dans le soin au départ, ça donnait envie d'être soi-même participante, pour le bien-être.

		(81 ; 82) ... Oh, c'est vraiment subtil, même dans le mouvement de vague, à droite à gauche, il y a eu aussi une sensation de paix. (85) ... Sensation de paix, d'union, de cohérence. (92 ; 93) Du coup ça donne un état d'être, de repos de tranquillité (108) (...) avec cette écoute-là, je crois, avec cette tendresse-là, avec cette douceur-là. (133) Oui, tout à fait... Mis de l'intensité et de la douceur dans l'intensité (151 ; 152) Et, en fait, j'ai beaucoup goûté, j'ai beaucoup apprécié, prendre conscience de l'immobilité mouvante en moi. Ça, ça a été quelque chose d'extrêmement agréable. (238 ; 239) (...) et comment ça se faisait avec une fluidité, une tranquillité. Il n'y avait aucune crainte, aucune peur... (253 ; 254) Oui, sur le mouvement à quatre dans la vague... Il y a eu une transformation. Il y a eu du lumineux... Dans les yeux, une limpidité... Une clarté d'être (257) En tout cas, ça m'a fait du bien... (260 ; 265) Et bien la résonance d'états, c'est que je me suis sentie beaucoup plus claire et lucide moi-même. J'ai tendance à avoir des états, vu ce que je traverse en ce moment, des angoisses, tout ça... Des états où je flotte un peu dans mon esprit, j'ai l'impression
--	--	--

		d'être un peu embrouillée par moment et là, il n'y avait plus d'embrouillage du tout, je retrouvais mon centre, j'étais bien et cette clarté-là, je l'aimais... Une vraie lumière, dans les yeux, une clarté de visage, une lumière, il y avait une aura qui était là.... (269) (...) et puis une douceur dans la tête... [endroits de libération dans le corps] (272) Oui... J'étais enfin tranquille...
Résonance du Sensible ou Résonance sur le mode du Sensible (pour spectateur ne connaissant pas le paradigme du Sensible)	Résonance pure du mouvement ou Rapport à une mouvance	(22 ; 23) Oui. A un moment, je parlais hier, d'immobilité mouvante : j'étais dans le siège mais à l'intérieur, je sentais du mouvement interne en moi. (29 ; 31) A un moment donné, dans mon ventre j'ai senti qu'au niveau intestinal, je suis un peu fragile en ce moment, j'ai senti que des choses bougeaient au niveau intestinal, comme si ça se remettait un peu à la verticale, comme si les choses se replaçaient doucement en moi. (36 ; 37) Ça me remettait un mouvement de douceur, j'ai senti un mouvement vers le haut... (40) Non ça restait vraiment dans le ventre [le mouvement] (43) Tranquillement mais vraiment petit et c'était subtil aussi. (140) Oui, dans la tête, les jambes, il y avait même un mouvement interne sans que je bouge !

		(145) Oui, en fait, des deux pieds... entre... la tête. [localisation du mouvement] (151 ; 152) Et, en fait, j'ai beaucoup goûté, j'ai beaucoup apprécié, prendre conscience de l'immobilité mouvante en moi. Ça, ça a été quelque chose d'extrêmement agréable. (155 ; 157) C'est à dire j'étais immobile en vous regardant, bien sûr, et je sentais toute cette mouvance, ça bougeait, l'énergie bougeait en moi. En même temps que vous bougiez, ça circulait, et ça c'était très agréable à ressentir, à observer en même temps. (160) Dans votre union, oui. [Quand les performeuses sont en réciprocité, son ressenti de la mouvance augmente] (163) Quand vous étiez unies, à chaque fois que vous étiez unies. (172) Et c'est là que du coup, moi je suivais [quand nous étions unies]
	Conditions d'accès	(49 ; 51) Quand je suis vraiment à l'écoute de l'artiste qui est sur scène, je me laisse imprégner par le mouvement de la personne et ça vient en moi. Donc le bien être de la personne se transmet en moi aussi.
	Résonance relationnelle	(3 ; 5) (...) d'une très belle écoute, vous percevez bien le silence, un silence habité, un geste habité, je me suis sentie en lien. J'ai eu envie de vous rejoindre... Une cohérence entre vous. Et cette

		autonomie de chacune qui vient se marier ensemble (8 ; 9) Oui, une singularité de chacune et une autonomie de chacune au sens où chacune était libre de son propre mouvement, qui venait en même temps épouser un mouvement général. (166 ; 168) C'est être dans un même mouvement global. C'est ça qui m'a surpris, c'est dans votre singularité, il y avait ce troisième mouvement, ce mouvement qui n'appartient à personne et qui, pourtant est là et qui invite à être dans un même ... la même « vivance »... (194 ; 195) [L'action des performeurs] Intense parce que extrêmement proche de ma propre humanité, de ma propre sensibilité, de ma propre organicité. C'est du direct... (198 ; 199) Oui, du direct avec son corps et son être. Il y a un rapport direct, ça vient traverser directement. (215 ; 217) La respiration [ce qui a enlevé les filtres] des performeuses quand elles se sont trouvées elles-mêmes, sur le même fil, c'est-à-dire vraiment là quand ça commençait à être vraiment... (220) C'est l'accordage [entre les performeuses] et c'est après l'accordage, quand le lien est fait, ça y est, ça démarre... (236) C'est [les moments forts] toujours quand vous étiez ensemble dans le mouvement en fait...Même à deux...
--	--	---

	Sens pour la personne	(70 ; 71) Un désir fort de mon être à moi de m'unir à un groupe aussi avec cette qualité-là. C'est en rapport avec ce que je souhaite pour moi. (74 ; 75) Parce que je ne l'ai pas aujourd'hui encore [s'unir à un groupe]. Je suis en train de le construire tout doucement. J'ai beaucoup de solitude en ce moment. (78) Oui, et à ce désir d'union aussi. [Ce qu'elle voit la ramène à ce désir] (95 ; 99) A la foire, j'ai eu un flash de la brutalité, de la violence de ce mouvement-là [Le mouvement brutal des manèges] auquel je n'adhère pas tellement. J'ai fait cette expérience et j'ai vu que ça ne me convenait pas du tout, c'est une évidence et j'ai vu ce qui me convenait, réellement. Ça vient confirmer ce que je travaille en moi en ce moment, sur la douceur...C'est le contact à la douceur ce que j'ai vu hier et au respect de soi du coup pour moi
--	-----------------------	---

Relation aux spécificités de la performance

Résonance des choix initiant la	Qualité de mobilisation du spectateur	(4) J'ai eu envie de vous rejoindre... (12) (...) ça donnait envie d'être soi-même participante (...).
---------------------------------	---------------------------------------	--

performance		(49 ; 50) (...) je me laisse imprégner par le mouvement de la personne et ça vient en moi. (124) Oui, impliquée, oui, parce que j'ai envie de faire (...). (141 ; 142) Ça allait jusqu'au mouvement, mais je ne laissais pas trop faire, autrement je me serais déployée, là j'étais plus spectatrice. (157) (...) et ça c'était très agréable à ressentir, à observer en même temps. (166) C'est ça qui m'a surprise (...). (172) Et c'est là que du coup, moi je suivais (189 ; 191) Je me suis sentie vraiment impliquée, physiquement impliquée, psychiquement, émotionnellement. Même si dans d'autres spectacles, ça fait ça, mais pas aussi intimement... pas d'une manière aussi permanente (202) Oui, ça enlève les filtres, ça c'est sûr, parce que j'en avais au début (208) Une observation... un peu extérieure, et puis à un moment donné, il n'y a plus eu ça... (224) Il n'y a plus d'observation ...
	Esthétique	(102 ; 103) Et puis ça m'a fait penser à la nature... La graine qui s'ouvre... Ce rapport à la terre aussi. Voilà les pensées que j'ai eues. (106 ; 108) L'imaginaire, très concret, imaginaire concret, je dirais

		que c'est vraiment comment la Terre elle-même fonctionne, organiquement, intérieurement, comment elle déploie, comment elle s'ouvre, avec cette écoute- là, je crois, avec cette tendresse-là, avec cette douceur-là. (246 ; 247) Vous étiez très belles vers la fin de la performance, toutes très très belles. En fait il y avait une vraie lumière, une vraie limpidité. (253 ; 254) Oui, sur le mouvement à quatre dans la vague... Il y a eu une transformation. Il y a eu du lumineux... Dans les yeux, une limpidité... Une clarté d'être
	Valeurs et idées	(60 ; 61) Disons qu'il faut qu'il y ait une intériorité, une grande humanité et puis surtout une grande sincérité à ce moment- là. C'est lié à la sincérité. (113 ; 118) : Oui et même avec l'universel, c'est à dire, le mouvement des astres... Enfin cela me laisse penser qu'il y a un réel besoin humain de revenir à une source... A une source féminine, à une source de fécondité, à une source d'exploration nouvelle, à une source de mouvement... nourrissant, quelque chose comme cela... De mouvement qui ait un sens, le sens de la douceur, le sens du créer ou du créateur. En tout cas, quelque chose de très respectueux du vivant.

		(124 ; 129) Oui, impliquée, oui, parce que j'ai envie de faire, en tout cas dans mon travail, une démarche proche du respect de son ressenti et de cette écoute intérieure, interne de son propre mouvement et ressenti. Parce que je trouve qu'aujourd'hui, c'est extrêmement important d'être conscient de ça, de respecter ça. Pour moi, c'est le seul, une des consciences à mettre en place, pour être fort face à ce qui est, ne pas se faire entraîner dans des dispersions... Voilà, ça concentre
	Structure	(175 ; 178) J'ai ressenti des choses aussi durant ta conférence, avec ta voix. Le thème m'intéresse, puisque je suis en train de construire moi-même, ce que j'ai envie de transmettre, mais la voix m'a fait une résonance forte. Et puis ça me passionne comme sujet, c'est comme si j'avais un éclairage... Ça crée pour moi une confirmation du cheminement à continuer