



© circusography

Porter, être porté : Expérience d'un corps pluri-organique

MÉMOIRE PRÉSENTÉ PAR : CAROLE ZACHARIE

DIRECTRICE DE MÉMOIRE : GEORGIANA WIERRE-GORE

UNIVERSITÉ CLERMONT-AUVERGNE,

MASTER : CULTURES CIVILISATIONS ET SOCIÉTÉS

MENTION : LA DANSE COMME OBJET ANTHROPOLOGIQUE

SESSION JUILLET 2018

ANNEE UNIVERSITAIRE 2017-2018



Présenté par Carole ZACHARIE

Numéro d'étudiant : 0698902611b

Sous la direction de Georgiana WIERRE-GORE

Mémoire présenté le 13 juillet 2018 devant un jury composé de

- Georgiana WIERRE-GORE
- Mikaël HOUSEMAN

Mémoire du Master Cultures Civilisations et Sociétés

Mention La danse comme objet anthropologique

Remerciements

L'aboutissement de ce travail aurait été impossible sans le soutien de ma famille. Mon mari, compréhensif et disponible. Mes filles, Julia et Sanae qui ont fait preuve d'une grande maturité devant mes absences et mes longues soirées passées devant l'écran de l'ordinateur.

Enseignante, je n'aurais pas pu suivre la formation sans aménagement de mon emploi du temps. Je remercie Mme HENRIET, chef d'établissement du collège Saint Joseph et du Lycée Saint Pierre à Cusset pour la confiance qu'elle m'a accordée. Je suis également très reconnaissante envers mes collègues de l'équipe d'Education Physique et Sportive qui ont toujours été soucieux de l'avancée de mon travail.

Je remercie mes collègues de promotion avec qui le travail a toujours été joyeux et constructif. J'exprime particulièrement toute ma gratitude à Tiphaine pour toutes ses relectures, et commentaires avisés.

Je remercie l'équipe de Paul pour son chaleureux et généreux accueil. Julia pour sa fraîcheur, son naturel et sa disponibilité. Armelle pour sa précieuse collaboration et Jean-Pierre pour sa joie. Je suis tout particulièrement reconnaissante à Guy, sans qui ce terrain n'aurait pas existé.

Merci à Georgiana WIERRE-GORE et Mikaël HOUSEMAN très compréhensifs quant à mes contraintes. Merci pour l'Atelier, espace d'immersion, de rencontres et d'échange autour de la danse comme objet anthropologique.

Table des matières

REMERCIEMENTS.....	3
INTRODUCTION.....	6
TERRAIN DE RECHERCHE.....	11
Premiers contacts, peurs et réticences : « Ça devrait être bon à condition que tu ne nous perturbes pas »	11
Espace social et place du chercheur.....	12
Quels matériaux ?.....	15
Contraintes et regard.....	16
POIDS.....	17
Accepter son poids pour être porté, porter pour accepter son poids	17
Le poids, cette masse.....	19
Paradoxe haut-bas.....	23
Illusion de poids.....	25
Touché et être touché.....	27
RECHERCHE DE DÉSÉQUILIBRES.....	30
« clouc » ; « plouc »	30
Chacun son rôle ?.....	33
« Ça fout la trouille »	34
Rapport au corps en déséquilibre.....	36
Rapport au corps du chercheur : Conquérir l'espace et accepter la frustration.....	38
Corps des extrémités	38
« OFFRIR LE SPECTACLE D'UNE RELATION »	41
Principes d'organisation	42
Des responsabilités partagées pour une réussite commune	46
Une pratique inhabituelle à réussir	47

Relations complexes et interactives	48
1+1=1 - le porté comme entité rituelle	50
Le porté, corps pluri-organique	52
CONCLUSION	56
Porter, être porté : un art de l'usage du corps.....	56
Porter, être porté : « vous nous avez apporté le corps » (COQUAT, HOUSEMAN, SCHAEFFER, TAYLOR ; 2006).....	56
Porter, être porté : expérience d'un corps pluri-organique	57
Porter, être porté : pratique de l'attention	58
« C'est l'extase totale »	59
BIBLIOGRAPHIE	60
ANNEXES.....	63

INTRODUCTION

Ce travail de mémoire n'est pas envisagé comme une préparation à une étude plus conséquente. L'ambition de cette production n'est pas de façonner une théorie de la pratique du porté mais elle résulte plutôt de la formalisation d'un travail mené sur une année.

Enseignante d'Education Physique et Sportive (EPS), je choisis de vivre et de valider cette deuxième année de Master, Cultures Civilisations et Sociétés - mention la danse comme objet anthropologique sans congé de formation et sur une seule année. Un emploi du temps rempli et une vie familiale organisée me contraignent mais m'offrent également un cadre. Ce mémoire est le fruit d'une discipline, celle de composer avec ce dont on dispose.

Une unique semaine de terrain a été réalisée, seule compatibilité entre les vacances scolaires et le travail de la Compagnie *Théâtre d'un jour*.

Dès les premiers échanges dans le cadre de notre formation, je répondais désirer travailler soit autour de l'écriture chorégraphique, soit autour d'un objet de recherche en lien avec le milieu scolaire. J'ai très vite laissé de côté cette dernière option. En effet, je n'arrivais pas à m'envisager à la fois enseignante, devant faire preuve d'autorité, et étudiante-chercheuse, devant construire son terrain de recherche avec ses propres élèves. A cette raison s'ajoute le rejet volontaire de toute approche didactique ou « didactisante »¹. Aussi je désirais, à travers ma recherche, apporter des éléments de réponse aux questions que je me pose dans ma pratique d'enseignante.

L'association sportive-danse est, pour moi, un petit laboratoire d'expérimentation. En marge de la pratique obligatoire de l'EPS, il s'agit un atelier chorégraphique qui regroupe chaque année quelques élèves volontaires.

La création d'une chorégraphie, autour d'un thème, est l'occasion de me questionner de façon récurrente sur l'écriture chorégraphique. C'est pourquoi cet aspect de la danse m'intéressait en premier lieu.

¹ Approche par laquelle j'aurais extrait des théories et des méthodes visant à enseigner, des contenus qui auraient pour but d'instruire

J'ai abandonné cette idée au regard de l'abondance de la littérature la concernant. De même, mon emploi du temps rendait impossible un travail approfondi avec un chorégraphe tel que Daniel LARRIEU ou Dominique BRUN.

Dans cet atelier artistique avec mes élèves je crois manquer d'outils pour aborder les *porters*. J'ai déjà sollicité des artistes pour mener des ateliers en lien avec les porters ; mais je n'ai pas trouvé de réponse à mes interrogations. Un stage de l'association *Passeurs de danse*² sur la danse contact³ m'a permis de vivre les prémices de ce que j'expérimenterais lors du séminaire avec la *Compagnie XY*.

Lors d'un stage de formation rassemblant enseignant, artistes et médiateurs culturels, je rencontre trois artistes de la *Compagnie XY*, collectif circassien dont la spécialité est le main à main. Je vis ce stage en tant qu'enseignante d'EPS et non en tant qu'étudiante en master.

Mon vécu était, dans un premier temps, celui de l'enseignante qui se centre sur la motricité, sur le « comment faire pour faire faire ». Au fil des jours, ce versant motricité s'effaçait au profit du versant expérientiel du collectif. Cette somme d'individus permettait la réalisation de portés jusqu'alors impossible pour nous en tant que novices.

Les cinquante participants étaient divisés en trois groupes. Je faisais partie d'un groupe de seize stagiaires dans lequel personne ne s'était choisi. Ce groupe s'est constitué au début du séminaire et au hasard, sans logique affinitaire. Aucun d'entre nous ne se connaissait. A part deux ateliers avec la totalité des participants, nous avons passé presque toute la durée du séminaire ensemble, à seize.

Lors d'un temps de réflexivité sous forme d'échanges verbaux avec le groupe entier assis en cercle et médiés par une artiste circassienne, deux éléments fondateurs pour mon travail de recherche ont vu le jour : 1. travailler en contact avec les corps, porter, être porté, a largement contribué à fédérer le groupe et 2. la prise de risque a renforcé ces liens autour d'une expérience commune. Un porté en colonne à trois étages était une figure risquée pour nous, mais ce fut possible grâce au collectif. Pendant ce porté, chacun de nous devait porter une attention aux autres en fonction de son rôle. Chaque individu avait une responsabilité dans la réussite de la figure, qui devenait alors le symbole de l'efficacité collective.

² L'association *Passeurs de danse* est une association loi 1901 dont l'objectif est d'enrichir et diffuser une culture de la transmission de la danse dans sa diversité et sa spécificité dans une visée d'éducation physique artistique en milieu scolaire et universitaire. <http://passeursdedanse.fr>

³ La danse contact ou *contact improvisation* est une forme de danse improvisée développée par Steve PAXTON et dont l'objectif est de toujours rester en contact physique.

Durant ces trois jours, j'ai échangé avec les artistes au même titre que d'autres stagiaires. Il s'agit finalement du premier contact constitutif de mon terrain de recherche. En effet, j'ai entretenu par la suite une correspondance écrite avec Guy, le porteur qui deviendra mon passeur. C'est à ce moment-là que je deviens l'enseignante-étudiante. C'est aussi à partir de là que se crée une relation que je dois bricoler dans une sorte d'entre-soi confiant⁴.

Nous avons échangé assez longuement lors d'une première rencontre. Guy me proposait alors de suivre la compagnie sur un projet. Le collectif allait à la rencontre de populations particulières⁵ afin de leur faire vivre des expériences sensibles autour du porté voire du portage⁶.

Cet échange a perturbé mon questionnement qui tournait alors autour de l'écriture collective. L'idée de travailler sur le porté a germé. Mais ce projet me semblait difficile. Les dates ne convenaient pas avec mon emploi du temps et, à travers la présentation du format de leur travail, je me projetais plus comme individu suiveur, non participant. Le caractère performatif éphémère de ce travail me paraissait également un obstacle. Afin de les suivre dans ce travail, il me semblait indispensable d'être acceptée au préalable par tous les artistes participants. Ce n'était pas le cas, je ne connaissais que Guy et ne disposais pas du temps nécessaire. J'aurais également préféré prendre le temps de faire connaissance avec ces populations particulières, gagner leur confiance. Ces a priori me font abandonner définitivement cette idée.

Finalement, il me propose d'accompagner une création de *Théâtre d'un jour (TIJ)*, Compagnie pluridisciplinaire Belge, pour laquelle il travaille et dont la résidence se passe à Aix en Provence. La création se veut transdisciplinaire et regroupe différents artistes : trois circassiens (Arielle, Guy et Didier), une chanteuse lyrique (Julia) et un musicien (Jean-Pierre). *TIJ* est dirigée par Paul, metteur en scène. Il désire travailler autour des peurs originelles de l'être humain.

A Aix en Provence, avec *TIJ*, la situation de création ne m'intéresse pas. Je tourne mon attention sur les *porters* et met en évidence trois alternatives de questionnement. Par exemple, me centrer sur les *porters* dans leur globalité temporelle constitue une de ces alternatives. Le moment acrobatique du *porter* serait le moment où un voltigeur quitte le sol grâce à l'action d'un ou plusieurs porteurs. J'é mets alors l'hypothèse qu'en dehors de ce moment acrobatique il y aurait aussi autre chose qui ne serait pas le *porter* mais qui en ferait partie. Le *porter* commencerait et finirait au-delà de l'action qui est donnée à voir.

⁴ GHASARIAN Christian, sur les chemins de l'ethnographie réflexive, Introduction, 2002

⁵ Expression employée par Guy

⁶ Dans ce terme, l'aspect artistique est absent

Si le dictionnaire de la danse définit le porté comme « un mouvement combiné entre deux ou plusieurs danseurs dans lequel l'un est soulevé par l'autre ou les autres », porter est un verbe transitif aux différents sens : tenir, soutenir, transporter, avoir quelque chose (quelqu'un) sur soi, supporter quelqu'un sans céder, avoir quelque chose en soi comme faisant partie de soi, transmettre quelque chose à quelqu'un, appliquer son attention, ses efforts sur quelqu'un.⁷

Le *porter* est défini par l'acte durant lequel tout le corps est porté, même s'il demeure un appui au sol, et exclut le portage d'une partie du corps seule. Historiquement, les portés ont été introduits, dans les ballets en Europe, par les chorégraphes russes, eux-mêmes influencés par l'École du cirque. Dans la littérature sur les circassiens spécialistes de main à main, on trouve surtout l'aspect acrobatique, spectaculaire : « c'est avec l'école soviétique – et sous l'influence de l'école du cirque – que les portés vont prendre une forme spectaculaire et une place régulière dans le vocabulaire de la danse [classique] »⁸. Le Dictionnaire de la Danse présente les portés comme « un travail d'acrobatie inspiré de la gymnastique ».

Je choisis d'aller à la rencontre de circassien plutôt que de danseurs.

Le main à main se définit comme « une discipline acrobatique rigoureuse, présentée par deux ou plusieurs acrobates au sol, dans laquelle le porteur exerce avec le voltigeur des figures de force, d'équilibre, d'élévation et de souplesse par des portés sur les mains ou encore sur la tête »⁹. Cette définition très axée sur l'aspect acrobatique agit comme une provocation.

Le porté n'est-il qu'une figure de force, d'équilibre, d'élévation et de souplesse ? Le porter n'est-il qu'une pratique acrobatique ? Que se passe-t-il lorsqu'une chanteuse lyrique doit porter et être portée par des circassiens spécialistes de main à main, acrobates hors pair ? Que se joue-t-il entre les individus lors du porté ?

⁷ Le Larousse [en ligne] <http://larousse.fr>

⁸ Dictionnaire de la danse, Paris, Larousse, 2008

⁹ <http://www.ecolenationaledecirque.ca/fr/artiste/discipline-de-cirque>

Christine ROQUET¹⁰ distingue le porté, comme figure acrobatique limitée, et l'infinif porter comme l'action. J'utilise cette même distinction orthographique lors de l'écriture de ce mémoire.

Je vais tenter tout au long de ce travail de restituer les conditions dans lesquelles les connaissances ont été produites. Je choisi d'écrire et de décrire à la première personne en utilisant le présent ethnographique.

Ce terrain est passé et il est toujours en mouvement et en mutation. Je garde un contact écrit avec quelques artistes et le travail d'écriture contribue à rendre présent ce qui s'est passé. La réactualisation des évènements à travers la recherche d'explicitation des expériences vécues, y compris la mienne, me conduisent à adopter ces choix.

¹⁰ ROQUET Christine, chapitres Etre debout et Porter, dans *Histoires de gestes*, Ouvrage collectif sous la direction de Marie Glon et Isabelle Launay, 2012

TERRAIN DE RECHERCHE

Premiers contacts, peurs et réticences : « Ça devrait être bon à condition que tu ne nous perturbes pas »¹¹

J'adresse d'abord une demande écrite à la *Compagnie XY* que je transmets à Guy, à la suite de quoi il la fait suivre à T1J. Je me présente comme une étudiante, devant réaliser un travail de recherche, et souhaitant comprendre les portés. Il me demande des précisions me disant ne pas trop saisir ma démarche. Je reste assez évasive car, même pour moi, mon questionnement est encore assez flou. J'établis ensuite un contact téléphonique afin de régler les aspects logistiques. J'ai senti une crainte chez Paul, non pas concernant ma présence physique, mais autour de ce que je pourrais attendre de lui. Il s'est empressé de me dire qu'il n'était pas très fort pour analyser ce qu'il faisait. Je devrais aller voir une autre personne pour cela. Cet Autre qui, lui, a une vraie réflexion autour de ses créations, et est capable de mieux en parler. Cette réaction constitue pour moi un premier point de vigilance : peut-être qu'il projette sur moi certaines attentes, je serais venue chercher certaines réponses.

Avant de partir pour cette première expérience de recherche, je suis dubitative. J'appréhende le premier contact : comment dire bonjour, avoir l'air distante, déjà familière, serrer la main, embrasser ?

Les artistes seront sur le lieu de résidence depuis une semaine et je ne connais qu'un seul d'entre eux. Je m'imagine arriver un peu « comme un cheveu sur la soupe » en plein milieu de la journée, en plein milieu de la création et en plein milieu d'inconnus. J'ai aussi peur de m'ennuyer, peur de ne rien voir, peur de gêner.

Ce sentiment est renforcé par le contenu d'un message écrit de Guy : « ça devrait être bon à condition que tu ne nous perturbes pas ». Apparemment anodins ces quelques mots écrits sur le ton de la plaisanterie, constituent tout de même une définition des contours d'un espace qui ne m'appartient pas mais dans lequel je suis autorisée à pénétrer.

¹¹ Extrait d'un message de Guy

Espace social et place du chercheur

La difficulté pour moi a été d'entrer comme étrangère, sur un terrain éloigné de mes pratiques et fréquentations habituelles. Le chapiteau est petit et rond, avec les parois laissant passer les rayons du soleil. Je suis entrée à l'intérieur par une toute petite porte dont la fermeture éclair était difficile à ouvrir. Il y régnait une agréable chaleur contrastant avec le froid extérieur. A plusieurs reprises, cette sensation m'a obligée à faire un effort réflexif, un pas de côté, pour ne pas me laisser aller à un repli sur moi-même, mais moins contraignant que l'énergie à déployer pour construire son terrain de recherche.



Image 1

Je me fais discrète. Tous les matins j'entre dans ce petit chapiteau blanc. J'ai l'impression de pénétrer dans un espace à part. De forme sphérique, l'espace scénique est entouré par quatre rangées de bancs dont la hauteur varie. Le premier rang est presque au ras du sol et le dernier, à hauteur convenable pour s'appuyer dessus tout en restant debout. Je campe la même place une grande partie du temps, choisissant une hauteur intermédiaire, en entrant sur la droite.



Image 2

J'ai adopté cette place dès mon arrivée : Paul s'y trouvait, je l'ai salué et me suis installée spontanément. Cette place est devenue ma place. L'espace est assez organisé : les affaires des uns et des autres se déposent aux mêmes endroits, les personnes s'installent aux mêmes places.

Je m'assois donc sur la droite. L'assise est, au fil des heures et des jours, très inconfortable. Ma place sur les bancs change et témoigne de l'évolution de ma position sociale. Plus je me sens intégrée et confiante, plus je descends et me rapproche de l'espace scénique.

Peu habituée à rester assise de longs moments, mes changements de position étaient l'occasion de taquinerie de ma part : « on est vraiment mal assis sur tes bancs ! ». Cela deviendra vite l'objet de récurrents : « t'as mal au cul Carole ? »¹².

Le niveau de banc le plus bas est comme une frontière entre l'espace scénique, donc les artistes, et moi. Une frontière spatiale à ne pas franchir pour ne pas les perturber. Jamais je n'y suis allée de moi-même. C'est à l'initiative des artistes que je m'y suis rendue dans une posture qui n'est plus celle de l'observatrice regardant la scène de loin. Alors qu'ils décident d'expérimenter une situation où Julia la chanteuse serait portée par le public, Armelle me sollicite dans l'action pour venir jouer le rôle du spectateur. Mes notes de terrain témoignent de la spontanéité de l'évènement :

« D'un signe de main accompagné d'un regard, elle m'invite à participer en jouant le rôle du spectateur. Sans réfléchir, je m'empresse de descendre et participe à l'expérience. »¹³

Je franchis cette frontière et pénètre dans l'espace scénique à deux reprises, dans deux circonstances très différentes.

Dès le premier jour, les artistes m'invitent à participer à un exercice qu'ils appellent « la bouteille ». Il s'agit d'un exercice de confiance dans lequel celui qui joue le rôle de la bouteille, par un jeu de déséquilibres, se laisse tomber vers l'avant, l'arrière ou sur le côté. Les autres accueillent et soutiennent le poids de « la bouteille » pour la redresser ou alors l'accompagner au sol. Celui qui joue le rôle de la bouteille est au centre des autres placés en triangle autour de lui. La figure se déplace et les placements ne sont pas fixes.

Je suis alors pleine d'espoir par la suite quant à ma participation à leurs expérimentations.

Invitée à me munir d'affaires confortables, je suis optimiste. Finalement, mon engagement restera à l'état embryonnaire.

¹² Expression récurrente les deux derniers jours.

¹³ Annexe 9, Extrait de journal de terrain 16, p.93

La seconde fois que j'investis l'espace scénique, c'est à mon initiative. Cette fois, je suis dans un mode participatif que je juge moins excitant que le précédent, mais qui est néanmoins témoin d'une familiarisation avec ce lieu de travail. Je balaie l'espace scénique, j'aide à déplacer les bancs, les instruments de musique.

D'observatrice lors de leurs temps de travail sous le chapiteau, je deviens une participante active à la vie collective. Puisque je suis dans le même gîte qu'eux, je partage les repas du midi, participe à l'élaboration du repas du soir ainsi qu'aux tâches quotidiennes.

J'occupe la place d'*outsider* de la personne novice, puisque extérieure à la compagnie et non spécialiste du main à main. Christian GHASARIAN écrit qu'« idéalement, tout « bon terrain » combine les points de vue de *l'insider* et de *l'outsider* et les ethnographes vont et viennent entre l'observation et la participation, selon les situations. »

En tant qu'*insider*, j'ai une idée de l'expérience du porter en danse contemporaine à la fois de façon sensible et aussi de façon plus fonctionnelle : j'ai déjà vécu le fait de porter et d'être portée. Dans cette expérience j'ai davantage l'habitude d'être portée. Dans différents ateliers chorégraphiques mais également dans mon cours hebdomadaire de danse contemporaine, j'ai l'occasion de donner mon poids à un ou plusieurs partenaires, d'être soulevée, parfois déplacée. J'ai aussi l'expérience de supporter le poids de l'autre. Le séminaire avec la *compagnie XY* m'a permis d'aller plus loin et d'avoir un voltigeur debout sur mes épaules.

Aussi, en vivant dans le gîte j'essaie de m'imprégner de leurs façons de penser, d'être, de vivre. En tant qu'*outsider*, « je peux voir des choses, faire des comparaisons et avoir des expériences différentes de celles des *insiders* »¹⁴.

Je me place également de façon naïve, assez fascinée, en tant que spectatrice, par les porters. Je ne souhaite pas « quitter » cet état d'admiration car il est à l'origine de ce travail. Cependant, il est bien clair que je ne dois pas confondre la fascination pour les porters, comme effet produit sur moi en tant que spectatrice, et une fascination pour les personnes qui fondent mon terrain. Jeanne FAVRET-SAADA¹⁵ écrit : « du début à la fin de la période, où j'avais fréquenté Mme Flora, j'avais été dans la même fascination et dans la même naïveté quant à son activité (c'est pourquoi, sans doute, elle m'avait laissé partager le secret de tant de rencontres et s'engranger tant de matériau) ». Cet état d'admiration permet de rester émerveillé et naïf des situations tant dans le regard que dans les questions que l'on peut poser. Cette naïveté évite l'écueil de l'artificialité dans les échanges. Mme

¹⁴ GHASARIAN Christian, *sur les chemins de l'ethnographie réflexive*, Introduction, 2002

¹⁵ Jeanne FAVRET-SAADA, *Désorceler*, 2009, p.13

Flora a certainement senti cette fraîcheur et cette naïve envie de comprendre. Elle a ainsi laissé Jeanne FAVRET-SAADA assister à énormément de moments. Cet état d'admiration est à l'origine de l'attention que je porte au travail des artistes. C'est une façon de leur apporter la preuve qu'ils ont quelque chose à m'apporter, à m'apprendre.

Ma place évolue avec le temps mais aussi en fonction du lieu, sous le chapiteau et dans la vie quotidienne, et des individus. Cette situation est intéressante car elle me permet de multiplier les points d'entrée dans l'accès à des matériaux, ou tout simplement dans l'accès aux personnes elles-mêmes. Paul me donnait accès à sa pratique créatrice sous le chapiteau. Armelle me semblait accessible sur ses ressentis, son histoire que lors de la confection des repas ou pendant les temps de vaisselle. Seul notre temps d'entretien m'a permis d'avoir accès à son activité en tant que porteuse et voltigeuse. Julia me donnait tout le temps accès à sa pratique et ses ressentis.

J'interprète la place que j'occupe selon mes ressentis. Des paroles, des silences ou des comportements me montrent que la place que je pense occuper n'est pas forcément celle que l'on me donne ou celle que j'occupe effectivement. J'essaie de la comprendre et la décrypter.

Quels matériaux ?

Je me questionne beaucoup sur la nature des matériaux : filmer, observer les attitudes, les regards ; faire des croquis sur les déplacements dans l'espace ; regarder les corps, la manière dont ils se contractent, se relâchent. Observer les attitudes lors d'un même porté : qu'est-ce qui change, se modifie. Mais aussi être attentive à ce qu'il se dit entre les artistes, dans le verbal et le non verbal, avant, pendant, après le porté ; quelles régulations, quels retours. Ou encore interroger porteur et voltigeur séparément mais autour d'un même porté ; identifier et écouter les conversations des décisionnaires en *in* et en *off*¹⁶.

Finalement, en situation j'ai seulement pris des notes, ai très peu filmé et seulement utilisé mon dictaphone pour les entretiens. Ce travail s'appuie donc sur mes observations, mes notes de terrain et les échanges verbaux formels et informels.

¹⁶ Dans les cadres formels et informels

Contraintes et regard

Le temps qui passe est une véritable contrainte. Ce terrain est très court, une semaine, et je ne suis pas certaine d'avoir l'occasion de les revoir. Je veux alors voir un maximum de choses en un minimum de temps. Mais le temps de l'intégration est un temps que je ne peux pas forcer, accélérer. J'alterne entre moments de pression, moments de frustration et moments de lâcher prise.

Finalement c'est lorsque je pars que je sens que je pourrais aller plus loin dans ma démarche : filmer et aller plus en profondeur dans les entretiens.

A la petite échelle temporelle de ce terrain la phrase suivante a beaucoup résonné : « il faut sur le terrain, avoir perdu du temps, beaucoup de temps, énormément de temps, pour comprendre que ces temps morts étaient des temps nécessaires »¹⁷.

Voir un maximum de choses en un minimum de temps. Mais avec quel regard ?

Lors du premier jour, je me surprends à retourner mon carnet et prendre des notes sur ce qui se fait comme exercices à proposer à mes élèves. Mon regard est redevenu celui de l'enseignante d'EPS cherchant les contenus d'enseignements, les consignes à donner, les relances à faire. Je m'en rends compte très vite, quasiment immédiatement. Je m'oblige à ne pas recommencer, en étant attentive au fait de voir avec naïveté même si, « voir, c'est déjà saisir des significations »¹⁸ teintées par ma sensibilité et mes habitudes.

¹⁷ Jean-Pierre OLIVIER DE SARDAN, « La politique du terrain », *Enquête* [En ligne], 1 | 1995 <http://enquete.revues.org/263> ; DOI : 10.4000/enquete.263

¹⁸ GHASARIAN Christian, *sur les chemins de l'ethnographie réflexive*, Introduction, 2002

POIDS

Accepter son poids pour être porté, porter pour accepter son poids

« Les marches » est un travail que les artistes effectuent tous les matins après leur échauffement sous le chapiteau, dans l'espace scénique central, petit et circulaire. Le terme « les marches » est utilisé pour nommer à la fois l'exercice et la partie de spectacle créé. Ils initient le travail de création et de répétition par un exercice d'improvisation « des marches ».

Il s'agit de se marcher les uns sur les autres, sur différentes parties du corps et sans discontinuités. L'exercice se réalise avec les trois circassiens, spécialistes du main à main, et Julia¹⁹, complètement novice dans cette activité. C'est, dans un premier temps, Julia qui marche sur les trois autres qui, tour à tour, lui présentent une partie de leur corps. Elle marche ainsi sur la paume ou le dos des mains qui sont posées au sol, sur les mollets, les cuisses, le ventre, le dos, ou encore différentes parties de leurs pieds. Les trois circassiens sont toujours en mouvement. Lorsqu'ils ne portent pas, ils se déplacent, aident Julia, proposent à Julia, jouent avec Julia. Tout s'enchaîne sans temps mort, assez rapidement mais sans précipitation. L'exercice est réalisé sans finalité qui pourrait être qualifiée d'esthétique mais avec l'objectif affirmé d'expérimenter.

Dans ce cas-là, porter c'est proposer une partie de son corps, une paume de main qui se dépose au sol et qui va se trouver sous le pied du voltigeur qui dépose tout son poids dessus. Etre porté c'est poser un appui pédestre, comme l'action de marcher au sens propre du terme, sur la partie du corps proposée par le porteur et d'y transférer tout le poids de son corps.

Julia, novice, se prête à l'exercice avec hésitation : ses jambes sont mal-assurées, ses bras à l'horizontal, le buste qui oscille de droite à gauche et d'avant en arrière. Elle semble très concentrée. Son regard est orienté sur ses pieds et sa mâchoire crispée. Pourtant, lorsqu' Armelle lui montre, cela semble facile. Celle-ci a une marche fluide, assurée, calme et décontractée. Son regard est serein. Julia me confie le soir-même que « mine de rien, même s'ils sont solides²⁰, c'est pas normal de marcher sur quelqu'un »²¹. Elle se demande si elle positionne bien son pied, si elle n'est pas trop lourde, si elle ne va pas leur faire mal. Julia n'ose pas s'appuyer de tout son poids.

¹⁹ Guy et Didier sont les deux porteurs, Armelle la voltigeuse et Julia la chanteuse lyrique.

²⁰ Les différences physiques sont notables : Julia est plutôt frêle, peu sportive et les circassiens sont musclés et imposants.

²¹ Annexe 1, Entretien avec Julia, C2-J2, p.67

Pour Julia, le fait d'être portée la renvoie au rapport à son propre poids et lui rend la tâche difficile. Elle livre dans un entretien : « il y a une espèce de gêne aussi par rapport à mon propre corps, la lourdeur de mon corps, moi je suis pas sportive... je me sens pas... je me trouve pas hyper mince... comment dire, c'est pas de la pudeur mais c'est... mes complexes en fait »²².

Sans avoir assisté à cet échange, lors du travail du lendemain, les experts font référence dans leurs propos à ce rapport au poids comme s'ils avaient compris que c'est ce qui bloquait Julia dans sa pratique. Guy lui dit sur le ton de l'humour : « vas-y écrase moi ! ». Armelle dit « fais toi lourde », puis Didier « plus on met de poids moins on pèse pour le porteur. Plus on assume son appui, plus on est léger... de toute façon, on pèse le poids qu'on pèse ». Un extrait d'entretien avec Armelle appui ces propos : « c'est vrai il y a un endroit d'assumer et en plus on a pas d'autres choix. Quand on est porté, on est porté, on fera jamais moins... »²³.

Au bout de quelques jours, les rôles deviennent interchangeables : Julia continue de leur marcher dessus mais elle prend l'initiative de leur proposer une surface d'appui. L'exercice initial des marches tel que décrit auparavant se transforme peu à peu. La marche pédestre n'est plus l'unique mode de déplacement : j'observe les corps rouler les uns sur les autres, un dos est offert, une main, un ventre ou un genou s'appuie dessus. Julia propose surtout son dos et ses mains alors que les experts varient les propositions à travers des surfaces insolites (le pubis, le thorax) ou plus fines (la tranche du pied).

En se faisant marcher dessus à son tour, Julia se rend compte des possibilités. Elle nomme cela « expérimenter à l'inverse »²⁴ et ajoute « ça fait même du bien, ça masse ».

C'est à travers la confrontation avec le poids de l'autre qu'elle finit par accepter le sien. Elle n'osait pas s'appuyer sur une surface d'appuis inhabituelle dans un exercice de marche qui est pourtant notre quotidien, de peur de blesser l'autre par son propre poids.

C'est en vivant l'expérience de porter que Julia accepte alors d'être portée et de s'engager davantage. Elle dépasse la peur de faire mal, la volonté de s'alléger et donc d'accepter l'instabilité et les déséquilibres comme indispensables à la recherche d'équilibre.

Dans cet extrait d'entretien avec Julia, elle dit en riant et de manière assurée : « le fait d'expérimenter ça m'a permis de dire en fait non c'est pas si terrible, effectivement je peux marcher sur eux je pense

²² Annexe 1, Entretien avec Julia, C9-J9, p.68

²³ Annexe 10, Extrait de journal de terrain 26, p.97

²⁴ Annexe 1, Entretien avec Julia, C3-J3, p.67

que... ils supportent mon poids ! »²⁵. A ce moment-là, le fait même d'avoir peur de leur faire mal lui paraît absurde.

La relation entre la novice et les experts est régit par le rapport à l'image que Julia a du poids de son corps, en termes de masse à déplacer, à supporter. Elle a peur de faire mal mais n'a pas peur de se faire mal. Confiante en l'expertise des circassiens, elle a quand-même peur de les écraser. Mais elle finit par proposer son corps comme surface d'appuis prouvant qu'elle n'a pas peur de se faire écraser. En vivant l'expérience de porter, elle conscientise le fait de peser la moitié du poids de Guy. La probabilité de l'écraser n'est pas le problème. Le poids, dans cet exercice, n'est peut-être pas qu'une question de masse.

Le poids, cette masse

Des circassiens au musicien, tout le monde parle du poids, de son poids, du poids de l'autre, jamais de la même façon mais toujours comme une façon d'être relié à l'autre dans cette action de porter. Alors que donner son poids est de l'ordre du lâcher-prise, nouveau et inhabituel pour les novices, pour les experts, c'est une pratique corporelle habituelle.

Armelle m'explique que dans son expérience de porter « il y a quelque chose de plus basique qui nécessite de la force et de l'écoute ». Que « c'est plus simple de mettre son corps pour l'appui de l'autre plutôt que d'être au-dessus à chercher l'appui ». Tout en tenant ces propos, elle glisse : « les garçons ne vont pas être contents »²⁶ laissant envisager qu'il existe une querelle à ce sujet : est-ce que c'est plus difficile de prendre le poids ou de le donner ?

Au-delà d'une masse, le poids devient un concept. Paradoxalement, donner son poids amène de la légèreté. Donner son poids c'est le déposer et pas le suspendre. Pour Armelle ce n'est donc pas s'alléger. C'est trouver un calme, une tenue pour que le poids soit simple et plus agréable à porter. Lorsqu'elle doit porter, Armelle trouve que c'est trop lourd quand la personne qui donne son poids est tendue, raide ; la tension fait mal et ce, quelle que soit la masse. On peut penser qu'il doit quand-même exister une certaine tension musculaire, une tonicité, liée au gainage et à la contraction de certains muscles équilibrateurs assurant un certain maintien. C'est cet équilibre interne du voltigeur, entre tension et tonicité qui est complexe, de l'ordre de l'expertise fine.

²⁵ Annexe 1, Entretien avec Julia, C11-J11, p.69

²⁶ Annexe 2, Entretien avec Armelle , C9-A9, p.76

Donner son poids n'est pas s'abandonner : c'est du calme, « de la pulpe » ; « c'est un truc qui se colle à l'autre et quelque chose qui respire, qui est tenu sans être étouffé ou coincé... »²⁷.

Ushio AMAGATSU²⁸ écrit « Le mouvement naît de cette oscillation entre la tension et la détente ». Autrement dit, celui qui est porté doit accepter son poids pour pouvoir le donner entièrement à celui qui le porte. Ce poids a une valeur en kilogrammes mais cette valeur est relative à l'image que j'ai de mon poids, l'image que j'ai du poids de l'autre et la manière avec laquelle je donne ou reçois ce poids. Donner son poids ce n'est pas enlever de nous-même cette masse à porter. S'abandonner comme s'allonger sur un lit rend le porté impossible. Trop se tenir, vouloir se faire raide comme un bâton rend également le porté impossible ou alors difficile. Etre porté dans ce cas-là c'est trouver un équilibre entre une certaine tension musculaire qui assure une tenue, un maintien, qui permette d'appuyer, de s'ancrer et un certain relâchement offrant du calme au porteur.

Les novices ne parlent que de s'alléger, comme si s'alléger était une activité simple et naturelle : « j'étais pas trop lourd là ? Je peux me faire plus léger ! »²⁹. Jean-Pierre exprime le fait qu'il puisse s'alléger comme s'il pouvait retrancher des kilogrammes de sa masse totale. L'idée que les novices ont de leur poids les encourage à vouloir s'alléger car ils se pensent trop lourds.

Au contraire, Armelle , explique : « j'appuie pas comme une dingue, je prends l'appui et je réallège »³⁰, comme dans l'idée d'une respiration. Pour les experts, l'allègement vient après l'appui. Ils ne peuvent s'alléger que s'ils ont appuyé avec un certain dosage, sur le corps de l'autre.

Ces propos extraits de mes observations ont été recueillis le dernier jour. Paul souhaitait que les circassiens et Julia portent également Jean-Pierre . Cette volonté était à la fois une expérience artistique, afin de jauger si cela avait du sens dans la création mais également une réponse à ma demande. En effet, quelques jours plus tôt j'ai demandé à Paul s'il pouvait explorer cette possibilité en ma présence. Cette expérimentation ne fait pas forcément sens à ce moment précis ni pour les artistes ni pour Paul. Elle signe cependant l'acceptation de ma présence et la volonté de Paul de m'aider dans ma recherche.

²⁷ Annexe 2, Entretien avec Armelle , C22-A22, pp.77-78

²⁸ Ushio AMAGATSU, Dialogue avec la gravité, 2000

²⁹ Annexe 10, Extrait de journal de terrain 31, p100

³⁰ Annexe 2, Entretien avec Armelle , C30-A30, p.78

Jean-Pierre , autant que les autres est pris de court mais il semble curieux et pas réticent. Son visage a changé, il porte les traits d'un enfant qui a envie de tester mais qui appréhende cette sensation inconnue ou oubliée de se faire porter. Les circassiens mènent le travail en commençant par le jeu de la bouteille Jean-Pierre joue le rôle de la bouteille, il va de déséquilibre en déséquilibre, de bras en bras.



Image 3



Image 4

Je l'observe rouler sa langue dans sa bouche, raidir ses bras, ses mains et sa nuque. Lors des déséquilibres avant ou arrière, ses bras se relèvent dans un geste réflexe, comme s'il essayait de se rattraper. Ses genoux sont verrouillés et ses quadriceps contractés, ses jambes sont raides. Après cette petite et rapide expérimentation, Armelle , Julia, Guy et Didier décident de porter Jean-Pierre au-dessus de leur tête : il passe d'une position verticale debout à une position horizontale au-dessus d'eux.



Image 5

Après avoir verbalisé ce qu'ils allaient faire, Jean-Pierre pose une question : « je suis raide ou pas raide ? ». Il cherche à savoir s'il doit se faire dur comme un bâton ou alors se laisser aller. Il veut savoir comment faire. Cet exercice arrivant à l'issue de ma semaine avec eux, je suis d'abord interloquée par cette question. Durant la semaine entière j'ai eu l'impression que les circassiens et Armelle n'avaient fait que répondre à cette question. Puis la réaction de Didier appuie mon intuition : il ne répond pas à la question, le regarde, et fait un signe de tête. Je l'interprète comme un « ne t'inquiète pas, on verra, fais comme tu peux, comme tu le sens pour l'instant »³¹.

Etre porté est bel et bien en premier lieu une expérience qui se vit.

Les premières tentatives ne fonctionnent pas. Ils n'arrivent pas à le soulever. Didier finit par lui dire : « un peu moins raide ». A force d'expérimentations, Jean-Pierre trouvera cet équilibre entre raideur et abandon dont parlait Armelle .

³¹ Annexe 10, Extrait de journal de terrain 31, p.99

Paradoxe haut-bas

Dans le don de poids entre deux personnes, pour le porteur, le sol est un ancrage qui peut sembler naturel dans lequel pousser suffit. Le sol fait partie de la relation entre le porteur et le porté. Guy explique : « j'essaie d'avoir une grande conscience du sol... et en même temps du poids du voltigeur... et j'essaie de trouver comment je positionne mon corps entre les deux... pour que le voltigeur puisse sentir le sol... à travers mon corps... et moi... que je puisse sentir son poids à travers mon corps... et le répartir dans le sol »³².

Le porteur est à la fois le lien et le socle de la relation.

En tant que voltigeur, Guy et Armelle , experts, explicitent ce qu'ils font. Guy est porté par Didier et Armelle : un petit peu comme un surfeur, il place un pied sur le dos de Didier et un sur celui d'Armelle



Image 6

Ces derniers sont en appui sur leurs pieds, les jambes fléchies, le buste replié. Leurs avant-bras gauches reposent sur leurs cuisses pour s'aider à supporter le poids. Armelle a son avant-bras droit sur celui de Didier . Ces deux-avant-bras sont appuyés sur la cuisse droite d'Armelle servant de support à Guy. Ils regardent vers le sol. Guy place lentement ses mains sur leur dos et son pied droit dans la paume de main d'Armelle .



Image 7

Guy explique : « je monte, j'essaie de donner mon poids pour que ceux d'endessous comprennent l'endroit où je me place. J'essaie que tous mes mouvements soient lents et contrôlés pour bien prendre des positions « idéales » (il fait les guillemets gestuellement). Je fais attention à mes transferts de poids. Quand je vais monter je fais attention à pousser dans les axes de mes appuis. »³³

³² Annexe 4, Entretien avec Guy, C10-G10, p.84

³³ Annexe 4, Entretien avec Guy, C14-G14, p.85



Image 8

Guy pose ensuite son deuxième pied sur le bas du dos de Didier . Son bassin reste aligné avec sa position précédente. Il reste « dans l'axe ». Didier soutient également Armelle dans sa position.



Image 9

Armelle accompagne le pied de Guy. Seule sa jambe droite se lève, lentement, guidée par Armelle .



Image 10

Guy m'explique, « c'est comme si je montais sur une planche de skate sans qu'elle bouge ». Il s'agit ici de s'ancrer dans le sol à travers Armelle et Didier sans dérapier.



Image 11

Il ajoute, « j'essaie de me déplier dans l'axe tout en leur donnant un poids régulier ». Guy doit aller vers le haut tout en restant ancré, tout en appuyant dans ses appuis pédestres.

Tout comme il existe un équilibre à chercher entre raideur et abandon, la relation entre le porteur et le porté se fait dans un paradoxe, une tension entre le haut et le bas.

Pour Armelle : « c'est contradictoire mais c'est vraiment ce que je sens... une espèce de chose qui part dans les deux sens... quelque chose qui va très loin dans le sol et quelque chose qui me maintient en haut. J'essaie de trouver une ligne entre un truc accroché et un truc euh... »³⁴.

Guy verbalise aussi ce paradoxe et « doit [en tant que porteur], dans le déséquilibre résister aussi au poids qu'il y a au-dessus ; pour réussir à poser le poids dans le sol mais aussi repousser le poids pour qu'il s'allège. C'est une sensation assez paradoxale ». Julia parle plutôt de « ce truc très très lourd [en parlant d'Armelle sur ses épaules], enfin ce poids en haut » et ajoute « quand je chante, c'est par le haut et le poids qui me pousse vraiment en bas, et moi quand je chante je suis plutôt haut »³⁵.

Pour le maintien de l'équilibre de la figure, chaque individu, quelle que soit sa position ou son niveau d'expertise, a une sensation paradoxale de poussée et d'étirement, d'ancrage et de suspension, de lourdeur et de légèreté, d'appui et d'allègement.

Illusion de poids

Théodore FLOURNOY³⁶ écrit sur l'influence de la perception visuelle des corps sur leur poids apparent. Son expérience consiste à charger une personne non prévenue de classer suivant leur poids une collection d'objets différents de forme, de nature et de grosseur, mais qui en réalité pèsent tous le même poids. Après quelques tâtonnements cette personne les aligne dans un ordre qui se trouve être celui de leur volume, les plus petits lui paraissant plus lourds. Lorsque leur égalité de poids lui est révélée, elle en reste stupéfaite, il faut recourir à la balance pour la convaincre de son erreur de perception. Malgré le démenti objectif de la balance, la personne reste dubitative. Pour Th. FLOURNOY, « cette expérience élémentaire prouve à l'évidence que nous n'avons pas directement conscience des impulsions motrices que notre cerveau lance à nos muscles, autrement nous sentirions que le soupèsement de tous ces objets exige la même dépense d'énergie ».

³⁴ Annexe 2, Entretien avec Armelle , C18-A18, p.77

³⁵ Annexe 1, Entretien avec Julia C13-J13, p.70

³⁶ FLOURNOY Théodore, Illusion de poids, *l'année psychologique*, 1984 vol1. Pp. 198-208 ; http://www.persee.fr/doc/psy_0003-5033_1894_num_1_1_1051

Sans soupeser au préalable les objets, nous serions exposés à l'illusion inverse et nous trouverions que les objets les plus lourds sont les plus volumineux. Il en conclue que :

- La perception du poids d'un objet dépend de la vitesse avec laquelle s'effectue le déplacement du membre qui le soupèse ;
- Dans l'expérience, on confère, de par nos expériences passées, une plus grande vitesse aux gros objets d'où leur apparente sensation de légèreté ;
- Les différences de contact que nous procurent le maniement d'objets dissemblables induisent l'évaluation du poids des objets : « il est incontestable que les sensations cutanées (contact, pression, température) jouent quelquefois un rôle dans l'appréciation du poids ».

Nos centres nerveux sont façonnés dans un monde où le poids des corps va ordinairement de pair avec leur volume, de sorte que la vue d'un plus gros objet déclenche une impulsion qui, à poids réel égal, l'enlève plus lestement et le fait paraître plus léger.

Dans le cas de Julia, sans avoir touché et avant d'avoir expérimenté, elle est dans le cas de figure où nous trouvons que les objets les plus lourds sont les plus volumineux. Ainsi, elle ne pensait pas pouvoir porter Guy, de carrure beaucoup plus imposante qu'elle.

J'observe, dans leurs expérimentations quotidiennes, leur façon de toucher, d'accueillir un pied, une main, une tête. Au fur et à mesure que Julia éprouve cela, sa perception du poids des autres évolue. Alors qu'au début elle n'y arrivait pas³⁷, elle exprime ensuite que « c'est fou parce que ça m'a l'air maintenant presque normal ». Elle rajoute « c'est pas si terrible, je peux marcher sur Guy, je pense que... il supporte mon poids... »³⁸.

Même l'illusion de son propre poids se transforme. Alors qu'elle se pensait trop lourde et l'exprimait tel quel au début, elle finit par ne plus parler de poids, de son poids mais d'appuis, d'endroits où poser ses appuis, de saisies ou de placements.

³⁷ Annexe 10, Extrait de journal de terrain 23, pp.96-97

³⁸ Annexe 1, Entretien avec Julia, C11-J11, p.69

Touché et être touché

Revenons sur « les marches ». Après l'exercice d'expérimentation, les marches deviennent un projet dans la création c'est-à-dire que Paul guide les artistes dans la construction d'un tableau chorégraphique autour. Circassiens, chanteuse et musicien répètent donc la même chose plusieurs fois à l'identique : Armelle pose le dos de sa main sur le sol, Julia marche dessus : elle prend appuis sur sa paume avec un pied. Armelle pose ensuite et de la même manière l'autre main au sol, Julia continue sa marche sur cette autre paume de main. Guy vient s'allonger sur le ventre, collé à Armelle , Julia pose un pied sur le bas de son dos, elle transfère son poids. Didier se place à genoux replié sur lui-même, serré contre Guy, Julia pose le pied de sa jambe libre sur son dos. Armelle , debout, le buste incliné à 90°, vient s'appuyer sur Didier offrant aussi son dos à Julia.



Image 12

Guy se place ensuite juste à côté d'Armelle , dans la même position pour offrir une progression en montant légèrement.

L'expression « les marches » symbolise ici non seulement l'action de marcher mais aussi l'architecture à grimper : ces déplacements partent du sol pour aller vers le haut. « Les marches » sont ensuite fournies par les mains des deux porteurs jointes devant eux, collées à leur corps. Chaque porteur accueille tour à tour un pied au creux de ses mains, offrant ainsi à Julia comme les marches d'un escalier. La dernière marche est à hauteur du torse de Guy.

Lors de ces moments d'observation, mon regard est systématiquement attiré par la façon dont les mains, doigts après doigts accueillent la partie du corps de l'autre. La main fait en sorte d'épouser entièrement le pied de Julia comme s'il fallait que la moindre petite partie de peau soit en contact : la main est d'abord paume ouverte et les doigts les uns après les autres, se referment petit à petit autour du pied.

Je questionne Guy sur cette façon de saisir : « c'est comment ce creux là³⁹ (en me prenant la main et effectuant une poignée de main), s'il existe il y a moins d'information ». Puis en aplatissant sa main sur la mienne mettant les deux paumes en contact il ajoute « alors que si d'un seul coup (ce creux) n'existe plus et là en fait t'as beaucoup plus d'informations ». Il ouvre ses doigts tout en gardant nos paumes en contact et rajoute « tu peux même lâcher les doigts et t'as l'information ». Il applique une pression sur ma paume de telle sorte que ma main recule, ou enlève la pression de telle sorte que j'avance ma main afin de garder le contact. Il termine en disant « qu'en fait ce que nous on... je pense que notre travail et on s'en rend plus compte c'est aussi comment t'attrape... »

Pour Guy c'est aussi tout autant une façon d'accueillir l'autre, de le mettre en confiance que de donner à voir une relation plus qu'une performance physique. Dans un entretien, il m'explique comment il pense passer d'une pratique spectaculaire à une pratique qui l'est moins mais tout aussi émouvante. Cela en faisant en sorte que les gens soient témoin d'une relation. « Je crois que ce qui les touche le plus⁴⁰ au-delà de la performance physique, c'est la performance physique associée au fait qu'il y a des regards de confiance qui se jettent, il y a une main qui en attrape une autre, il y a la manière dont on se touche et la manière dont on se regarde ».

Didier, second porteur, en revanche ne montre aucune attention particulière. Il exprime lors d'un entretien « sauvage »⁴¹ que « le prendre soin c'est un peu la cerise sur le gâteau... quand tu te frites et qu'il faut que tu continues à travailler, t'es pas dans le prendre soin... mais bon c'est sûr, le prendre soin apporte une qualité à la relation ».

³⁹ Guy parle du creux qui se forme entre les paumes de deux mains qui se croisent lors d'une poignée de main par exemple

⁴⁰ Annexe 3, Entretien avec Guy, C2-G2, p81. Dans cet extrait d'entretien, Guy parle des spectateurs

⁴¹ Annexe 5, Entretien avec Didier , p.86. Le matin du 5^{ème} jour après l'échauffement, Guy s'inquiète de savoir si j'ai réalisé tous les entretiens que je désirais. Didier , l'ayant probablement écouté, s'assoit sur le banc juste devant moi et dit « allez, qu'est-ce que tu veux savoir ? »

Didier et Guy expriment différemment et pourtant j'observe que leur façon d'accueillir gestuellement est identique. Les porteurs recherchent la plus grande surface de contact possible, ils cherchent à réduire l'espace entre celui qui porte et celui qui est porté dans l'objectif de recevoir mais aussi de donner le maximum d'information à travers le toucher.

Ils portent ainsi une attention particulière à la répartition du poids de l'autre pour pallier aux déséquilibres et s'y ajuster.

La relation à l'autre s'effectue ici par le toucher, par le contact corporel, le peau à peau. Porteurs et portés prennent et donnent les informations dont ils ont besoin mais le contact est souvent initié par celui qui porte.

Guy, dans l'extrait ci-dessus, met en évidence la mise en jeu d'une autre forme de relation, celle de toucher le public à travers la relation qui est donnée à voir. J'expérimente cette forme de relation sous deux formes : la première alors que je me laisse toucher, émouvoir par une scène particulière, la deuxième alors que je suis sollicitée pour « jouer le spectateur », invitée à participer en partageant une danse à deux.

Guy me livre : « je me dis qu'être présent à ce moment-là pour toi, pour nous, pour la danse, si j'arrive à le vivre avec toi, les gens sont spectateurs de quelque chose qu'on vit tous les deux ». L'idée est de donner à voir une relation, à travers la mise en jeu de deux corps, pour en créer une ailleurs, et susciter une émotion chez le spectateur. Cela prend vie au travers du toucher mais aussi de la présence⁴² comme relation dans le rapport au corps.

Toucher, palper et accueillir le corps de l'autre, être accueilli, être touché fait partie intégrante de la construction du rapport au poids et du rapport au corps. En expérimentant, Julia n'a plus l'illusion du poids des autres, ni du sien. Elle comprend alors comment l'appréhender.

⁴² Annexe 3, Entretien avec Guy, C3-G3, p.81

RECHERCHE DE DÉSÉQUILIBRES

Armelle et Julia, l'une voltigeuse l'autre chanteuse, l'une experte l'autre novice, se portent mutuellement. J'ai mené les entretiens de recherche de telle sorte que chacune s'exprime sur le même porté et dans chacun des rôles de porteur et voltigeur.

J'interview Julia le deuxième soir et Armelle le troisième. Chaque fin de journée est l'occasion pour moi de fixer un rendez-vous pour un entretien. Je compte ensuite sur la préparation du repas et sur le temps de vaisselle pour échanger de façon plus informelle.

J'ai des difficultés avec l'artificialité de la rencontre créée par le rendez-vous, le dictaphone et le lieu. Je dors dans le salon, pas dans une chambre, je n'ai donc pas d'espace dédié. Je dois interviewer Julia dans le salon alors que Guy et Jean-Pierre jouent de la musique. J'échange avec Guy dans la voiture. Le seul moment où Didier se montre disponible est entre deux échauffements. Seule Armelle m'invite dans sa chambre, créant ainsi un calme propice aux échanges.

« clouc » ; « plouc »

Les portés sur lesquels elles s'expriment sont particuliers : elles ne montent pas seules sur leur porteur, mais elles sont déposées sur le corps de l'autre. Julia est déposée sur Armelle par Didier et Armelle est déposée sur Julia par Guy et Didier.

L'une comme l'autre s'exprime presque uniquement sur le moment où elles sont portées, donc dans le rôle de la voltigeuse. Elles verbalisent plus particulièrement le moment où elles sont déposées, comme si, de ce moment dépendait l'équilibre de la figure.

A la suite des « marches », Julia se tient debout sur le dos de Guy. Didier va « la chercher, l'accueille délicatement sans à-coups et la dépose »⁴³ sur lui. Elle se retrouve allongée sur ses épaules. Didier a sa tête dans une main, sa cuisse dans une autre. Le bassin de Julia est posé sur la nuque de Didier. Julia évoque le flou du moment où l'action se déclenche, vers la quête de l'équilibre de la figure suivante : « c'est lui qui fait... non en fait c'est moi qui initie vraiment »⁴⁴. Julia semble chercher qui est à l'initiative de l'action, rompant l'équilibre précédent pour aller vers le suivant.

⁴³ Annexe 5, Entretien avec Didier , p.86 : Seuls propos de Didier recueillis lors d'un entretien « sauvage » sous le chapiteau

⁴⁴ Annexe 1, Entretien avec Julia, C21-J21, p.71

Julia est ensuite déposée par Didier sur la nuque d'Armelle .

Au début de la figure, Armelle est agenouillée au sol. Elle a la tête baissée et regarde le sol. Ses tibias et ses coups de pied sont sa seule surface d'appui avec le sol. Didier vient déposer Julia en position assise sur sa nuque. La figure évolue ensuite au trio ci-dessous.



Image 13

Julia m'explique : « je sens quand Didier me dépose sur Armelle ... je sens sa colonne vertébrale que je dois mettre entre mes fesses... je pense à me mettre un peu dans cet angle alors que je vois rien, c'est juste l'idée que ça se passe toujours, ça se met bien alors que quand je me dis ah ben c'est Didier qui me dépose sur Armelle et ben en général je suis mal placée... je cherche et je cherche même pas, ... c'est l'idée avant d'arriver et je sais pas par quel miracle ça se produit ».

Julia explique que l'équilibre de la figure dépend de la qualité de l'emboîtement entre ses fesses et la colonne vertébrale d'Armelle . Mais elle précise qu'elle ne maîtrise pas l'action puisqu'elle dépend de Didier. Pourtant, paradoxalement, elle exprime que si elle pense à être bien emboîtée, le porté

fonctionne. A l'inverse, si elle n'y pense pas ou encore si elle laisse Didier faire tout seul, ça ne fonctionne pas.

Si Julia ne dirige pas son attention vers la qualité de l'emboitage, l'équilibre de la figure est compromis.

Cette complexité perdure puisqu'elle ajoute « s'il y a un petit décalage je sens qu'Armelle bouge beaucoup et du coup moi je me laisse faire jusqu'à *clouc* ; sentir que je suis dessus ». Mais dans cette apparente passivité, Julia « pense un tout petit peu à son haut du corps, à rester bien, un peu soulevée, pas s'avachir trop ». Elle cherche l'équilibre en pensant à celui-ci. Lorsque cet équilibre est trouvé, il est figuré par une onomatopée : *clouc* avec Armelle , *ploup* avec Didier.

Julia a une véritable activité musculaire qui ne semble pas fondatrice dans l'équilibre, mais dans le fait qu'elle soit contrainte par le chant : « C'est un moment facile pour moi ; je me dis juste ok, je vois Didier qui arrive et je vais me décaler, je vais tomber sur lui mais j'ai l'impression tu vois *ploup*, de me déposer comme ça... je sers à mort mes abdos parce qu'en plus à ce moment-là je chante... donc pour vraiment stabiliser ma colonne d'air »

Portée par Julia, Armelle est également déposée sur sa nuque par les deux porteurs. Armelle est la tête en bas, les jambes écartées à l'équerre. Les porteurs la soutiennent, une main sur l'articulation de la hanche, une autre au niveau de la cuisse. Ils la déposent ensuite sur la nuque de Julia, qui, en même temps, chante⁴⁵.



Image 14

⁴⁵ Pour une description plus détaillée voir chapitre suivant

Armelle m'explique : « Julia et moi on n'a pas de marge. Il faut qu'on soit très précises toutes les deux et c'est pareil quand je vais sur elle. C'est les gars qui me posent donc je peux pas me poser comme je voudrais être et du coup il faut que ce soit pile aligné et c'est moi qui fait toute la recherche de mon équilibre, même en tant que voltigeuse... j'essaie de sentir son axe à elle, j'essaie dans ma pensée de voir où son ses appuis dans le sol pour que je trouve du sol à travers elle... je fais glisser mon bras le long de son corps, je sens si elle est devant ou si elle est derrière. Je cherche beaucoup avec mes mains sur ses hanches. Je cherche mon équilibre dans des jeux de forces avec mes bras et j'essaie de pas bouger, de bouger le moins possible, de lui donner un appui constant... j'imagine son axe et j'essaie de poser son axe sur le sien et je me concentre à fond sur la sensation de contact de nos corps »⁴⁶.

Chacun son rôle ?

Pour Christine ROQUET, en danse, l'action de porter suppose deux rôles distincts pouvant s'échanger : un pôle dit « actif » dans lequel un partenaire porte l'autre et un pôle dit « passif » dans lequel un partenaire se laisse porter. De fait, le porteur est actif-passif, il lui faut accueillir le poids de l'autre et le porté est passif-actif, il accompagne le mouvement et n'est pas relâché. Dans le cas d'Armelle et Julia, la répartition semble différente. Armelle est, pour reprendre les termes de Christine ROQUET, active-active qu'elle soit porteuse ou voltigeuse. Elle fait elle-même ce qu'elle appelle la recherche d'équilibre bien qu'elle soit celle qui est portée. Pour Julia, cette recherche est laissée à Didier et Armelle . Est-ce parce qu'ils tiennent le rôle de porteurs ou est-ce parce Julia, en tant que novice, croit qu'elle ne sait pas faire ?

Les propos d'Armelle sous-entendent que c'est le porteur qui a ce rôle d'équilibrateur habituellement. Un échange informel avec la petite amie de Didier, équilibriste et contorsionniste, le confirme : dans le couple porteur voltigeur, c'est le porteur qui rattrape les déséquilibres. Elle l'a elle-même éprouvée en voltige. En tant qu'équilibriste-contorsionniste, elle est habituée à se rattraper et se rééquilibrer seule. Cela créer une difficulté pour elle de laisser l'autre faire.

⁴⁶ Annexe 2, Entretien avec Armelle , C14-A14, p.85

Guy apporte un témoignage pouvant expliquer la réaction de Julia, comme liée à son manque d'expertise : « Julia vient toujours se coller à moi pour faire le saut⁴⁷... peut-être que je suis un peu plus devant alors elle est peut-être rassurée de venir à côté de moi parce qu'elle me voit... ; des fois ça me fait *hola !* et t'as envie de la prendre et de la mettre au bon endroit et puis en fait tu t'adaptes à elle ».

Dans ce cas Armelle , voltigeuse portée par Julia, s'adapte également à elle en recherchant d'elle-même l'équilibre.

Les rôles sont prédéfinis de par leur formation, leur habitude de travailler ensemble, leur expertise mais ils sont aussi adaptables afin de préserver l'équilibre de la figure.

« Ça fout la trouille »⁴⁸

La recherche d'équilibre est anti-intuitive et inconfortable. Julia, Armelle et Didier expriment le fait qu'il existe un phénomène anti-réflexe, à l'envers de l'instinct, dans le fait d'être porté.

Armelle explique en tant que voltigeuse : « c'est à moi d'être patiente »⁴⁹. Et ajoute « s'il y a un déséquilibre il faut que je l'accepte dans une patience qui est complètement anti-instinctive ». Julia l'exprime différemment : « quand j'ai l'impression que je vais partir en arrière, je suis dans l'axe. J'ai l'impression que je vais devoir accepter que le confort est ailleurs »⁵⁰. Didier confirme : « en tant que voltigeur je dois sans cesse inhiber ma recherche d'équilibre, ce qu'on ne fait pas dans la vraie vie »⁵¹. Accepter le déséquilibre semble être leur façon d'accéder à l'équilibre. Guy va plus loin : « moi je crois que l'équilibre ça n'existe pas. On est toujours dans des déséquilibres : même quand on respire on va de devant à derrière, en fait on est toujours en train de réguler une sorte de déséquilibre »⁵².

La position debout, verticale, est un mouvement incessant de recherche de maîtrise d'un déséquilibre fondamental et fondateur.

⁴⁷ Guy fait référence à un porté dynamique c'est-à-dire en déplacement dans lequel ils attrapent Julia au niveau des cuisses et la déplacent de quelques pas vers l'avant

⁴⁸ Annexe 1, Entretien avec Julia, C30-J30, p.73

⁴⁹ Annexe 2, Entretien avec Armelle C2-A2, p.74

⁵⁰ Annexe 1, Entretien avec Julia, C29-J29, p.73

⁵¹ Annexe 5, Entretien avec Didier p. 86

⁵² Annexe 4, Entretien avec Guy, C11-G11, p.84

Christine ROQUET prend l'exemple de la marche lors de laquelle le jeu d'équilibre - déséquilibre peut être favorisé par le privilège accordé aux instances proprioceptives (comment le sol me porte-t-il ?) ou bien, au contraire, favorisé par le privilège accordé à une dynamique sensorielle extéroceptive (comme l'espace me porte-t-il ?)⁵³.

En adhérant à la pensée de Guy, il existe un déséquilibre fondamental auquel on ne peut pas échapper. Ce déséquilibre est fondateur de l'équilibre de la figure. Les circassiens acquièrent un savoir-faire qui passe par l'acceptation de ce déséquilibre. Guy va plus loin : les déséquilibres sont également fondateurs de l'équilibre de la vie. La respiration est un déséquilibre. « Même quand on respire on va de devant à derrière, en fait on est toujours en train de réguler une sorte de déséquilibre »⁵⁴.

Le paradoxe entre le haut et le bas est complexifié ici par la tension entre le devant et le derrière. En tant que porteur, il s'agit, dans le déséquilibre, de résister au poids qu'il y a au-dessus pour réussir à poser son propre poids dans le sol. Il s'agit aussi de le repousser pour s'alléger. En tant que voltigeur, l'enjeu est d'accepter le déséquilibre.

Pour Julia, accepter ce déséquilibre, « ça fout la trouille ».

Christine ROQUET⁵⁵ parle d'une mise en jeu, plus ou moins savante, de déséquilibres et de pertes de contrôle de ses habitus perceptifs et moteurs. Au cours de ce jeu, confiance en soi et confiance en l'autre sont indispensables.

« Le main à main n'existe pas sans l'autre, c'est un art de la confiance et de l'intimité »⁵⁶.

Julia me confie qu'elle s'impressionne parce qu'elle a le vertige mais elle a tellement confiance en leur expertise, qu'elle s'abandonne à l'exercice. La peur de Julia est l'objet de toutes les attentions pour les circassiens. Alors que Didier tente de la rassurer lorsqu'elle se sent en échec par un « c'est normal ça le fait à tout le monde, c'est ton appréhension qui fait que tu as cette impression », Julia réagit le soir autour d'un verre avec Guy : « Didier dit que j'ai peur mais c'est pas vrai j'ai pas peur ». Armelle explique, que parfois elle retrouve ces instincts qu'elle a mis énormément de temps à effacer. Lorsqu'elle a peur, elle n'attend pas que la figure se rééquilibre dans une patience travaillée. Elle s'agrippe, elle a « un réflexe de chat »⁵⁷, celui de s'accrocher pour ne pas se faire mal.

⁵³ ROQUET Christine, Etre debout, *Histoires de gestes*, Ouvrage collectif sous la direction de Marie Glon et Isabelle Launay, 2012

⁵⁴ Annexe 4, Entretien avec Guy, C11-G11, p.84

⁵⁵ ROQUET Christine, Porter, *Histoires de gestes*, Ouvrage collectif sous la direction de Marie Glon et Isabelle Launay, 2012

⁵⁶ BOUBREAUULT Françoise, Main à main, corps à corps / Laissez porter / Appris par corps. *Jeu*, 2010

⁵⁷ Annexe 2, Entretien avec Armelle, C5-A5, p.75

Je m'aperçois que les circassiens, experts en main à main, ont une manière d'être, une façon de vivre et d'envisager le monde qui leur est propre. Elle semble être très liée à leurs expériences de porter et d'être porté, donc de chuter et de sauver la vie. « Nous sommes au monde et ce lieu d'être est à concevoir comme le site où se tenir, être soi et maintenir sa tenue en le monde »⁵⁸ Dans cette citation, Jeanine CHAMOND explique que devenir homme nécessite d'avoir été porté par autrui, au sens propre et figuré, pour se porter soi-même et établir sa propre vie, sa propre tenue qu'elle nomme la stance.

Pour Jeanine CHAMOND, les dimensions de porter, se porter soi-même ou encore tomber sont le soubassement de l'existence humaine dont le corps est le support.

De son point de vue, « l'acquisition de la stance, de *sa tenue de soi-même*, permet de s'ouvrir à *l'ek-sistance, la tenue hors de soi*, ouverte au monde et aux autres. » La stance s'appuie dans un sol porteur. Cet appui permet d'être soi.

Le terme *portance* est issu de la mécanique des fluides. « L'étymologie latine le dispute à *portare*, conduire à bon port et à *ferre*, porter, porter en soi »⁵⁹. La portance spécifie l'absolue nécessité de l'autre pour survivre. Elle différencie le portage et la portance. Le premier est la concrétisation du fait de porter au sens physique du terme. La portance fait référence au fait que chacun porte selon ce qu'il est, selon son rapport à son être.

« La mise en acte d'une relation de confiance permet de créer un sol porteur pour tenir fermement *l'être ensemble* [...] et un espace habitable »⁶⁰ dans lequel la figure peut exister.

Les notions de stance, portance et chute éclairent ce qui fonde les hommes, ce qui les porte, ce qui les tient dans leur monde. « L'homme est un *Dasein* qui *se tient là dans le monde* et son *maintien*, terme dont l'étymologie latine renvoie à *manu-tenere, tenir avec la main*. *Ex-sister* n'est possible qu'à partir de l'appui de l'autre »⁶¹. A la fois réalité corporelle, et métaphore de l'existence, cet apport de l'anthropologie phénoménologique éclaire un rapport au monde des porteurs, des portés et des

58 Jeanine CHAMOND, Lucas BLOC, Virginia MOREIRA, Mareike WOLF-FEDIDA, Stance, portance et chute. Pour une anthropologie phénoménologique de la tenue en le monde. L'Evolution Psychiatrique 2018 ;83(1) : <https://doi.org/10.1016/j.evopsy.2017.08.006>

59 Idem

60 Idem

61 Idem

chuteurs observés. Ces derniers décrivent une vie en communauté, un collectif à toute épreuve, parfois difficile à supporter.

L'autre a une place fondamentale dans ce monde. Vivre pour l'autre pour soi : l'altruisme comme un égoïsme.

Leur corps dans leur monde est aussi celui du « corps utopique » de Michel FOUCAULT⁶². Il est à la fois partout et nulle part, c'est « le point zéro du monde, là où les chemins et les espaces viennent se croiser, le corps est nulle part ». Leur corps est l'acteur principal de toutes les utopies. « Après tout, est-ce que le corps du danseur n'est pas justement un corps dilaté selon tout un espace qui lui est intérieur et extérieur à la fois ? »⁶³. Les artistes portent une attention particulière à l'environnement qui les entoure, particulièrement humain. Ils sont à l'écoute d'eux-mêmes comme l'explique Armelle : « je suis beaucoup dans l'écoute de la sensation... c'est pas vraiment de l'imaginaire mais une écoute fine ». Guy quant à lui regarde autour de lui : « je sais où je regarde ». Il ajoute « mais je suis pas conscient de tout le monde ». Leurs corps est au centre : « il te faut être super dans toi-même pour tenir debout » me dit Julia quelques secondes après m'avoir confié « t'es plus dans l'autre que dans toi-même ». Le corps est au cœur de leurs relations, effectivement « dilaté », pour reprendre l'expression de Michel FOUCAULT selon tout un espace qui leur est à la fois intérieur et extérieur. Michel FOUCAULT écrit que c'est le cadavre et le miroir qui assignent un espace à l'expérience profondément et originairement utopique du corps. C'est la chute et les spectateurs, les regards extérieurs qui font vivre le corps de ces artistes, corps individuels et corps collectifs. Ces relations au cadavre et au miroir, à la mort de la figure et aux regards extérieurs, les font aussi peut-être exister en dehors de toutes les utopies.

Parfois « le corps littéralement « ne sait plus » : une sensation de perte identitaire »⁶⁴. Dans une perte de repères gravitaires et posturaux, Armelle explique : « on peut se perdre dans l'espace ou pas sentir exactement... l'ensemble de la figure ou la continuité de la figure... et il y a des petits trous, des petits noirs ».

⁶² Michel FOUCAULT, *le corps utopique*, texte intégral, 1966

⁶³ Idem p.3 lignes 43-45

⁶⁴ Agathe DUMONT, *Transposition verticale. Récit d'un travail de la danse vers le cirque*, *Repères, cahier de danse*, 2008/1 (n°21), p 24-25. DOI 10.391/reper.021.0024

Rapport au corps du chercheur : Conquérir l'espace et accepter la frustration

J'avais certaines attentes comme celle de participer davantage dans les exercices de portés. Or, cela ne va pas de soi et j'ai dû accepter la frustration de rester finalement beaucoup assise.

La conquête de l'espace scénique constitue une forme d'affirmation de mon corps d'apprentie chercheuse. Elle construit également les relations avec les différentes personnes présentes. Porteur, porté, chercheur, enquêté. C'est à la fois dans l'expérience de la frustration et de l'excitation à participer que se construit mon corps sous ce chapiteau, avec ces personnes et sur ce terrain-là. C'est aussi autour d'une certaine forme de violence ressentie dans la sensation d'intrusion, et de posture d'observatrice physiquement passive, que j'essaie de trouver ma place.

Rendre visible non les évènements tels quels, mais plutôt dans les dimensions qu'ils ont pour moi, montre que l'expérience ici est de trouver sa place. Je n'oublie pas que je porte un regard sur les autres. Je le porte aussi sur moi-même, de même que les autres portent un regard sur moi. Je n'oublie pas non plus que j'entre dans un monde de ma propre création c'est à dire pas totalement tel qu'il existe mais tel qu'il se construit en ma présence. C'est sous cette forme de description participante (GEERTZ ; 1995) que j'ai choisi d'analyser aussi la relation avec les autres, le rapport aux corps selon la place que je pense avoir occupée.

Corps des extrémités

Le corps utopique, le corps extrême sont en lien avec la peur de la chute et entraînent l'idée d'un genre périlleux. Or ce n'est pas du tout ce que j'observe.

Lors du séminaire de formation dans lequel j'ai rencontré Guy, je me souviens d'un intervenant⁶⁵ qui disait « les kamikazes n'ont pas de place chez nous, on les fuit ». Leur pratique ne repose donc pas sur une prétendue dangerosité qu'il faudrait contrôler et dominer. Même si celle-ci existe et est à prendre en compte, « l'homo acrobaticus peut être envisagé, moins comme un consommateur de

⁶⁵ Enseignant à l'école de cirque de Lhome, à l'origine de la fondation de la Compagnie XY

sensations fortes qu'un adepte de sensations rares »⁶⁶. Pour Myriam PEIGNIST, le corps acrobatique⁶⁷ est le medium d'expériences qui jouent avec des points-clés, des points-subtils du corps et du monde.

Elle affirme qu'il existe toute une dermatologie acrobatique liée à un « toucher de corps » spécifique aux extrémités. La peau est une « ligne frontière qui vibre à tout instant »⁶⁸. Pour Myriam PEIGNIST, les acrobates forment une socialité de compagnonnage marquée par « l'affrèment érotique »⁶⁹ dans l'échange des corps à corps et le partage d'un lien fort.

Cette communion passe par un émoi charnel : les acrobates procèdent à une communion sensuelle, par l'échange des extrémités, des points subtils de contact (les têtes à têtes, mains à mains, tête à pied. Il existe une connivence, un partage complice, intense et tactile, une qualité de regard et du toucher, une attention. « L'acrobatie exige une attitude amoureuse »⁷⁰ et cette communion crée ce lien d'un être ensemble qui s'appuie sur le plaisir des sens, « une érotique collective ».

Ces écrits de Myriam PEIGNIST corroborent les explications que me donne Guy sur un moment de danse.

Lors d'un moment de travail, Paul décide de tester l'idée suivante : lorsque Julia chante, les circassiens invitent une personne du public à danser. La musique est lente et douce. Didier invite Héloïse, Armelle invite Paul et Guy me fait signe de le rejoindre.

Je participe donc à l'expérimentation, jouant à nouveau le rôle du public. J'entre sur le sacro-saint espace scénique. Je sens qu'il existe un décalage entre la posture dans laquelle se trouve Guy et la mienne. C'est la fin de la journée, je les ai observés pendant des heures, assise sur un banc, un peu lassée et j'ai la surprise de devoir descendre. Guy, lui, a travaillé toute la journée. Il est dans un état de corps et de présence propice à l'exercice.

⁶⁶ Myriam PEIGNIST, Homo acrobaticus et corps des extrémités, *M@gm@* vol.7 n.3 Septembre-Décembre 2009

⁶⁷ Acrobatie est composée de *akros*, en grec être à l'extrémité, et *batein* qui renvoie à la manière d'agir, au déplacement.

⁶⁸ F. DAGONET, La peau découverte, Les empêcheurs de tourner en rond, 1993

⁶⁹ NELLI, R, De l'amitié à l'amour ou de l'affrèment par le sang à « l'épreuve » (Assais), *Cahier du sud* n°347, 1958

⁷⁰ DREVET, P, Mes images de l'amour. Les amoureux, les lutteurs, les acrobates, 2001

Nous avons dansé comme cela un temps assez court, main dans la main, sans corps à corps, le temps que Julia termine la chanson.

Guy me livre⁷¹ ce qu'il fait à ce moment-là : « je fais transpirer ce que je suis en train de vivre... je fais attention à sentir comment ton corps bouge, je vais à droite, à gauche en fonction des résistances... en fonction des endroits qui peut-être acceptent... et en fait je... me concentre à fond sur comment à deux on va juste chavirer... enfin juste... je me concentre à fond sur comment ça va exister sans heurts... et de temps en temps je tente... parce que... je tente de tourner, je tente un déhancher... de te donner mon déhancher pour que peut-être tu le sentes... mais du coup je me concentre sur ce que je fais avec toi et pour toi et je me concentre là-dessus en prenant aussi... en essayant de capter ce que raconte ton corps. Donc sur certains mouvements je sentais ton corps qui était apte... sur d'autres qu'il était plus en résistance... et je me concentre là-dessus et d'un seul coup j'essaie de me repositionner sur ton souffle, ou sur le toucher... comment on touche, comment on s'épouse... ».

La sensualité dont parle Myriam PEIGNIST transparait bien dans ces explications.

⁷¹ Annexe 3, Entretien avec Guy

« OFFRIR LE SPECTACLE D'UNE RELATION »⁷²

Dans cette partie, je m'intéresse à ce qui rend le porté efficace. L'efficacité renvoie aux résultats attendus, à la réussite du porter. La répartition du poids et la gestion des déséquilibres sont des conditions nécessaires pour que le porté ne s'écroule pas et pour qu'il atteigne ses objectifs.

Christine ROQUET⁷³ utilise une typologie extraite de *Mémoires et histoire en danse* :

- Lorsqu'un danseur en porte un autre vers le haut, il le porte aux nues et crée l'illusion d'un corps libre qui n'obéit pas aux lois de la gravité. Elle parle « d'anaphorie ». Il s'agit de porter au pinacle mais également de faire à l'aide de l'autre ce qu'on ne peut pas faire seul.
- Elle nomme « la diaphorie » l'idée de faire voyager, de déplacer les corps, les soulever et les déplacer.
- « La disphorie » est le terme utilisé pour aborder la difficulté du porté, le porté raté. Ce porté défaillant peut être un choix chorégraphique comme un accident de réalisation.
- Aussi, Christine ROQUET parle de « l'euphorie » comme état de légèreté jubilatoire mais surtout comme une adéquation dans l'échange des gestes du porter. Il s'agit de percevoir le sol à travers le corps du porteur, porter et se laisser porter, d'accorder ses respirations.
- Enfin, « La méta-phorie » ou l'expérience vécue du spectateur : le porté transporte ailleurs, évoque un rapport gravitaire et une relation à l'autre, il fait écho avec sa manière singulière de vivre et de rêver son rapport à l'autre.

Parmi l'ensemble des portés observés, mon choix se porte sur le premier qui me vient à l'esprit. Engageant Julia et Armelle, la nature déjà complexe des relations n'est pas alourdie, du moins à première vue, par une multiplication du nombre des acteurs. Aussi, au cours des entretiens, elles sont revenues toutes les deux sur ce moment particulier où, Armelle est en équilibre, sur la nuque de Julia en train de chanter. Cela me fait penser que ce porté peut être intéressant à analyser.

De nombreuses rencontres universitaires ont jalonné cette année de formation universitaire. L'approche « relationnelle » du rituel développée par Mikaël HOUSEMAN m'a particulièrement marquée.

⁷²Annexe 3, Entretien avec Guy, C2-G2, p.81

⁷³ROQUET Christine, Porter, dans *Histoires de gestes*, Ouvrage collectif sous la direction de Marie Glon et Isabelle Launay, 2012

Selon cette approche, pour comprendre où réside l'efficacité du porté(er), je dois comprendre la logique relationnelle qui y préside. « L'essentiel de cette approche consiste à appréhender les actions rituelles comme des mises en forme et en acte d'un réseau de relations, à la fois entre les participants et avec des entités non humaines »⁷⁴. Les mises en relations, en tant que liens interpersonnels, créent un contexte nouveau, celui du porter.

Le cadre conceptuel de la théorie générale des événements performatifs de Mikaël HOUSEMAN, mes observations et les propos recueillis lors des entretiens me permettent ainsi de réaliser une analyse de ce porter.

Principes d'organisation

Tout d'abord, le porté choisi obéit à des principes d'organisation qui lui sont propre.

L'image 19 figure ce porté. Ce que j'appelle « figure » est ici montré par la photo : il s'agit de l'image fixe, voire figée du porté. Celle qu'on est susceptible, en tant que spectateur, de retenir en mémoire comme moment de risque ou d'émotion. Cette image a été capturée par le photographe lors de la représentation.

Lorsque les artistes parlent de leurs portés, ils parlent rarement de la figure. Ils expliquent ce qu'ils font. Ils ne passent pas par le « comment » pour faire comprendre le « quoi ».

Ainsi, pour cette analyse, la description de l'ensemble du porté est indispensable.

⁷⁴Mikaël HOUSEMAN, *Le rouge est le noir, essais sur le rituel*, 2012, *introduction*, p.15

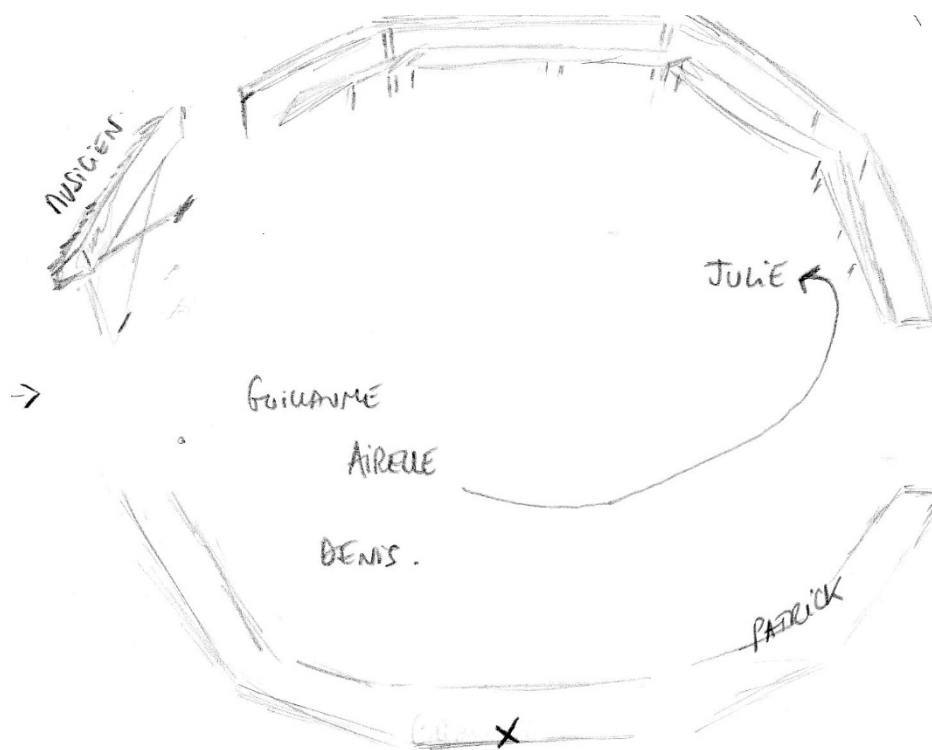
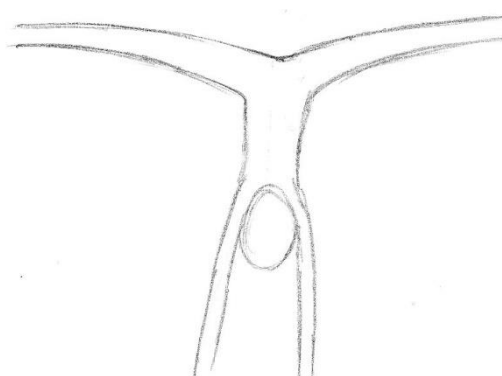


Image 15

Par rapport à ma place matérialisée par la croix, l'entrée est à gauche juste devant le musicien. L'espace est très réduit. La toile du chapiteau est tout de suite derrière les quatre rangées de bancs (seulement deux sont croquées ici). Armelle est située à ma gauche, Guy et Didier sont en attente à ses côtés. Julia est à l'opposé, en train de chanter un air d'opéra. Ce porté faisait suite à d'autres éléments chorégraphiques et acrobatiques et se déroule toujours dans le même espace scénique ainsi que dans la même orientation.

Pour l'analyse, le début du porté va correspondre au moment où Armelle se place dans la position croquée ci-après.

Julia chante accompagnée par Jean-Pierre au piano.



Ce croquis montre la position de départ d'Armelle. Elle est en équilibre sur ses mains, les jambes écartées. Elle prend cette position sans aucune théâtralité. L'attention du spectateur est dirigée vers Julia.

Image 16

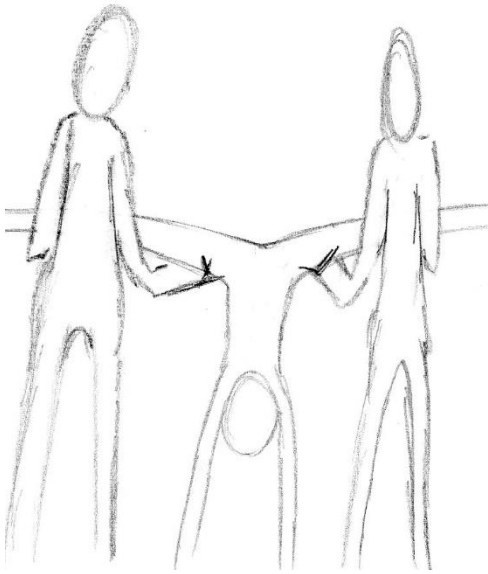


Image 17

Guy et Didier se regardent, s'approchent lentement d'Armelle, placent leurs mains⁷⁵ au niveau de l'articulation de la hanche et de la cuisse. Ils la saisissent sans geste brusque, sans lenteur ni précipitation. L'attention du spectateur est toujours dirigée vers Julia.

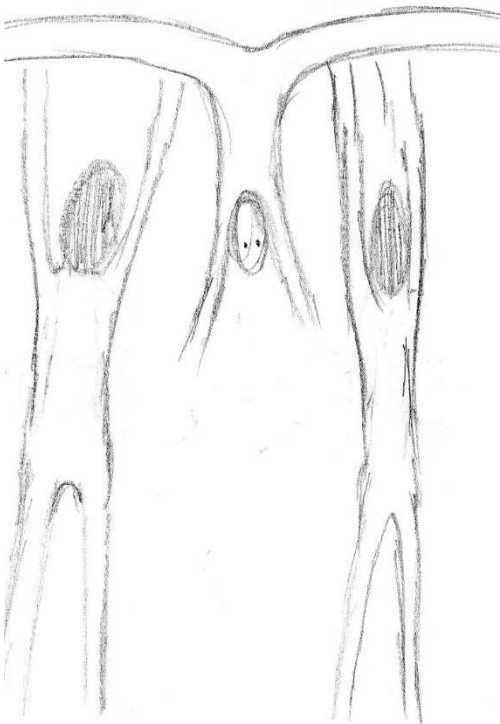


Image 18

Guy et Didier soulèvent Armelle avec fluidité et avancent jusqu'à Julia qui est en train de chanter.

Julia est positionnée face à eux. Ils avancent en formant une trajectoire courbe de façon à passer dans le dos de Julia. Cette avancée vers Julia les fait entrer dans l'attention des spectateurs.

Ils déposent ensuite Armelle sur la nuque de Julia alors qu'elle est en train de chanter, comme dans l'image qui suit.

⁷⁵Paragraphe toucher et être touché p. 29



Image 19

Dès que le contact nuque à nuque est établi, Julia lève ses bras en passant par les côtés. Elle positionne ses mains à la place de celles des porteurs, au niveau des hanches d'Armelle. Elle prend ainsi leur relais. Cette position l'oblige à baisser la tête, dirigeant le son de sa voix vers le bas et créant une tension au niveau de sa trachée.

Armelle fait glisser ses bras le long du corps de Julia jusqu'à ce que ses mains trouvent ses hanches. Elle cherche ensuite son équilibre par des jeux de forces entre ses mains, son bassin, et la position de ses jambes. Elles doivent maintenir cette position jusqu'à ce que Julia ait fini sa phrase musicale, marquant également la fin de la chanson.

Cette description, de l'enchaînement des actions, montre la spécificité de ce porté. Cette organisation n'est valable que pour cette figure finale. Si la position de départ change, si l'emplacement de Julia change, si le fond musical change, le porté n'est plus le même. Pourtant, l'action de porter existera toujours.

En effet, une organisation spécifique est nécessaire pour garantir la forme d'un porté. Mais, elle correspond à un fond organisationnel plus général, valable pour toute action de porter.

En cela, le porté et le porter possèdent chacun une réalité propre, pour lui-même et par lui-même⁷⁶, à la fois dans mais aussi hors du spectacle.

⁷⁶ Je fais référence ici à Mikaël HOUSEMAN s'attachant à rendre compte de l'acte rituel « en lui-même et par lui-même » (LEVI-STRAUSS, 1971 : 598)

Essayons de poursuivre l'analyse : si, comme un rituel, le porté(er) a une réalité qui lui est propre, quelle est le rôle de chacun, comment s'organisent leurs actions ?

Des responsabilités partagées pour une réussite commune

Dans l'acte de porter, chacun prend une responsabilité. Celle « d'être solide », de ne pas s'écrouler sinon « c'est foutu »⁷⁷...

Jean-Pierre est responsable de la musique. Il porte son attention sur le chant de Julia. Il cale le tempo, ralentit ou accélère quand nécessaire. Il apporte une couleur musicale et contribue ainsi à créer une ambiance particulière.

Guy et Didier sont responsables d'Armelle , de son déplacement jusqu'à Julia. Ils ont également la responsabilité de la zone de contact nuque contre nuque. Armelle me confie : « Julia et moi on n'a pas de marge... je peux pas me poser moi comme je voudrais être... du coup il faut que ce soit pile aligné »⁷⁸. Les porteurs doivent être très précis. Armelle leur dévoue la responsabilité de la réussite de la pose. Si l'alignement n'est pas correct, le porté échoue.

Julia est garante du chant. Elle a l'obligation de finir sa chanson en accord avec le piano. Elle doit garder le bon tempo, gérer sa respiration, la quantité d'air qu'elle inspire, celle qu'elle expire en chantant pour gérer le temps à tenir. Elle doit être attentive à la justesse de la mélodie. Elle est également responsable d'Armelle , de son intégrité physique puisqu'elle la porte. Concentrée à l'accueillir sur sa nuque, elle est très attentive aux mouvements d'Armelle dans sa recherche d'équilibre.

Armelle , quant à elle, est responsable de sa recherche d'équilibre. Elle porte son attention sur la qualité du contact nuque à nuque, le contact de la peau, la présence des cheveux. Elle prend soin de chercher les meilleurs appuis. Elle essaie de bouger le moins possible et d'offrir à Julia un appui constant. En cela, la fin de la chanson est également sous la responsabilité d'Armelle : plus elle reste stable, plus Julia peut se concentrer davantage sur le chant.

⁷⁷ Annexe 1, Entretien avec Julia, C12-J12, p.69

⁷⁸ Annexe 2, Entretien avec Armelle , C14-A14, p.76

Les responsabilités individuelles, avec des actions particulières, sont au service de la réussite du porté. Ce dernier n'est réussi que si la somme des actions de chaque individu est réalisée.

Comme un rituel, lorsque le porté échoue, il faut le recommencer depuis le tout début. Souvent, il échoue au moment du contact ou peu après. A chaque échec, les artistes reprennent leurs positions initiales dans l'espace et tout le déroulé du porter. Ceci est renforcé par la présence de musique *live* qu'il faut également reprendre à un endroit adéquat. La musique fait partie intégrante du porter.

Une pratique inhabituelle à réussir

Entre Armelle et Julia, le porté est un enchaînement et un assemblage d'actions. Dans ce porté particulier, les actions sont contraires à leurs habitudes. Pour continuer dans l'analogie avec une pratique rituelle, ce qu'elles font dans le porté et les rôles qu'elles occupent ne sont pas tout à fait comme dans leur quotidien.

Armelle doit faire sa recherche d'équilibre alors qu'elle est voltigeuse. Pourtant, suivant la formation des circassiens, c'est le travail du porteur. En ce sens, ce porté crée de la nouveauté pour Armelle . Si l'on sort du cadre professionnel, être portée, la tête renversée, sur la nuque de quelqu'un qui chante est pour le moins inhabituel. Julia est novice et doit porter Armelle , experte, ce qui apparaît plutôt inattendu.

Enfin, dans sa pratique du chant et pour l'ensemble des chanteurs que Julia fréquente, chanter en portant quelqu'un sur sa nuque est incompatible⁷⁹. Chanter la tête dirigée vers le bas avec un poids dans le cou qui crée une tension sur la trachée est techniquement impossible. La réalisation de cette action aura donc aussi des effets sur sa pratique du chant.

L'expérience de porter crée une incertitude pour tous les artistes : sa réussite. Réussir le porté c'est faire en sorte que la figure ne s'écroule pas. Pourtant cette réussite ne me semble pas garante de l'efficacité du porter. Donnée à voir, le porter doit aussi procurer des émotions au public et raconter quelque chose.

⁷⁹ Ce que Mikaël HOUSEMAN nomme la « condensation rituelle » : « simultanément, en une même série d'actes, de modes de relations nominalement incompatibles », *Le rouge est le noir*, Introduction, 2012, p.16.

Relations complexes et interactives

L'analyse de ce porter est complexe. Il est simultanément enjeu de création, de transmission et d'acquisition. En effet, Julia apprend tandis que Guy, Didier et Armelle lui apprennent. Ensemble ils doivent trouver et stabiliser une façon de faire, acquérir des habiletés spécifiques à ce porté. Aussi, ensemble, ils créent une figure qui doit procurer un effet sur les spectateurs. Cet exercice se déroule sous les injonctions du metteur en scène. Bien que Paul intervienne très peu dans ce porter, ce passage lui tient à cœur car il traite artistiquement une partie de l'expression et métaphore « porter la voix ».

Guy me livre qu'ils sont mobilisés par l'envie « d'offrir aux gens le spectacle d'une relation et plus d'un porté »⁸⁰. Cet entretien résonne au regard de l'approche « relationnelle » du rituel de Mikaël HOUSEMAN pour qui la nature des actes qui s'enchaînent constitue des relations. Je vais tenter de montrer la complexité et l'interactivité des relations entre les artistes.



Julia veut prouver que c'est possible de chanter en portant quelqu'un sur sa nuque ce qui l'engage à porter Armelle en chantant⁸¹. Cependant, chanter est une action prescrite par le metteur en scène. Elle veut prouver quelque chose. Pourtant, elle n'est pas à l'initiative de ce qu'elle veut prouver. « Faire la preuve de » est sa ligne de conduite.

Aussi, porter complique la gestion de sa respiration. Le poids sur ses épaules appuie sur sa colonne d'air. Julia doit davantage contracter ses muscles abdominaux. Elle se met en danger dans sa pratique habituelle du chant.

Chanter, action prescrite par Paul, est un moyen de rester dans sa pratique habituelle et de garder un ancrage qui pourrait la rassurer malgré la prise de risque.

Julia devient la chanteuse ordinaire extraordinaire, parce qu'elle chante en portant, alors que tous les chanteurs professionnels de sa connaissance lui soutiennent que c'est incompatible. Parce qu'elle chante, elle arrive à porter, et parce qu'elle porte, elle prend le risque de ne pas terminer son chant.

⁸⁰Annexe 3, Entretien avec Guy, C2-G2, p.81

⁸¹Annexe 1, Entretien avec Julia, C13-J13, p.70 : « je sais que je suis capable de chanter... j'en ai parlé avec des copains qui m'ont dit *non mais ça va pas tu peux pas chanter avec quelqu'un qui est posé sur ta nuque...mais si en fait on peut !* »



Armelle veut que le porté fonctionne. Elle fait donc la recherche d'équilibre. C'est une action inhabituelle dans son rôle de voltigeuse, mais habituelle par rapport à son quotidien d'acrobate. Armelle a l'habitude de « visualiser des lignes dans l'espace ».

Elle se met volontairement dans un état « d'écoute fine »⁸² ce qui l'aide à se placer correctement sur la nuque de Julia et faire en sorte que la figure fonctionne. Visualiser les lignes, imaginer les trajectoires produites par le poids de son corps dans l'espace et le corps de l'autre, est la façon qu'Armelle utilise pour gérer les portés.

Elle ne qualifie pas ces actions d'imaginaires mais plutôt d'écoute fine. Elle se plonge volontairement dans l'état dans lequel elle doit se mettre pour visualiser, imaginer et mener le porté à terme.



Lorsqu'Armelle est déposée sur la nuque de Julia, cela crée un déséquilibre. Elle est affectée par les actions d'Armelle. Julia doit donc adapter sa façon de chanter.

Les actions de Julia agissent sur Armelle. Pour cette dernière, « c'est fragile » et « tout vibre »⁸³. Armelle doit faire en sorte de bouger le moins possible et continuer sa recherche d'équilibre.



Armelle est également affectée par les actions de Julia. Lorsque celle-ci chante, Armelle ressent les vibrations de la voix de Julia. Elle résonne en elle.

Armelle commence sa recherche d'équilibre. Elle me confie lors de notre entretien : « ça bouge tout petit mais ça bouge quand même et c'est laisser aller ce mini mouvement... pour toujours se grandir ». Ses actions invitent Julia à continuer de chanter. Elles sont toutes les deux encouragées à continuer leurs actions tant que le porté fonctionne.



L'une comme l'autre est attentive à l'effet de leurs actions sur les actions de l'autre. Elles se portent une attention très particulière. Elles font un effort d'attention à toutes les actions : les leurs et celles de l'autre.



Elles se doivent de se penser comme un corps à deux. Un extrait d'entretien avec Julia appuie ces propos : « je ne m'écoute absolument pas... je n'entends pas... et donc je peux même-pas te dire si je suis juste ou fausse... j'entends pas parce que je suis très très avec eux... et du coup... il y a quelque chose qui se... (elle relie ses mains en croisant les doigts) ... un lien... ».

⁸²Annexe 2, Entretien avec Armelle, C26-A26, p.78

⁸³Annexe 2, Entretien avec Armelle, C36-A36, p.79



Le porté devient une entité rituelle avec laquelle tous sont en relation : Jean-Pierre, Guy, Didier, Paul, le spectateur. Ce n'est plus Julia qui chante mais le porté.

1+1=1 - le porté comme entité rituelle

Le porter est le résultat de la mise en place d'une multitude de relations enchâssées les unes dans les autres. De ces relations naît la figure, apogée des relations particulières entre Julia, Armelle et le porté lui-même.

Dans cet exemple, rituel et ritualisation vont de pair. En effet, porter nécessite ici un protocole particulier qui semble ritualisé : se regarder, établir un contact corporel, s'attraper, donner ou prendre le poids, gérer les déséquilibres. Un déroulement temporel ordonné, une structuration précise sont des conditions à la mise en œuvre du porté.

« Armelle portée » est différente « d'Armelle quotidienne » et « Julia porteur » est différente de « Julia quotidienne ». Les interactions entre Armelle et Julia ne sont donc pas ordinaires. Le contexte d'exhibition est spécifique et agit simultanément sur leurs actions et sur leurs dispositions. Elles donnent l'illusion d'un corps à deux à travers l'émergence du porté : elles sont ce corps à deux, pourtant elles sont une plus une. Elles sont chaque partie d'un tout dans lequel tout se coordonne. Lorsqu'Armelle se place en équilibre sur les mains, Guy et Didier avancent en même temps. A l'unisson ils la saisissent. Ils la soulèvent avec la même force et la même vitesse, à une même hauteur. Ils se déplacent tous les deux selon une trajectoire et une allure commune. Ils placent Armelle sur Julia en adoptant la même qualité de mouvements. Julia en est déjà presque à la fin de la chanson lorsqu'elle accueille Armelle sur sa nuque.

Rien n'est prescrit de l'extérieur. Aucune parole n'est prononcée. Lorsqu'ils échouent, ils recommencent. Le porter se vit et se travaille : c'est une pratique corporelle « extra-quotidienne »⁸⁴ et inhabituelle.

⁸⁴Eugénio BARBA et Nicole SAVARESE, « l'énergie qui danse ». Dictionnaire d'anthropologie théâtrale, 2008.

Comme une pratique rituelle, porter est une expérience qui se vit et ne s'explique pas. Julia en a eu l'expérience, elle est changée. Elle a un point de vue différent sur sa relation avec les portés parce qu'elle a vécu cette relation avec la figure. J'observe qu'elle est de plus en plus détendue et exprime prendre beaucoup de plaisir. Je note aussi qu'elle ose, par exemple, tourner sur elle-même lorsqu'Armelle est sur sa nuque, tout en continuant de chanter. Elle fait vivre le porté, le corps à deux.

Cette analyse permet de comprendre que l'efficacité du porté(er) réside dans la qualité de la relation. Porter apparaît comme une activité d'attention et d'écoute. La réussite de ce qui est donné à voir est un enjeu fondateur de la relation mais elle n'est en rien garante de l'efficacité.

Poursuivons en envisageant le porté comme un corps unique.

L'approche « relationnelle » des rituels fait émerger la complexité des relations et le mécanisme de fusion des deux corps en un seul. Dans les verbalisations recueillies, aucun artiste ne nomme ce corps unique. Lorsqu'ils expliquent ou explicitent, Guy, Armelle et Julia ne parlent jamais de la figure techniquement mais de « ça ».

Selon la théorie du cours d'action⁸⁵, l'environnement est social. Une « articulation collective des activités individuelles-sociales »⁸⁶ se met en place. Il s'agit d'une rencontre d'un individu social avec un autre individu social : Julia et Armelle . Elles ont une activité qui leur est propre, chanter et porter, être porté et maintenir son équilibre. Lorsque Guy et Didier posent Armelle sur Julia, elles se rejoignent en une « nouvelle identité sociale ». Aussi, celle-ci a une autonomie, proche d'une identité individuelle, qui interagit avec son environnement comme les spectateurs.

La perspective énaïve conçoit l'organisme⁸⁷ comme une identité qui s'auto-produit et s'auto-régénère en permanence, dans et par ses échanges avec l'environnement extérieur.

L'hypothèse ontologique de l'énaïon repose aussi, et en partie, sur la nature de l'environnement dans lequel les interactions se passent. Ce postulat, issu des travaux de Maturana et Varela (1989) énonce que l'activité cognitive est l'expression d'un couplage entre l'acteur et son environnement.

Ce corps unique, le porté, est un corps pluri-organique car constitué de deux organismes d'individus sociaux. Le corps pluri-organique évolue dans un environnement particulier. Il se maintient en vie à partir de ce qu'il est au moment considéré et selon les caractéristiques environnantes.

Lorsque Guy, Julia et Armelle expliquent ce qu'ils font, ils précisent qu'ils « essaient de faire ». Ainsi, Julia « essaie de terminer le chant » en portant Armelle . Armelle « essaie de sentir son axe », elle « essaie de pas bouger ». Elle « essaie de toujours sentir où est l'appui ». De même Guy « essaie de

⁸⁵Marc DURAND, Theureau, J. Le cours d'action. L'énaïon et l'expérience, *Activités* [en ligne], 13-1, 2016, <http://activites.revue.org/2769>

⁸⁶Idem

⁸⁷Michel RECOPE, Hélène FACHE, Simon BOYER, Géraldine RIX-LIEVRE, Unité et pluralité du vécu corporel en situation motrice. *Science & Motricité*, EDP sciences, 2013, 1 (81) pp.37-47 : « L'organisme est la convergence fonctionnelle des parties dans le tout »

trouver une même respiration ». Il « essaie parce que c'est toujours une science inexacte »⁸⁸. Ils tendent vers un résultat et tentent d'agir dans l'objectif de maintenir le porté en vie.

L'adaptation d'un être à son milieu, « c'est un changement de son état qui lui permet de conserver sa propre nature »⁸⁹. En tant que voltigeuse, Armelle doit normalement « attendre dans un calme travaillé » que le porteur gère le déséquilibre.

Pierre JANET parle de cette attente en s'appuyant sur l'exemple d'un animal guettant une proie : « la conduite n'est plus immédiatement explosive, c'est une bombe à retardement qui a été préparé par une première stimulation et qui n'éclatera qu'à une seconde stimulation provoquée par l'apparition de la proie à bonne portée. Mais cet intervalle entre les deux stimulations est rempli par un acte particulier, celui de l'attente ». Après avoir grimpé, Armelle attend que le *porteur*, le corps pluri-organique, se rééquilibre via les actions du porteur⁹⁰.

Cette phase d'attente est compliquée par la recherche de la proie pour l'animal, de l'équilibre pour le voltigeur. Pierre JANET écrit que « la recherche est une complication de l'attente par des mouvements plus ou moins habiles ». Le corps pluri-organique recherche l'équilibre par des mouvements de rééquilibration de sa partie basse (le porteur), tandis que sa partie haute (le voltigeur) est dans une attente apprise et travaillé.

Armelle précise que cette attente est anti-instinctive, anti-réflexe. Le réflexe de rééquilibration d'Armelle, voltigeuse, renvoie aux « réactions des organes déjà constitués »⁹¹. Armelle est alors un organe déjà constitué du porté

Si l'action-réflexe de se rééquilibrer se produit, le porté échoue. Armelle peut attendre dans une patience travaillée car celle-ci résulte d'un apprentissage, d'une habitude de travail acquise. Pierre JANET fait remarquer que, par effet de l'habitude, certaines actions peuvent arriver à présenter des caractéristiques du réflexe. Il se peut alors que cette attente devienne une conduite de l'ordre d'un réflexe, alors qu'elle est anti-instinctive pour la partie haute (le voltigeur).

⁸⁸Annexe 4, Entretien avec Guy, C11-G11, p.84

⁸⁹Pierre JANET, Les débuts de l'intelligence, 1935.

⁹⁰Dans le cas d'un porté où Julia n'est pas le porteur

⁹¹Pierre JANET, Les débuts de l'intelligence, 1935.

Dans l'hypothèse analytique et synthétique, générique du cours d'action, l'activité est conçue comme une interaction asymétrique de l'acteur avec son environnement.

« Le couplage asymétrique acteur – environnement (niveaux inférieurs) fait émerger le processus social, historique organisationnel et artefactuel (niveaux supérieurs) qui le conditionne en retour »⁹². Il existe une double relation entre ces deux niveaux, à la fois ascendante (« totalisation ») et descendante (« dé-totalisation »⁹³). Cette hypothèse permet d'analyser le porté, comme une organisation, « construit d'actions collectives »⁹⁴, et fonctionne comme un corps unique. Il est inventé par les artistes pour régler leurs interactions dans leur couplage avec l'environnement de création. Dans cet environnement, le porté « reçoit alors le statut de « pré-construit » d'ordre local, relativement autonome et remplissant fonctions de contenant et de contrainte pour l'action, tout en étant le résultat de l'action elle-même »⁹⁵.

Les perturbations de l'environnement, et/ou de son propre corps, modèlent cette double relation dynamique et circulaire. Le corps unique à l'instant considéré sélectionne ces perturbations. Le porté est donc en constante transformation en fonction de la situation.

Le porté en tant que « nouvelle identité sociale collective », est formé de deux identités individuelles. Les conditions de coordination d'Armelle et Julia doivent être réunies pour garantir l'adaptation du porté aux déséquilibres, ou, à toute autre caractéristique de son environnement. Pour cela, Pascal SALEMBIER et Moustapha ZOUINAR⁹⁶ montrent que plusieurs conditions sont nécessaires. Armelle et Julia savent que Guy et Didier sont présents en cas de chute : elles ont accès en même temps aux mêmes ressources de l'environnement. Cette ressource est importante mais insuffisante. Pour ces deux auteurs, « la sensibilité à l'accomplissement en temps réel de l'action en train de se faire »⁹⁷ est une autre condition. Nous interprétons la « sensibilité à » dans la relation dynamique et circulaire⁹⁸ qui lie Armelle et Julia. Elles sont toutes les deux mobilisées par la réussite de la figure.

⁹²Marc DURAND, 2016

⁹³Marc DURAND, 2016 : THEUREAU emprunte cette formule à J.P. SARTRES

⁹⁴Marc DURAND, 2016

⁹⁵Idem

⁹⁶Pascal SALEMBIER et Moustapha ZOUINAR, Intelligibilité mutuelle et contexte partagé, *Activités* [en ligne], 2004. <http://activites.revues.org/1243>

⁹⁷Idem

⁹⁸Michel RECOPE, Géraldine RIX-LIEVRE, Hélène FACHE, Simon BOYER, La sensibilité à, organisatrice de l'expérience vécue, L. Albarello ; J.-M. Barbier ; E. Bourgeois & M. Durand. Dans *Expérience, activité, apprentissage*, 2013

La capacité de Julia et Armelle à interpréter correctement les évènements de la situation est une autre condition nécessaire. Dans le cas contraire, leurs actions seraient aléatoires. Si, pour Julia, le contact nuque à nuque n'était pas aussi signifiant, que pour Armelle, elle ne baisserait pas la tête et ne pourrait pas accueillir Armelle dans des conditions satisfaisantes.

Armelle « sent le toucher »⁹⁹. Lorsque Julia me confie « j'adore le moment où je la porte... je sens sa colonne vertébrale »¹⁰⁰, le rythme de sa voix ralentit et l'intonation change, s'adoucit, comme si elle parlait de quelque chose de précieux, de fondamental.

Interpréter le contact nuque à nuque comme signifiant engage Julia et Armelle à y être disponible. Pour SALEMBIER et ZOUINAR, « le niveau de disponibilité joue également un rôle important ». Julia et Armelle sont attentives au contact du peau à peau, de leurs colonnes vertébrales, à la présence ou non de cheveux ou encore à la base de leur crâne.

⁹⁹ Annexe 2, Entretien avec Armelle, C30-A30, p.78

¹⁰⁰ Annexe 1, Entretien avec Julia, C11-J11, p.68

Conclusion

Porter, être porté : un art de l'usage du corps

« On est sûr que c'est là qu'il y a des vérités à trouver : d'abord parce qu'on sait qu'on ne sait pas, et parce qu'on a le sens vif de la quantité de faits » (MAUSS ; 1934).

Les arts du cirque ne bénéficient pas d'une littérature universitaire abondante et les portés sont souvent relégués à la catégorie « divers », en danse. Pourtant, porter et être porté sont des actions propres à une communauté : ce sont des actes traditionnels efficaces. Porter est une technique du corps au sens Maussien du terme, c'est-à-dire, avec toutes ses dimensions sociales et culturelles. Acte « ordonné, autorisé et prouvé », le *porter* est un agencement de gestes, dont les experts définissent l'ordre, pour que cette technique corporelle soit efficace. Dans ce contexte de création artistique, porter est permis, autorisé voire essentiel.

Paul a choisi des spécialistes de main à main parce que, comme Marcel MAUSS, il pense que le corps est le premier et le plus naturel objet technique de l'homme. Le corps est d'abord façonné par son éducation, la société, dont il fait partie, et la place qu'il y occupe. Puis, en tant qu'objet, il devient un moyen technique d'accéder au porté. Art de l'usage du corps, nous devons « l'appréhender totalement c'est-à-dire du dehors comme une chose mais aussi du dedans comme une réalité vécue » (LAPLANTINE ; 1996). Porter et être porté sont des expériences qui se vivent et ne s'expliquent pas.

Porter, être porté : « vous nous avez apporté le corps » (COQUAT, HOUSEMAN, SCHAEFFER, TAYLOR ; 2006)

Soutenant l'idée que le porté est la création d'une nouvelle entité, d'un nouveau corps, revenons sur ce que peut-être un corps.

Le corps est, pour certaines sociétés, « l'élément sustenteur de la réalité des choses et des êtres » (COQUAT, HOUSEMAN, SCHAEFFER, TAYLOR ; 2006). Ce concept s'applique aux humains, aux animaux, et sert aussi de support à de nombreuses métaphores.

Pour Roland BARTHES notamment, le corps c'est d'abord ce qui nous appartient en propre, ce par quoi nous différons les uns des autres. « Le corps, c'est la différence irréductible, et c'est en même temps le principe de toute structuration (puisque la structuration, c'est l'Unique de la structure) » (JOUVE ; 2016). Le corps, quel que soit le domaine considéré, serait donc ce qui s'oppose à la

généralité, à la doxa. En effet, pour BARTHES, le corps renvoie à l'intériorité et ne désigne pas la surface, mais la profondeur. Ce qui lui appartient en propre serait son imaginaire.

« La personne n'est pas définie par ses limites physiques et par son corps, mais par le faisceau multiple et rayonnant de ses relations sociales » (COQUAT, HOUSEMAN, SCHAEFFER, TAYLOR ; 2006).

Dans certaines sociétés, la personne n'est connue qu'à travers les relations sociales, les liens statutaires entre les individus et pas uniquement à travers son corps. La personne est toujours pensée dans une relation. Souvent dans ce cas, aucun mot n'existe pour désigner ce corps global, mais tout un vocabulaire existe pour chacune de ses parties.

Cette pratique particulière des portés(er) a été analysée à travers les relations entre les individus, mais aussi entre chacune de ses parties constituantes. Ce travail ne nous a pas apporté Le corps mais Un corps.

Porter, être porté : expérience d'un corps pluri-organique

Le porté est un corps qui n'est nommé qu'à travers chacune de ses parties. Il est constitué de deux organismes d'individus sociaux, ou plus. Nous les nommons voltigeurs, porteurs ou pareurs. Dans un contexte d'exhibition, nous pouvons même inclure les spectateurs.

Quelles sont les caractéristiques de ce corps que nous qualifions de pluri-organique ?

« Le corps sans organe n'est nullement le contraire des organes. Ses ennemis ce ne sont pas les organes. L'ennemi c'est l'organisme » (DELEUZE et GUATTARI ; 1972).

DELEUZE et GUATTARI s'opposent à l'idée que l'organisation des organes est ce qui leur attribue une fonction fixe. La cohérence de l'activité des organes doit permettre un équilibre qui permet à l'individu de se maintenir dans l'existence.

Pour DELEUZE et GUATTARI, le corps sans organe propose au contraire de « marcher sur la tête, chanter avec les sinus, voir avec la peau, respirer avec le ventre ». Les organes seraient transitoires dans leur fonction. Aussi, les organes apparaîtraient à travers une conscience de la sensation. Ce dernier « voyage dans le corps » « fait apparaître des organes en même temps que des sensations » (ANDOKA ; 2013). Par exemple, lors de l'acte sexuel, toute partie du corps peut devenir érogène et en ce sens devenir un organe sexuel, c'est-à-dire apparaître comme un lieu du plaisir pour la conscience.

Quand DELEUZE et GUATARRI affirment que le corps sans organes fait émerger des organes transitoires, ils reprennent l'expérience de HUSSERL (1907), où le toucher de la main droite avec la main gauche fait apparaître les mains. Les mains ne préexistent pas à la sensation que j'en ai, elles existent à travers cette sensation.

Corps pluri-organique par sa constitution, le *porter*, en tant que corps dans un monde hypersensible et en dehors de l'ordinaire, est, en quelque sorte, un corps sans organes.

Porter, être porté : pratique de l'attention

Le corps sans organes est « un ensemble de pratiques » qui doit être révélé par l'expérience, pour mettre à jour la conscience de la sensation. Expérimenter le corps sans organes, c'est « défaire l'organisme au profit du corps » (GUATARRI, BACON ; 2002). Ce corps s'oppose non seulement à l'organisme, mais plus profondément à toute forme de rationalité. Ce serait une nouvelle forme de conscience, non réflexive, que nous qualifierions d'attentive.

Pour Tim INGOLD (2001), le savoir consiste en premier lieu en l'acquisition d'habiletés. Julia acquiert une partie du savoir-faire de Guy, Didier et Armelle, grâce à la transmission de leurs habiletés. Pour cela, elle prend part à leurs actions et copie leurs façons de faire.

Dans le porté, le mouvement des parties est continuellement en réponse aux perturbations perçues de l'environnement. Ce mouvement est un possible parmi d'autres, existant à un moment unique. Ce « mouvement de l'attention » (INGOLD ; 2001) et cette réactivité sous-tendent les qualités de « prendre soin », de jugement, et de dextérité, propres aux experts.

Nous avons vu que la réussite de ce qui est donné à voir n'est en rien garante de l'efficacité du porté. En revanche, l'efficacité du *porter* réside en premier lieu dans la qualité de la relation. Cette dernière est possible parce que *porter* apparaît alors comme une activité d'attention et d'écoute.

« C'est l'extase totale »¹⁰¹

Julia et Jean-Pierre ont éprouvé beaucoup de plaisir à aborder cette pratique corporelle, pour eux inhabituelle. Julia l'exprime à plusieurs reprises : « c'est hyper cool », « c'est marrant », « j'ai un plaisir fou », « je suis hyper contente ». Pour Jean-Pierre, « c'est l'extase totale...un grand kiff ». Bien que cet art de porter lui soit habituel, Armelle constate que « c'est hyper agréable ». Elle dit aussi : « à la fin de ma vie, je pourrai dire que j'ai passé tant de temps en l'air, sans aucun artifice... j'ai des sensations de légèreté, de l'émotion... c'est très galvanisant ».

Porter est une activité de création d'équilibre, mettant en jeu la complexité temporelle et l'articulation collective autour de la figure du porté.

La création d'équilibre se fait dans une relation asymétrique. Lors de celle-ci, celui qui est porté doit accepter de subir un déséquilibre, dans une patience qui ne dépend pas de lui, mais du porteur. Nos réflexes de survie de terrien ne fonctionnent pas voire provoquent la mort du porté.

Pratique de l'écoute et de l'attention, le *porter* est une technique du corps, un savoir-faire traditionnel et efficace qui se transmet. Seule l'expérience du corps pluri-organique, analysée ici dans la complexité de ses relations, permet l'acquisition des habiletés nécessaires. L'activité d'attention de chaque individu, dans sa relation avec le porté, est la condition d'adaptation du porté à son environnement : enjeu fondamental pour sa réussite.

Ces résultats sont-ils transférables à d'autres pratiques corporelles de portage ? Une mère qui porte son enfant a-t-elle le même type d'attention ? L'efficacité du porter est-elle aussi dépendante de la qualité des relations ? Le porté est-il soumis aux mêmes enjeux dans la gestion des déséquilibres ? Un nouveau corps pluri-organique émerge-t-il ?

¹⁰¹Annexe 10, Extrait de journal de terrain 30, p.100

Bibliographie

AMAGATSU Ushio, Dialogue avec la gravité, 2000

ANDOKA Florence, Qu'est-ce qu'un corps sans organes, *Philosophie* 16 | 2013 : la forme – Deleuze
<https://journals.openedition.org/philosophique/838>

BARBA Eugénio et SAVARESE Nicole, L'énergie qui danse. Dictionnaire d'anthropologie théâtrale, 2008

BOUBREAUULT Françoise, Main à main, corps à corps / Laissez-porter / Appris par corps. *Jeu*, 2010 (134), 30-32

CHAMOND Jeanine, BLOC Lucas, MOREIRA Virginia, WOLF-FEDIDA Mareike, Stance, portance et chute. Pour une anthropologie phénoménologique de la *tenue en le monde*. *L'évolution Psychiatrique* 2018 ;83(1)
<https://doi.org/10.1016/j.evopsy.2017.08.006>

DAGONET.F, La peau découverte, Les empêcheurs de tourner en rond, 1993

DELEUZE Gilles, BACON Francis, Logique de la sensation, 2002. p. 48.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, Mille Plateaux, 1980. p. 188

DEPRAZ Nathalie, Première, deuxième, troisième personne, 2014

DREVET, P, Mes images de l'amour. Les amoureux, les lutteurs, les acrobates, 2001

Dictionnaire de la danse, Paris, Larousse, 2008

DUMONT Agathe, Transposition verticale. Récit d'un travail de la danse vers le cirque », *Repères, cahier de danse*, 2008/1 (n°21), p 24-25. DOI 10.391/reper.021.0024

DURAND Marc, Theureau, J. Le cours d'action. L'énaction et l'expérience, *Activités* [en ligne], 13-1, 2016, <http://activites.revue.org/2769>

FAVRET-SAADA Jeanne, Désorceler, 2009

FOUCAULT Michel, Le corps utopique, texte intégral, 1966

FOURNOY Théodore, Illusion de poids, *L'année psychologique*, 1984 vol1. Pp. 198-208 ;
http://www.persee.fr/doc/psy_0003-5033_1894_num_1_1_1051

GHASARIAN Christian, Sur les chemins de l'ethnographie réflexive, Introduction, 2002

HOUSEMAN Mikaël, Le rouge est le noir, essais sur le rituel, 2012

HUSSERL Edmund. Chose et espace, Leçons de 1907

INGOL Tim, From the transmission of representations to the education of attention, In Harvey Whitehouse *The Debated Mind. Evolutionary Psychology versus Ethnography*. Oxford : Berg, 2001, pp 113-154

JANET Pierre, les débuts de l'intelligence, 1935, p.57

JOUBE Vincent, Réflexion et métaphore chez Roland Barthes, Carnets [En ligne], Deuxième série 6 | 2016 : <http://journals.openedition.org/carnets/761> ; DOI : 10.4000/carnets.761

LAPLANTINE François, La description ethnographique, 1996

MAUSS Marcel, Les techniques du corps, *Sociologie et anthropologie*, 1934

NELLI, R, De l'amitié à l'amour ou de l'affrèment par le sang à « l'épreuve » (Assais), *Cahier du sud*, n°347, 1958, p.3-37

OLIVIER DE SARDAN Jean-Pierre , « La politique du terrain », Enquête [En ligne], 1 | 1995, mis en ligne le 10 juillet 2013, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://enquete.revues.org/263> ; DOI : 10.4000/enquete.263

PEIGNIST Myriam, Acrobaticus et corps des extrémités, M@gm@, vol7, n°3, sept-oct. 2009

RECOPE Michel, RIX-LIEVRE Géraldine, FACHE Hélène, BOYER Simon, La sensibilité à, organisatrice de l'expérience vécue, L. Albarello ; J.-M. Barbier ; E. Bourgeois & M. Durand. Expérience, activité, apprentissage, 2013, pp.111-133

ROQUET Christine, Etre debout, dans *Histoires de gestes*, Ouvrage collectif sous la direction de Marie Glon et Isabelle Launay, 2012, pp.23-37

ROQUET Christine, Porter, dans *Histoires de gestes*, Ouvrage collectif sous la direction de Marie Glon et Isabelle Launay, 2012, pp. 181-196

SALEMBIER Pascal et ZOUINAR Moustapha, Intelligibilité mutuelle et contexte partagé, *Activités* [en ligne], 2004.

<http://activites.revues.org/1243>

THEUREAU Jacques, SEVE Carole, SAURY Jacques, HARADJI Yvon, drôles d'endroits pour une rencontre : STAPS, Ergonomie et Cours d'Action, 2012

VERMERCH Pierre, connaître les consignes, les comprendre, les dépasser, dans l'apprentissage de l'entretien d'explicitation, 2015

<http://www.entretienavec pierre.fr/2015/12/connaître-les-consignes-les-comprendre-les-dépasser-dans-l'apprentissage-de-l'entretien-d'explicitation/>

VERMERCH Pierre, comprendre la notation V1, V2, V3, dans la pratique de l'entretien d'explicitation, 2015

<http://.entretienavec pierre.fr/2015/07/comprendre-la-notation-v1-v2-v3-dans-la-pratique-de-l'entretien-d'explicitation/>

Sites internet consultés :

<http://www.ecolenationaledecirque.ca/fr/artiste/discipline-de-cirque>

<http://passeursdedanse.fr>

<http://larousse.fr>

<http://cirque-cnac.bnf.fr>

Annexes

ANNEXE 1 - ENTRETIEN AVEC JULIA	65
ANNEXE 2 - ENTRETIEN AVEC ARMELLE	72
ANNEXE 3 - ENTRETIEN AVEC GUY	79
ANNEXE 4 - ENTRETIEN AVEC GUY	82
ANNEXE 5 - ÉCHANGE AVEC DIDIER	84

Les verbatims des entretiens réalisés ainsi que des extraits de journal de terrain constituent mes annexes. Je n'ai compilé ici que les informations les plus saillantes et les plus éclairantes pour les lecteurs de ce mémoire.

J'utilise dans l'analyse de mon objet théorique, les hypothèses ontologiques du cours d'action : l'énaction et l'articulation collective des activités individuelles et sociales. En lien avec l'hypothèse de l'énaction, celle de la conscience pré-réflexive postule qu'à tout moment, dans des conditions favorables, un être humain est capable de parler de son activité à un observateur interlocuteur. Ces verbalisations constituent l'expression de la conscience pré-réflexive. On parle alors de « cours d'expérience » (DURAND,2016) relatif à une pratique.

D'un point de vue épistémologique et méthodologique, je me suis appliquée à recueillir des verbalisations naturelles, c'est-à-dire non provoquées, durant l'activité. Je me suis attachée à la « pensée-tout-haut » et aux communications verbales entre les artistes. Certaines sont restituées dans les extraits de journal de terrain. Aussi, afin d'accéder à l'activité réelle, passée, singulière et subjective de la personne, l'entretien d'explicitation est un outil méthodologique mobilisable.

En effet, il permet de re-situer l'activité en permettant à l'individu évoquer son cours d'activité grâce à différents outils.

Ayant suivi tardivement la formation de base à l'entretien d'explicitation avec Anne CAZEMAJOU, mes entretiens n'entrent pas dans les cadres éthique, déontologique ou contractuel. Pourtant ils entrent dans une logique qui est la même. Je peux ainsi les analyser à travers l'expérience de ma propre pratique de l'entretien d'explicitation.

Annexe 1- Entretien avec Julia

Samedi 10 février 2018, le soir. Dans la pièce à vivre du gîte, faisant office de salon et salle à manger. Nous sommes assises sur le canapé. A côté de nous Guy et Jean-Pierre improvisent quelques airs musicaux.

C1	A un moment donné, tu sais quand tu fais les marches, ... Tu dis « oh j'y arrive pas». Je t'ai vue comme perdre confiance d'un coup parce qu'il y a le passage difficile entre Didier et Guy...
J1	Ben ouais ... je sens qu'il y a des trucs que ouais... c'est p't'être aussi que moi je veux y arriver... Enfin tu vois, je voudrais que tout de suite, parce que je comprends dans l'idée, mais c'est dans la réalisation je sens que... Ouais tu vois que... Parce que ça a l'air simple en fait mais ça l'est pas autant que ça... Tu vois pour moi l'idée elle est simple, elle est pas compliquée c'est juste faire des pas...
<p>Au lieu d'orienter Julia sur ce passage difficile et de commencer l'entretien de cette manière, il aurait été plus judicieux de « lui laisser prendre le temps de laisser revenir un moment où elle est portée ». En effet, selon le cadre de l'explicitation, la mémoire à laquelle on cherche à accéder, la mémoire d'évocation (VERMERCH, 2015), est involontaire et passive. Le travail de l'intervieweur est de chercher volontairement à déclencher un acte involontaire. Par conséquent, Armelle me coupe la parole sans que j'ai posé de question et elle cherche une explication à l'échec que je place devant elle.</p>	
C2	Et c'est quoi qui complique le «faire des pas» ?
J2	Ben euh.... C'est mon propre poids... tu vois... ma propre faiblesse, 'fin tu vois... Je sens que c'est le premier jour... Je suis pas... Que j'sais pas... Que j'ai l'impression que je suis en manque de mes propres muscles déjà pour me propulser moi-même... et le fait aussi que la... que mine de rien même s'ils sont solides, c'est pas normal de marcher sur quelqu'un... Tu vois ? Donc il y a quand même un truc un peu aussi où je me dis «Merde est-ce que je mets bien mon pied», euh... Est-ce que je suis pas trop lourde... Est-ce que j'vais pas lui faire mal... ou aussi toutes ces questions tu vois qui...
<p>Je rebondis sur son dernier terme parce que je sens qu'elle cherche. Julia parle à la première personne, signe qu'elle est peut-être en évocation.</p>	
C3	Et ça te le fait pas quand tu marches sur leurs mains au début ?
J3	Euh... Maintenant ça va mieux, mais parce qu'on avait déjà fait des exercices de mains pendant la première séance de travail en septembre... Et vraiment au début j'y arrivais pas et puis Armelle m'a dit «Mais non mais vas-y» euh... et puis ils m'l'ont fait et puis j'ai dit «Ah oui ok ça va»...donc c'est aussi expérimenter à l'inverse.
C4	Hier tu me disais que Guy t'avais dit « mais quand est-ce que tu as été porté pour la dernière fois ?» ... Et que ça t'avait « fait tilt »...
J4	Oui ...
C5	Qu'est-ce que ça t'a fait ce «tilt» ?
J5	Bé c'est bizarre parce que d'un côté euh... c'est fou parce que ça m'a l'air maintenant presque normal ça m'a l'air un peu... 'fin pas normal mais j'suis vite euh... je sais pas comment dire... c'est p't'être comme faire du vélo tu vois... comme si ça se banalise super vite aussi... alors que c'est pas normal...ça devient aussi... tu vois je me suis dit à un moment tu vois quand je monte en colonne sur Guy ou sur... tu vois ne serait-ce que la manière de monter sur lui, bé moi j'me suis dis, 'fin ça m'a paru hyper simple

	<p>de faire ça alors que je suis en train de grimper sur un gars et d'être debout sur lui... et finalement ça, c'est moins compliqué pour moi que de faire ce fameux truc de marche sur les gens.</p> <p>[...]</p> <p>[A propos de son audition] Et puis tout de suite ils ont dit bon ben on va te montrer... Armelle c'est toi... on va te montrer un chemin, un p'tit passage et puis tu vas le faire après... et donc de fil en aiguille en fait c'est allé super vite et tout à coup je m'suis retrouvée... voilà, je sais même plus comment dans les bras de Didier et puis sur les épaules de Guy et...</p> <p>J'ai quand même finis l'audition après une heure et demi euh... je sautais de Guy, 'fin pas sauter mais tu vois j'étais debout sur Guy et je partais tu vois comme dans Dirty Dancing tu vois (rire) comme ça (en montrant) ... les mains qui me tendent ... et c'est hyper cool, c'était marrant et Armelle était là, en bas, et elle me rassurait à fond ... ah si parce que quand j'étais en haut j'avais peur... et elle m'a dit « ton regard, baisse un peu ton regard, regarde-moi » euh... et puis voilà je les ai trouvé hyper gentils.</p>
	<p>Julia oscille entre Savoirs, Commentaires, Re-Vécu de l'action et Contexte. Je la laisse beaucoup parler et elle m'emmène sur le terrain de son audition pendant très longtemps.</p>
C6	Et du coup ce qui m'intéresse, je sais que c'est super dur, mais tu dis «je me souviens plus trop ce qu'on a fait et comment on y est arrivé ». Mais moi ce qui m'intéresse justement c'est d'essayer de savoir ce que t'as fait toi... Tu avais peut-être des consignes ?
J6	Ils me montraient tout en fait mais pas par la parole, beaucoup par le regard, et par le guidé de main. Tu vois par exemple, ils me... vraiment... ils disaient très peu, mais euh... par le regard et comment ils m'accompagnaient, tu vois ils me faisaient poser mon pied euh... sur le dos, sur une partie euh... vraiment c'était du guidage et moi je devais juste me laisser aller.
C7	Est-ce qu'en parlant à la première personne, tu peux dire euh... je me laissais guider...
J7	Ouais, si parce que je... alors c'est très particulier mais il y a aussi le côté... ben là je venais passer une audition mais c'était pas... pour moi quelque part l'enjeu il était plus euh... l'enjeu de l'expérience que vraiment le besoin d'avoir cette audition parce que c'est une création, donc c'est pas que tu rêves de rentrer dans ce spectacle, parce qu'il est pas encore créé donc tu vois... Mais par contre moi je suis très euh... comment dire... Je peux être là ce jour-là ou dans cette circonstance-là, extrêmement ouverte, donc vraiment j'étais très très très en confiance pour justement voir si ça marchait aussi pour moi. Donc j'avais très peu de filtres... choses que peut-être après maintenant tu vois les peurs se reconstruisent.
	J'essaie de la recentrer sur elle-même. Et elle me ramène à son audition. A ce moment-là de l'entretien, je suis un peu perdue. Je rebondis sur ces dernières paroles.
C8	Tu penses que tu as plus peur maintenant qu'avant ?
J8	Que le jour de l'audition ? je pense ouais.
C9	Et du coup, qu'est-ce que ça t'a fait de mettre ton poids sur quelqu'un... à part te dire, comme tu m'as dit : « je vais lui faire mal »... ?
J9	Il y a une espèce de gêne aussi par rapport à ton propre corps, la lourdeur de ton corps, ... Moi je suis pas sportive... je me sens pas... Je me trouve pas hyper mince. 'fin... donc c'est plutôt un rapport... Moi ça a réveillé ça chez moi tu vois de me dire euh... dans quelle mesure je vais dépasser aussi ce côté euh... Comment dire, c'est pas de la pudeur mais c'est... mes complexes en fait. Les complexes premiers mais qui sont cons, mais qui sont liés à un jugement de soi-même

Ma question suscite ici des effets perlocutoires non prévus. Nous ne sommes plus sur un moment précis tout est donc flou. La recentrer sur un moment et la questionner sur quoi elle portait son attention aurait été plus approprié.	
C10	Un jugement physique du coup ?
J10	Un jugement physique. Parce que par contre j'avais pas du tout de doute... 'fin moi ce que je faisais je savais exactement aussi, c'était très... Moi j'étais pas jugée vocalement dans ce que je fais ou pas, mais je savais par contre que ça allait plaire ou pas plaire, que je sentais que leur jugement était pas... Tu vois comme quand tu fais une autre audition dans le chant tu sais bien que t'as plusieurs, t'as des critères euh... pleins de critères qui rentrent en compte... Ici je me suis dit «ben soit ça colle soit ça colle pas et soit ils aiment ma voix», tu vois et il y a quelque chose qui passe mais euh... Mais j'étais ouais je sais pas, mais j'étais hyper à l'aise avec ça.
Je ramène Julia, une fois de plus, sur un aspect négatif de son expérience à travers le jugement ce qui n'est pas indiqué dans l'explicitation.	
C11	Et du coup je trouve que c'est intéressant que ce rapport entre ... De à nouveau être porté depuis son enfance et que ça réveille chez toi, le rapport à ton propre corps...
J11	Mais sûrement que ça réveille... moi je me dis que c'est hyper intéressant que ça réveille ce complexe là et à la fois ce qui était marrant c'est qu'ils m'ont tout de suite hyper rassurée et euh... parce que j'essayais de m'alléger aussi beaucoup dans le... et au contraire ils m'ont dit non non mais euh... Et moi par exemple quand je porte Armelle , je m'aperçois bien que je sens un poids mais que... Ça va tu vois... Évidemment elle est beaucoup plus tonique et... on n'a pas le même corps. Avec Armelle c'est évident mais je pense aussi que le fait d'expérimenter ça m'a permis de dire en fait non c'est pas si terrible, effectivement je peux marcher sur Guy je pense que... il supporte mon poids... ou sur Didier quoi. [...] Et moi j'adore [porter Armelle], le moment où je la porte, j'adore parce que c'est très étrange aussi d'être en dessous... Tu vois ?
C12	Étrange comment ?
J12	Ben... Je sais pas comment dire... C'est euh... En fait j'ai... vraiment tu sens que t'es responsable de ... en fait tu vois... celui qui est en haut il est quelque part euh... fragile... Elle par sa position elle est à l'envers sur ma nuque, c'est.... Et je sens que quand t'es en bas tu dois être super solide... Si tu t'écroules ben... c'est foutu donc il y a une espèce, je sais pas c'est bizarre à la fois d'être, t'es vraiment pour l'autre, tu vois... t'es plus dans l'autre que dans toi-même... Et à la fois il faut être super dans toi-même pour tenir debout quoi [...] Mais il y a ce côté je trouve... le fait d'être plus vulnérable, d'être aussi pour moi ce qui est difficile c'est que je suis tout le temps dans l'inconnu et donc je suis aussi beaucoup plus vulnérable que dans ma propre pratique du chant et à la fois je mets aussi en danger ma pratique du chant donc c'est hyper fragilisant tu vois... Parfois... Ça l'est je pense de moi... mais par contre je suis pas du tout fragilisée par les autres ... C'est-à-dire que ce qui me sauve ici de ne pas rentrer tu vois dans... mon propre jugement, eux ils ont des regards hyper bienveillants et que voilà c'est cool... Et qu'aussi j pense que je sens qu'ils accepteraient et qu'ils acceptent si je dis à un moment ben non... «là j'arrive pas ou c'est trop »... Et ça c'est hyper agréable...
Armelle reste encore sur des généralités. Elle m'explique. Elle me livre des informations sur le Contexte, sur ses Ressentis, sur des Procédures.	

C13	Quand tu portes Armelle là, et que tu dis que tu es responsable d'elle, est-ce que ça change quelque chose dans... dans... ta façon de... je sais pas toucher, d'accueillir... ou d'être ancrée dans le sol par rapport à quand tu chantes... ? Est-ce que ça t'aide p'tête pour le chant... ?
J13	Ben en tout cas là, sur la partie, vraiment ce que j'essaie c'est de terminer le chant en la portant, ce que j'aimerais bien... je sais pas encore... parce que pour l'instant on a pas vraiment calé mais je sais que je suis capable de chanter... L'idée j'pense que tous les chanteurs... enfin moi j'en ai parlé avec des copains qui m'ont dit non mais ça va pas tu peux pas chanter avec quelqu'un qui est posé sur ta nuque... Mais si en fait on peut... mais pour l'instant... faudrait qu'on expérimente un peu plus longtemps pour voir comment... Mais évidemment j'ai tout à coup cet énorme poids qui se distribue dans mon corps... En fait elle elle se tient, elle s'agrippe euh... à moi tu vois sur les côtés là... sur les flancs... Et moi je la retiens aussi à la taille en fait. On se tient taille taille. Mais oui c'est un peu... Tu vois moi dans le chant donc du coup c'est marrant parce que moi j'ai ce très très lourd. 'fin ce poids en haut, et quand je chante, 'fin en haut, c'est par le haut et qui me pousse vraiment en bas, et moi quand je chante je suis plutôt en haut.
C14	Et quand tu chantes « t'es plutôt en haut » mais on dit bien qu'il faut appuyer sur le diaphragme et respirer par le bas, donc en fait t'es à la fois en haut mais à la fois en bas ?
J14	A la fois en haut et en bas mais on est ouais c'est...ce passage j'pense qu'il faudra qu'on expérimente un peu plus... Et moi je m'entends, parce que par exemple, quand j'ai Armelle sur le dos je ne m'écoute absolument pas parce que je suis tellement euh... concentrée tu vois à être... à l'accueillir tu vois à la tenir que... je sais même plus, je suis plus du tout sur moi-même, sur mon chant, sur ce que je fais...
Sur le mode de l'entretien d'explicitation, j'aurai pu aller plus en profondeur sur ce moment, l'étirer le plus possible pour le fragmenter en plusieurs petits moments et obtenir un niveau de détail plus fin, pour obtenir une granularité de description plus fine. La fragmentation correspond au développement procédural de l'action qui est un enchaînement de micro-actions auxquelles sont liées des prises d'information et des prises de décision.	
C15	Et est-ce que tu entends dans des moments comme ça si Paul te fait une remarque, si... je sais pas, si Guy te dit un truc ou Didier ou...
J15	En fait les garçons sur le plateau oui... je suis très attentive à ce qu'ils se disent et parfois justement c'est ça... parfois j'entends pas quand Paul me parle, j'entends pas parce que je suis très très avec eux et du coup il y a quelque chose qui se... (elle fait un geste reliant ces doigts)... un lien... ouais ouais et du coup c'est vrai que les informations extérieures elles... parce qu'aussi Paul il intervient aussi très discrètement parfois... (en diminuant la voix) ouais... j'entends pas très... ouais...
C16	Est-ce que tu peux choisir un moment et me décrire tout ce que tu fais... de là où débute le porter pour toi jusque-là où il finit ?
J16	Alors... bé dans les choses difficiles ou dans les choses (rires)
C17	C'que tu veux...
J17	Ben... dans les choses, par exemple, dans le porter ou quand je suis debout sur Guy mais qu'il est en planche comme ça et que je bascule sur Didier ...
C18	D'accord...
Je commence seulement à rentrer dans ce qui peut se rapprocher le plus de l'entretien d'explicitation : je ne contractualise pas mais Julia choisit ce sur quoi elle veut parler. Je ne lui impose pas de moment précis.	
J18	Alors là, euh... c'est un moment facile pour moi. Je me dis juste ok, je vois Didier qui arrive et je vais faire un p'tit euh... comme ils m'ont appris tu vois...

	Je vais me décaler et je vais tomber sur lui, mais j'ai l'impression tu vois « ploup », de me déposer comme ça... et euh... je sers à mort mes abdos parce qu'en plus à ce moment-là je chante donc pour vraiment stabiliser tu vois ma colonne d'air euh... et à la fois je me sens hyper... Là par exemple pour moi c'est un porter super facile parce que je me sens hyper portée là pour le coup tu vois... tout de suite je mets ma main, tu vois je m'accroche un peu à sa hanche, et lui vraiment il me tient à la tête, je sens qu'il me tient les jambes...
C19	T'as ta main droite sur sa hanche ?
J19	Ouais...
C20	Et ta main gauche tu fais quoi avec ?
J20	Je tiens sa tête... ou son visage...ouais et euh...et comme ça après on bascule et ça c'est un moment super agréable pour moi.
C21	Et quand tu bascules justement, tu fais quoi ? ... Qu'est-ce que tu fais quand il y a ce moment de passage ?
J21	<p>Euh... ben j'me sens, je... En fait c'est bizarre, j'me dis pas tiens tu mets ta main comme ça, j'me sens juste glisser...parce que je sens... En fait c'est comme si j'intime un peu un mouvement comme ça vers l'arrière, tu vois je lâche mes jambes...fin non je me recroqueville il y a quelque chose et je l'attrape...euh... Je change la position de ma main mais... Je sais pas comment dire, mais en tout cas il le sent hyper bien et dans sa...</p> <p>En fait je sais pas trop... c'est lui qui fait... en fait c'est moi qui initie après on a essayé vraiment, il sent quand moi j'ai envie de glisser et en fait je sais pas ça se fait hyper naturellement... en fait je pivote sur son dos...</p> <p>Ouais et après... je m'accroche ouais j'ai le bras quand même bien actif, je suis pas déposée, parce que je me tiens quand-même... et euh... Ouais mais il fait, je sais pas, c'est super fluide.. C'est comme s'il finit d'accompagner mon truc et j'arrive... et tout ce passage là il est pour moi...</p> <p>Voilà je sens quand il me dépose sur Armelle , je sens sa colonne vertébrale, là où vraiment que je dois mettre entre mes fesses... C'est un peu con mais c'est vraiment ça, et quand j'y pense aussi, tu vois, à me mettre un peu dans cet angle alors que je vois rien, mais tu vois c'est juste le la... de l'idée mais ça se passe toujours... Ça se met bien... alors que si je me disais juste « ah ben c'est Didier qui me dépose sur Armelle » et ben en général je suis mal placée...</p>
C22	[...] Donc en fait tu cherches d'abord avec tes fesses la colonne vertébrale que tu viens placer au niveau du sacrum ?
Je cherche à savoir si j'ai bien compris ce qu'elle m'explique. J'ai enfin réussi à ce que Julia soit en évocation de son Vécu sur un moment assez long.	
J22	Ouais, ... mais je cherche même pas ... si tu veux c'est presque l'idée avant d'arriver et je sais pas par quel euh... miracle (rires)... mais ça se met !
C23	Mais est-ce que tu pousses toi ?
J23	Moi... une fois... je sens que c'est Armelle ... s'il y a un petit décalage je sens qu'elle bouge beaucoup et du coup moi je laisse faire jusqu'à « clouc », tu vois, sentir que t'es dessus... et c'est vrai que du coup je pense euh...un tout petit peu à mon haut du corps vraiment à rester bien, je sais pas un peu soulevée...pas m'avachir trop...
C24	J'aimerais bien qu'on revienne sur le moment où t'es « en sandwich » parce que c'est le moment où, je trouve en tant que regard extérieur, t'es hyper expressive dans ton chant... Comme détendue du visage et avec ta main qui ne tient pas la hanche, tu caresses... Enfin ce qu'on voit c'est que t'es hyper tendre avec Didier ... Y a comme un... Tu fais pas que tenir ta tête... ouais ouais 'fin dis-moi... si t'arrive un peu à re-

	visualiser, à te remettre dedans et me dire ce que tu fais vraiment avec cette main parce que de l'extérieur moi je vois une caresse quoi, quelque chose de doux...
	Je lui impose ici le moment sur lequel revenir. « si t'arrives un peu » est une formule à éviter en explicitation : elle sous-tend que l'interviewé pourrait ne pas y arriver.
J24	Ouais ouais... mais ça tu vois je... c'est ça aujourd'hui que j'ai un peu expérimenté aussi... c'est que maintenant je dois faire des liens entre les chants que j'ai choisis et ma pratique et... Tu vois.. D'intégrer toute cette expressivité disons, qui est inhérente au morceau, tu vois... De l'intégrer avec les autres et... Parce que tu vois pour l'instant on l'a fait beaucoup de manière technique... Parce que bon il y a beaucoup de choses moi que je dois comprendre euh... [...]
	Julia me live ici des Savoirs Théoriques. Je n'ai pas l'occasion d'accéder aux couches de Vécu de Julia. «D'autres éléments n'ont pas été questionnés ici, comme les couches de Vécu : l'activité cognitive (actes intellectuels, perceptifs et pensées secondaires), la motricité fine, les postures, les états de corps, les sensations (VERMERCH, 2014).»
C25	Mais du coup c'est le texte qui t'invite à ça ?
J25	Ouais en fait c'est parce que sinon j'ai l'impression après de pas être dans ce que me demande Paul... de pas être juste et d'être un peu en dehors du truc... Tu vois quand il me dit tu ne regardes pas... et ouais évidemment parce que je suis pas dans quelque chose d'extérieur pour l'instant je suis dans des sensations très intérieures. Alors que si je chantais ce morceau sans devoir faire ce que je fais, je serais beaucoup plus expressive que pour le moment.[...]
C26	Est-ce que Paul te disait t'es pas expressive ou est-ce qu'il te disait plutôt quand tu te sens pas bien ou que tu fais une bêtise arrête de faire la grimace ?
J26	Ça aussi il l'a dit mais parce que tu vois par exemple aussi moi pour l'instant je suis trop dans une technique... tu vois dans un exercice à trouver que j'ai envie de dire... ben ouais mais si je rigole pas ou si je remarque pas que je me plante et ça marche pas non plus parce que j'ai besoin de passer par cette séquence où... ben ouais je vais faire la grimace... parce que putain j'ai pas bien mis mon pied alors que ça fait quatre fois qu'on le refait tu vois...
C27	C'est le fait que t'aies pas bien mis ton pied ou c'est le fait que tu sois pas en équilibre correct? Parce que quelque part ton pied que tu le mette comme ça ou comme ça, ça va pas changer ta façon de chanter ?
J27	Ah bé en fait si à mort... Tu vois typiquement sur... Pour moi le passage des marches sur le début du chant c'est hyper difficile à gérer euh... parce que je sens que si je suis pas... Là par contre je pense que c'est vraiment de l'horlogerie, je sens que j'ai vraiment besoin d'être hyper sûre de mes appuis et de savoir vraiment où je les fait... Parce que le fait de devoir transférer mon poids en fait c'est vachement... je sais pas comment dire.... mais j'ai vraiment du mal à gérer ma respiration le fait de chanter et le fait de devoir me transférer de poids. C'est comme tu vois... plein d'informations qui se télescopent comme ça... Et du coup j'ai l'impression que pour avoir l'équilibre je dois être super précise... et moi par exemple là j'avais vraiment besoin d'avoir ce temps où je mettais un peu ma partition... En fait que je mettais des gestes posés sur ma partition...
C28	[...] En tout cas c'est beau de te voir faire et grandir dans cet endroit-là parce que en deux jours, je te jure moi je suis scotchée quand je te vois passer d' Armelle , assise sur sa nuque, à debout comme ça sur Guy, j'ai l'impression que t'es sur le canapé (rires)... après comme tu dis t'es quand même sur des gens... voilà t'es pas sur moi quoi !! ça ferait pas pareil !!

J28	<p>C'est vrai que là par exemple d'être debout maintenant je sens que tu vois par exemple les déplacements... tu vois ce matin boum on a commencé l'échauffement là où il m'a fait me déplacer en colonne. Tu vois avancer reculer ça reste quand-même compliqué... là tu vois par exemple, vraiment de monter sur lui ça va... Mais je sens que les déplacements ça va être... autant bizarrement aussi quand il me propulse, ça, ça va mais... en fait c'est vraiment d'accepter le déséquilibre... C'est dur quoi... Tu vois parce qu'il me dit en fait quand tu te déplaces en fait en haut c'est tout petit mais à la fois la différence elle est énorme... Quand il me dit t'es trop devant et que t'es en arrière et que moi j'me dis, je vais tomber, qu'il me dit c'est bon c'est vachement difficile à...</p>
C29	Donc quand il te dit c'est bon, toi tu as l'impression que tu vas tomber ?
J29	Ouais moi j'ai l'impression que je vais partir en arrière et là moi je suis en axe... donc c'est aussi... j'ai l'impression que je vais devoir accepter que le confort il est ailleurs tu vois... je dois trouver ce déséquilibre qui est l'équilibre à deux en fait...
C30	Et que t'as expérimenté mais peut-être pas encore accepté parce que ça te fait un peu peur...
J30	Ouais ça fout la trouille (rires) !!

Annexe 2- Entretien avec Armelle

Lundi 9 avril 2018, le soir. L'entretien se passe au gîte, dans la chambre d'Armelle, assises sur le bord du lit à baldaquin.

C1	<p>Je fais un travail de recherche autour des portés. Et du coup moi ce qui m'intéresse c'est ce qui se passe quand on porte et quand on est porté.</p> <p>J'essaie d'écouter quand vous échangez tu vois... Par exemple t'as dit un truc hier ou avant-hier : «ah quand le poids s'enlève ça me fait comme un truc» euh... Tu vois ? Et c'est ce genre de choses-là que j'aimerais bien toucher du doigt parce que vous donnez plein de...</p> <p>Vous vous dites plein de trucs techniques comme «t'étais trop haute», «t'étais trop basse», mais en fait ça fait quoi de porter et d'être porté ?... du coup euh...</p>
A1	<p>Ben écoute moi je suis plus souvent portée... Et je dirais qu'il y a deux choses...</p> <p>Il y a ce que ça me fait physiquement même si c'est très intrinsèque et après aussi psychologiquement...c'est... des fois c'est très lié et puis des fois c'est très différent...euh... Par exemple euh... physiquement il y a souvent des notions complètement anti-réflexe...</p> <p>Par exemple si on est en déséquilibre sur le sol, on fait un pas devant et c'est rattrapé et dans les portés il faut se laisser rattraper par l'autre et du coup, il y a des choses qui sont de l'ordre de l'apprentissage... à l'envers de l'instinct... Et ça c'est un grand... 'fin un grand axe pour moi de ce qui se passe dans les portés...</p>
C2	Et par exemple sur quel genre de porter t'es comme ça ?
A2	<p>Ben par exemple la banquine¹⁰², euh...</p> <p>J'arrive sur la banquine, si je suis un peu devant c'est pas à moi d'essayer de me remettre derrière, c'est à moi d'être patiente pour que la banquine passe dessous et me rattrape...</p> <p>Ou en pied main par exemple, ou même en colonne, s'il y a un déséquilibre il faut que j'accepte le déséquilibre dans une patience qui est complètement anti-instinctive parce qu'on voudrait se rattraper soi-même... et laisser l'autre rattraper...</p>
C3	Et encore maintenant avec l'expérience que t'as...?
A3	<p>Ben en fait par exemple, justement là où le psychologique arrive c'est quand j'ai peur... S'il y a quelque chose qui me fait peur et ben je vais retrouver ces instincts que j'ai mis tellement de temps à effacer... Et quand je suis très en confiance, même si je fais des erreurs, mais si je suis vraiment en confiance... j'arrive à me laisser rattraper par le porteur et... Si l'émotion qui arrive, c'est plus du domaine, de la peur ou des fois quand je comprends pas, et ben le réflexe revient sur le calme travaillé.</p>
C4	Par exemple là aujourd'hui, t'as chuté dans les bancs, sans aller dans le psychologique, qu'est-ce que t'as fait... Si on ralentit, si on étire l'instant un maximum, qu'est-ce que tu as fait à ce moment-là ?
A4	Là déjà j'ai... c'est...la chute est arrivée dans un élan et j'avais déjà les pieds sur le sol donc je suis complètement capable de dire ce qui s'est passé...

¹⁰²La banquine est une technique qui consiste à permettre à un ou plusieurs voltigeurs d'être portés et propulsés par deux ou trois porteurs qui créent l'équivalent d'une «chaise» ou d'une assise sommaire avec leurs mains : <http://cirque-cnac.bnf.fr/fr/acrobatie/au-sol/la-banquine>

	<p>J'avais trop... Ils m'ont donné trop d'élan, j'ai couru pour rattraper mon déséquilibre, il y avait un banc derrière moi et... C'est un croche patte euh... très basique... Après l'élan que j'avais c'est pas moi qui me le suis impulsé, c'est les gars qui me l'ont donné mais du coup là j'arrive et j'ai pas eu... peur. Je suis au sol... Enfin, c'est plus par exemple sur des figures en dynamique... Quand on dit « dynamique » c'est que ça sort vraiment des porteurs... Il y a un moment où on est plus en contact avec eux... des fois je me... On peut se perdre un peu dans l'espace ou pas sentir exactement... l'ensemble de la figure ou la continuité de la figure et il y a des petits trous, des petits noirs...</p> <p>Et ben ça c'est assez, c'est des choses qui peuvent me faire peur...</p>
C5	Par exemple le porter où... attend je sais plus d'où tu viens, tu arrives dans les bras de Guy et y a un moment où t'as pas atterri comme tu pensais atterrir et du coup là...
A5	Ben voilà, ça par exemple. A ce moment-là, je sais pas si ça se voit, mais j'ai senti que ça partait pas comme d'habitude et j'ai eu un réflexe de vouloir m'agripper qui est de l'ordre du réflexe... parce que normalement pour atterrir, je présente mon corps dans une position qui est facile d'attraper. Et c'est pas moi qui vais attraper, je me laisse attraper et là dans le... c'est pas normal j'ai un réflexe de chat de vouloir... cramponner... et d'ailleurs j'ai donné un coup à Guy en l'attrapant.
C6	Et mais du coup ça veut dire que, quand t'es dans les portés dynamiques, c'est pas toi qui... 'fin tu maîtrises ta figure... ton corps dans l'espace on va dire... mais en fait c'est la seule chose que tu maîtrises...
A6	<p>Ouais en fait ben... Une sortie par exemple c'est vraiment euh... tous ensemble. C'est essayer de bien se sentir dans le tempo. Donc moi qui déplie, eux qui poussent dans mon axe... donc là c'est vraiment un travail à 3...</p> <p>Après dans l'action dans l'air c'est moi qui guide, mais souvent ils lancent les impulsions, les dynamiques... les directions ou même la... on appelle ça « le décollé »... la p'tite dynamique qui va m'aider à monter mes genoux pour un salto par exemple...</p> <p>Et après donc je, j'agis sur ma figure. Je présente mon corps en l'air pour que eux arrivent à terminer la figure... dans leurs amortis... Donc c'est vraiment des relais mais très très vite... C'est euh... par exemple on sent une respiration ensemble, on charge, je commence à démarrer, ils me suivent... C'est que des p'tits moments... des chaînes, des chaînettes.</p>
C7	Et pour toi ça commence quand le porter et ça finit quand ?
A7	Euh... j'crois... que ça commence au contact...
C8	Au contact ? ... Le contact corporel ou visuel ?
A8	<p>Corporel, ouais... Ben dans mon travail d'apprentissage ça commençait bien avant dans une espèce de concentration, de me mettre un peu dans une bulle ... la connexion par le regard, par <i>on y est tous avant d'y aller</i>. Et maintenant avec l'expérience, je sens que je peux retarder ce petit moment ... et pouvoir être vraiment dans autre chose, ... dans des ouvertures par rapport au public par exemple ... Ou dans ma propre émotion et que par contre au moment du contact je me connecte techniquement à la figure...</p> <p>Du coup maintenant j'arrive... Et pareil pour la fin... Avant par exemple j'avais une figure, je la terminais et puis j'avais un moment de devoir redescendre pour voir ok j'suis bien arrivée... Maintenant j'peux, au moment où je suis en contact, je peux être ailleurs...</p>
C9	Et du coup quand... est-ce... 'fin est-ce qu'il y a une différence... Y en a une forcément mais... entre... par exemple tu portes Julia et euh... Du coup ça fait quoi pour toi de porter déjà et de porter Julia ?

	Qu'est-ce que ça te fait de porter Julia et d'être portée par Julia, parce qu'elle est pas du tout experte du coup j'imagine que ça change... ? Je suis pas très claire là ...
A9	<p>Dans l'expérience de porter, il y a un endroit je trouve ça... Ils [Guy et Didier] vont pas être contents mais beaucoup plus basique... euh... Il faut de la force, il faut de l'écoute, mais quelque part il y a un endroit de plus simple de mettre son corps pour l'appui de l'autre que d'être au-dessus à chercher de l'appui...</p> <p>Alors est-ce que c'est parce que j'ai l'expérience de là-haut...? 'fin je sais pas mais j'ai la sensation d'un endroit... On est toujours en contact avec le sol... C'est un endroit qu'on connaît... tous... 'fin depuis... du coup... et que justement il y a un endroit de pousser là où il y a de l'appui c'est de l'ordre du réflexe et pas de l'anti-réflexe comme la voltige nécessite tu vois... y a un endroit...</p> <p>Et après porter Julia euh... J'trouve que c'est fragile vu qu'c'est pas une acrobate et qu'il faut être tellement à l'écoute ... que ça permet une autre approche des porter qu'on a peut-être perdu, parce qu'on est plus sur la forme on va dire ... Et on se soucie p't'être moins de l'essence. Et avec Julia ça renoue un p'tit peu avec ça et du coup par exemple dans... Où est-ce qu'elle pose son poids sur son pied ? par exemple, on sent qu'elle est un peu là... Comment réagir tout doucement pour pas la déséquilibrer ? C'est des choses toutes fines et on se pose même plus la question nous euh... de cette finesse là. Comme si notre technique et notre expérience ... elles avaient gommé un peu l'écoute de cette sensation fine...</p>
C10	Donc là tu parles des marches en fait...
A10	Ouais parce ce que je la porte que dans les marches...
C11	Non tu la portes aussi quand elle est... Didier te la dépose sur la nuque et après toi, tu vas sur Guy...
A11	Ouais ben alors là pour le coup, euh... y a un peu d'endurance que j'ai pas, que j'ai pas l'habitude...
C12	A garder quelqu'un longtemps sur toi ?
A12	Voilà ... longtemps sur moi. Et je me relève avec elle et je sens que je suis un peu à la limite de mes capacités physiques... pour me lever du sol avec Julia j'suis...
C13	...dans les jambes ?
A13	Dans les jambes... ouais ... dans les jambes, et puis je sens vraiment que ça me travaille des zones où j'ai vraiment pas l'habitude de travailler en voltige, et du coup par exemple instinctivement j'me dis ah faut que je me muscle plus... Tu vois j'ai ce côté combattante... Et puis envie d'y arriver... de me dire <i>mais enfin</i> ! (Rires) il y a un endroit comme ça...
C14	Par exemple Julia m'a dit que, quand elle se déposait sur toi, elle sentait vraiment que... fallait qu'elle mette ses fesses vraiment... 'fin qu'elle ait ses fesses sur ta colonne vertébrale... Il y a des indicateurs super fins pour elle. Et est-ce que toi tu le sens ça ?
A14	Ouais... En fait Julia et moi on a pas de marge... euh... tu vois justement nos... ma force et son poids, on a pas beaucoup de marge du coup il faut qu'on soit très précises toutes les deux ... Et c'est pareil quand je vais sur elle, quand je voltige sur elle. En plus c'est les gars qui me posent, donc je peux pas me poser moi comme je voudrais être... du coup il faut que ça soit pile aligné. Et c'est moi qui fait pour le coup, même en voltigeuse, c'est moi qui fait toute la recherche... de mon équilibre ...
C15	Et du coup dans ton corps, si tu dis « je fais ça, je fais ça, je fais ça », étape par étape ça donne quoi ?...A partir du moment où les gars te déposent sur sa nuque ?
A15	Ben déjà j'essaie de sentir son axe à elle, j'essaie dans ma pensée de... voir où sont ses appuis dans le sol, pour que je trouve du sol à travers elle... Je sais pas si c'est clair... Je te dis dans ma sensation.

C16	Si c'est clair, parce que je t'ai écouté parler aujourd'hui, et dire à Julia : « il faut que t'imagines que tu sens le sol à travers... donc du coup je...»
A16	Donc y a ça... Après j'ai mes bras, 'fin je fais glisser mes bras sur son corps. Donc déjà ça me donne une indication de son axe, tu vois, si elle est devant je sens... ou si elle est derrière... Et du coup je cherche beaucoup avec mes mains sur ses hanches, parce que les hanches c'est un endroit très solide chez tout le monde tu vois on est très centré... Du coup je cherche vraiment mon équilibre dans des jeux de force dans mes bras et j'essaie de pas bouger, de bouger le moins possible, qu'il y ait aucune rattrape à faire et d'avoir du coup ... De lui donner un appui constant... euh...
C17	Et comment tu t'y prends pour pas bouger ?
A17	En fait euh c'est plus... pas bouger ... C'est pas vraiment faire le bâton parce que ça décroche vite tu vois... tu bouges pas... tu bouges pas... Pam ! C'est... J'essaie de toujours sentir où est l'appui et toujours pousser dans cet appuis. Et ça bouge tout petit, mais ça bouge quand même, et c'est laisser ce mini mouvement... Pour toujours se grandir... J'essaie ça et après oui bien sûr je serre mes abdos, je... j'essaie de baisser mon centre... Plus on est haut plus il y a du déséquilibre plus on est...
C18	...C'est contradictoire parce que tu dis : faut se grandir faut se grandir, mais en fait j'essaie de baisser mon centre
A18	Ouais en fait, c'est vrai que c'est contradictoire, mais c'est vraiment ce que je sens... une espèce de chose qui part dans les deux sens... quelque chose qui va très loin dans le sol, à travers elle, et quelque chose qui me maintient en haut. Tu vois j'essaie de trouver une ligne entre un truc accroché et un truc euh...
C19	...tout en essayant de baisser ton centre de gravité pour que ce soit le plus stable possible...
A19	'fin le plus calme possible tu vois comme si c'était... Je sais pas si tu vois, au bout de l'expir', l'état de contraction, et en même temps de rien qu'y a... et ben j'essaie de trouver ça... Et souvent ce qu'on apprend, et que je me suis rendue compte avec l'expérience, qu'il fallait que je désapprenne. C'est que, pour être légère en voltige, on a l'impression qu'il faut toujours être [elle inspire] comme dans une inspiration super haute, et en fait euh... j'me rends compte que donner son poids, ça amène de la légèreté et que du coup, en plus je suis pas une voltigeuse légère... Du coup il faut que je sois très fine dans mes actions.
C20	Et du coup, donner son poids... Est-ce que quand tu donnes ton poids c'est comme... enfin moi si je donne mon poids, je vais me vautrer 'fin comment dire...
A20	Oui tu vas te liquéfier !
C21	Ouais, ou par exemple, Julia ... Je reviens sur ce que dit Julia, parce que ça résonne en fait... Elle me dit qu'elle a peur de rien, qu'elle est très en confiance. Mais elle est, elle était, peut-être que ça a évolué depuis que je l'ai questionné mais euh... complexée par son propre poids.
A21	Ben... mais c'est vrai il y a un endroit d'assumer et en plus on n'a pas d'autres choix. Quand on est portée on est portée on fera jamais moins.... Et du coup c'est de le déposer presque... c'est pas de le suspendre c'est... Ça se passe plus à cet endroit-là et c'est euh... de trouver un calme et une tenue pour que, quel que soit le poids, ce soit simple à porter... Tu vois ce que je veux dire ?
C22	Est-ce que c'est comme accepter de lâcher prise ?
A22	Ben en fait après techniquement il faut se tenir, il faut être centré...parce que si t'es complètement molle... donner son poids c'est pas du tout de l'abandon c'est du calme

	et de la pulpe... tu vois un truc qui se colle à l'autre et quelque chose qui respire qui est tenu sans être étouffé ou coincé... qui épouse ouais
C23	Est-ce que tu convoques un imaginaire pour ça ?
A23	Euh... ouais en fait euh... un imaginaire j'sais pas mais souvent par exemple quand je me sens en difficulté et tout, j'essaie tout le temps de visualiser le trajet que fait mon poids dans le corps de l'autre jusqu'au sol ça c'est un exercice que je fais beaucoup...
C24	Le trajet que fait ton poids dans le corps de l'autre jusqu'au sol donc en fait...
A24	Par exemple je visualise... les axes... où j'me dis là je suis comme ça...
C25	Tu vois des lignes ?
A25	Ouais exactement je visualise des lignes...
C26	Qui circulent en fait ? comme si on dessinait en instantanée ?
A26	Ouais... et après je suis beaucoup dans l'écoute de la sensation donc c'est pas vraiment de l'imaginaire mais tu vois c'est une écoute fine tu vois si on te fait ça (elle caresse ma main) et que t'es hyper concentrée juste sur l'endroit du toucher ... donc y a ça aussi beaucoup...
C27	Donc se concentrer sur l'endroit...
A27	Ouais sur l'endroit et la sensation de l'un de l'autre comme ça respire, comment ça résonne...

C28	Par exemple le fameux porter sur la nuque de Julia, donc t'imagines...
A28	J'imagine son axe et j'essaie de poser mon axe sur le sien et je me concentre à fond sur la sensation de contact de nos corps ... Et j'essaie de donner quelque chose de plus calme possible... ... parce qu'avec ma petite expérience de porteuse, j'trouve ça hyper lourd quand c'est tendu. Et la tension elle fait mal quel que soit le poids, c'est dur quoi... Et du coup ... Et quand c'est tranquille et quand c'est calme, c'est beaucoup plus agréable et beaucoup plus simple... puis de savoir où te mettre
C29	Donc en fait c'est pas appuyer...
A29	Non c'est...
C30	Même quand tu marches tu t'appuies mais t'appuies pas....
A30	Ouais, en fait c'est la notion aussi de beaucoup de transferts, des appuis... et alors j'appuie pas comme une dingue mais je prends euh... C'est comme le sol en fait quand on marche... Si on analyse chaque marche au sol, on pose son pied d'abord doucement on prend... met son poids petit à petit et on repousse ... Et ben c'est exactement pareil, mais en décomposé, donc je sens le toucher de la main du porteur sous mon pied, je sais où aller, je prends vraiment l'appui et je rallège...
C31	Et l'information elle vient vraiment du point de contact en fait ?
A31	Ouais, mais après quand on voltige et tout il y a l'information des points de contact, et y a aussi.... On connaît notre corps et notre corps dans l'espace. On connaît aussi le corps des autres, par exemple Didier et Guy ça fait pfft ... douze ans que je travaille avec eux ... ils ont pas du tout la même énergie, du coup par exemple Didier , il a quelque chose de beaucoup plus vif et beaucoup plus sec. Du coup pour être avec lui, il faut que je sois aussi beaucoup plus dynamique... et Guy il a quelque chose de beaucoup plus lent et beaucoup plus ancré dans le sol et du coup je me mets au diapason de l'un et de l'autre...

C32	Et tu parlais de confiance tout à l'heure ... tu parlais aussi de la peur, c'est quoi être en confiance ?
A32	Ben... déjà il y a confiance euh... en soi... par exemple euh... moi y a des choses où je me dis ... je retomberai toujours sur mes pieds... ou je saurai présenter mon corps

	<p>dans une position où ils puissent me rattraper... Je me sens capable si il se passe quoique ce soit de faire l'un ou l'autre ... et il y a un endroit où je m'auto-rassure avec ça... et après il y a la confiance qu'on développe euh... les uns dans les autres de savoir euh... s'abandonner, qu'ils seront là... C'est aussi, ça devient avec eux... de l'ordre du réflexe... je sais qu'ils se glisseront dessous...</p> <p>...C'est lié au temps, et c'est aussi lié en vrai... C'est un apprentissage c'est quelque chose qui s'apprend, qui se tisse, qui se construit... Et la technique acrobatique permet de construire ça... Tu vois on a fait beaucoup d'exercices de bases, des répétitions des mêmes choses des même chemins pour les ancrer et du coup ces répétitions elles te nourrissent dans une confiance...</p>
--	--

C33	<p>Et du coup t'as des neveux et nièces... et est-ce que quand tu portes tes neveux et nièces ...</p> <p>Non, mais enfin après c'est une peut-être une question bête mais en même temps... Est-ce que t'es... même si évidemment t'es pas dans le même contexte, la même posture etc... Mais est-ce qu'il y a quelque chose de similaire par exemple dans le fait de porter Julia et de porter ton petit neveu ?</p>
A33	<p>Ben ouais en vrai il y a quelque chose ... ben de l'ordre du... à la fois du ludique et à la fois du prendre soin... Par exemple, nous on a des espèces de rigueur... une forme de discipline et d'exigence qu'on a pas avec Julia, ou avec mes neveux et nièces où c'est pas leur domaine tu vois ...</p> <p>On les invite dans notre domaine du coup ... On est forcément beaucoup moins exigeants, beaucoup plus doux, beaucoup plus à l'écoute, et c'est jubilatoire de les voir, de les sentir...</p>
C35	<p>Mais c'est ce que tu disais tout à l'heure est-ce que finalement c'est pas ça l'essence du porter ?</p>
A35	<p>Ouais carrément et...trop souvent on le perd... après par exemple dans ma sensation de voltige, c'est hyper agréable... j'sais pas à la fin de ma vie j'pourrai dire j'ai passé tant de temps en l'air sans aucun artifice, tu vois... J'ai des sensations de légèreté, de l'émotion hyper... J'sais pas ... C'est pas des sports extrêmes mais... presque tu vois... y a un endroit c'est très très galvanisant.</p> <p>[...] Guy a parlé de l'essence des portés, qu'on est porté quand on est petit ... moi... je l'ai jamais raccroché à ça dans mon instinct. Dans mon plaisir c'était beaucoup plus lié à des sensations de légèreté, de vertige que je peux éprouver... je sais pas en grimant dans un arbre ou ... Après, je trouve que la technique, l'acrobatie et la rigueur qu'on se met là-dedans elle nous fait perdre ce point-là et cette sensation euh... du toucher pour de vrai... Mais c'est comme si on la conscientisait pas mais en même temps elle est là ... Par exemple des fois quand on travaille beaucoup ... quand on est beaucoup en tournée, ben je supporte plus qu'on me touche... Tu vois j'arrive à être dans des overdoses de mais... comme si mon corps il m'appartenait plus... Et j'me dit qu'à l'inverse des gens qui sont jamais touché ça doit être terrifiant aussi, et des fois moi j'me sens trop touchée j'en peux plus ...</p> <p>J'pense qu'on développe aussi un autre rapport au toucher dans le sens où c'est complètement... Quelque part c'est dur à dire, mais comme si y avait plus de sacré... Tu vois par exemple, en plus dans nos porters on met des mains aux fesses, des...on arrive entre les jambes... y a un endroit comme si c'était complètement... (rires)</p> <p>On partage nos odeurs, on partage nos sueur, du sang... Tu vois, y a un endroit d'impudeur et au final c'est comme si c'était très séparé de ça. Par exemple quelque chose de l'ordre de l'intime avec quelqu'un, ou d'un câlin avec mon neveu... C'est très très différent moi je l'ai jamais raccroché...</p>

C36	Mais est-ce que la rencontre avec Julia aurait été différente si vous l'aviez pas porté et si elle, elle vous avait pas porté ?
A36	<p>Ben euh... je sais pas...</p> <p>Nous c'est vraiment notre langage. Nous on a l'habitude alors avec des gens normalement pas novices... On a l'habitude de toucher, on a l'habitude de tout ça. Alors je dirai pas que c'est une grande révélation pour moi, j'pense peut être ça l'est plus pour elle... Après je trouve ça super que la rencontre se fasse à cet endroit-là dans une simplicité, un oui à tout... c'est... Ça me touche beaucoup, et j'y vois beaucoup de ...</p> <p>Tu vois des fois j'me sens timorée sur des trucs... On essaie ça et là, je vois qu'elle dit oui à tout tu vois. Je me remets en question à ces endroits là... Mais du point de vue de l'expérience et de la sensation, il y a rien de très nouveau pour moi...</p> <p>Après la sensation de sa voix dans... aussi proche et tout ça c'est vraiment nouveau pour moi... Quand tu la portes, tu sens tout vibrer euh... Du coup ça c'est vraiment très... des nouvelles sensations... Mais porter, même porter quelqu'un qui a peu l'habitude c'est pas nouveau.</p>

Annexe 3- Entretien avec Guy

Dimanche 8 avril 2018. Jour de relâche. Dans le camion, sur la route des calanques de Marseille.

Guy conduit, je suis à la place du passager.

G1	Avec la <i>compagnie XY</i> , je passe des heures et des heures à répéter des trucs où en fait t'es juste en dessous et tu pousses ... Mais il faut être présent... Il faut bien le faire ... alors que là avec Armelle , ben... On va bosser, on va faire le salto, on va le faire trois fois, on va passer au porté et puis voilà... Vu qu'on est que trois, même s'il y a pas mal de figures ... ben ça durera beaucoup moins de temps ...
C2	T'as dit un truc, je sais plus quand, qu'en fait tu voulais que les gens voient une relation en fait, et pas ... je sais plus comment t'as dit... Je l'ai noté dans mon carnet. Je pourrais le retrouver...
G2	Je sais ce que j'ai dit. On travaille sur <i>Les voyages</i> ¹⁰³ ... C'est ce qui m'intéresse de plus en plus... comment on peut passer d'une pratique spectaculaire à une pratique qui l'est moins mais qui est tout autant émouvante... Si les gens sont spectateurs de la relation... Je crois que ce qui les touche le plus dans <i>XY</i> , au-delà de la performance physique, c'est que c'est la performance physique associée au fait qu'il y a des regards de confiance qui se jettent... Il y a une main qui en attrape une autre, il y a la manière dont on se touche, la manière dont on se regarde... les gens parlent beaucoup de nos regards.
Guy n'est pas encore en évocation. Pourtant, il me livre certaines de ses intentions, ce qui est important pour lui. La deuxième question aurait pu porter sur la manière dont il s'y prend pour y arriver.	
C3	...Et du coup toi qu'est-ce que tu fais quand tu portes ?
G3	C'est un mécanisme où... En tout cas, il y a quand-même plein de moments où je regarde... Où je sais où je regarde, mais je suis pas conscient de tout et tout le monde... En fait je suis pas conscient de ce que ça rend. Par contre je sais que de le vivre, les gens vont le ressentir... C'est-à-dire que je sais que... il me semble quand même que si, par exemple, hier, avec toi on danse direct... C'est pour ça que je te prenais les mains. Parce que je me dis que, peut-être avec une personne que je connais moins, ou qui est peut-être moins à l'aise, j'irai pas directement au corps à corps... Ou alors j'irai exprès. Par exemple si c'est un homme j'irai direct... j'irai direct et en tout petit, et voir si il y a cette capacité un peu de s'abandonner. Avec une femme peut-être je ferais plus attention, je mettrais plus de temps... peut-être parce que je me dis que ça raconte d'autres choses aussi... Par exemple hier même si on dansait tous les deux j'ai fait attention de me dire... ben j'ai essayé d'être là, présent pour ce moment-là. Et moi je me dis qu'être présent à ce moment-là pour toi, pour nous, pour la danse. Si j'arrive à le vivre avec toi, les gens sont spectateurs de quelque chose qu'on vit tous les deux...
La question amène Guy à parler à la première personne. Il me parle de son Vécu. Aussi, j'ai accès à certains de ses Savoirs comme la relation entre homme et femme.	
C4	Mais comment tu fais pour être présent ?

¹⁰³*Les voyages* est un dispositif dans lequel des artistes vont à la rencontre de «populations particulières» pour faire vivre des expériences sensibles.

G4	<p>Qu'est-ce que je fais... ben... et ben... je... je pense que déjà j'ai une sorte d'habitude... Quand je veux me mettre présent, je fais transpirer ce que je suis en train de vivre.</p> <p>Et pour ça par exemple, par rapport à toi hier, je fais attention à sentir comment ton corps bouge. Je vais à droite, à gauche en fonction des résistances, en fonction des endroits qui peut-être acceptent et en fait je... me concentre à fond sur comment à deux on va juste chavirer... 'fin juste je me concentre à fond sur comment ça, ça va exister sans heurts... Et de temps en temps je tente parce que ... je tente de tourner, je tente un déhancher, de te donner mon déhancher pour que peut-être tu le sentes... Mais du coup je me concentre sur ce que je fais avec toi et pour toi ; et je me concentre là-dessus en prenant aussi... en essayant de capter ce que raconte ton corps...</p> <p>Donc hier sur certains mouvements, je sentais ton corps qui était apte, sur d'autres qu'il était plus en résistance... et je me concentre là-dessus et d'un seul coup j'essaie de me repositionner sur ton souffle, ou sur le toucher, comment on touche, comment ça s'épouse...</p>
<p>Guy répète ma question, ce qui est un signe de l'évocation. Il choisit un moment de danse particulier. Le fragmenter en plusieurs moments nous aurait permis d'accéder à une granularité de description plus fine dans sa façon de prendre des informations et de décider quel mouvement faire ensuite.</p>	
C5	<p>Il y a des parties du corps qui te donnent plus d'indications ou c'est plus global ?</p>
G5	<p>Ben... je sais pas... j'en sais rien...</p> <p>Par exemple (...), pour être ensemble, j'estime que c'est bien de trouver une même respiration. Pour trouver la même respiration, je vais essayer de trouver... Le corps en fait il répond en respirant par je vais devant, je vais derrière...</p> <p>Quand je respire, la cage thoracique en se gonflant... Et puis à partir de là j'essaie de trouver la même respiration. Et de cette respiration j'essaie aussi d'épouser à la fois ton mouvement. Et quand moi je pose ma main, je vais pas poser ma main comme ça (il pose sa main sur mon avant-bras)... Mais peut-être essayer de te donner de l'information et peut-être que mon information je...</p> <p>Tu vois, je peux donner des informations différentes qui donnent aussi des indications de corps... je sais pas je me dis ça... et si tu veux c'est pareil j'essaie de pas forcer le mouvements mais d'inviter à venir, en fait c'est se mettre dans un état peut-être...</p>
<p>La première réponse de Guy montre que la question est trop générale, pas assez ancrée dans l'action qu'il me décrivait auparavant. Par conséquent, il me livre un Savoir théorique sur la respiration. Il retourne ensuite de lui-même dans l'action.</p>	
C6	<p>J'ai remarqué, quand vous faites <i>la marche</i>, quand vous prenez les pieds de Julia... En fait même toi avec la faux... Votre façon de prendre, ça fait comme si, on sent vraiment, comme si vous vouliez que tous les plis de la main prennent le membre...</p>
G6	<p>Oui ben ça par exemple c'est un truc, nous, on se soucie plus ou on fait plus...</p> <p>Moi je le remarque quand on donne des stages. En fait les gens ils attrapent comme ça (m'agrippe)... et c'est comme serrer la main. Serrer la main en fait, il y en a qui t'attrapent la main et vont aller te la broyer, mais en fait tu peux aussi venir et prendre la main... Et en fait c'est comment aussi tu viens épouser et ça que ça par exemple...</p> <p>Là en fait on faisait ça en danse et moi ça m'avait vachement intéressé... C'est comment ce creux là, si il existe, il a moins d'informations que si d'un seul coup il existe plus (creux entre les deux paumes de mains quand on se croise les mains) et que là, en fait, t'as beaucoup plus d'informations. Tu peux même lâcher les doigts et t'as l'information.</p> <p>En fait ce que nous on... Je pense que notre travail, et on s'en rend plus compte, c'est aussi comment t'attrape... Je vois aussi avec Julia, on a des espèces de réflexes... Elle se place, elle vient toujours se coller à moi pour faire le saut avec Armelle et Didier,</p>

	<p>quand on fait touche... Peut-être je suis un peu plus devant alors elle est peut-être rassurée de venir à côté de moi... parce qu'elle me voit et nous naturellement on se met dans l'axe de celui qui est derrière... Parce que nous sur les côtés on sait que... qu'on a plein de trucs comme ça qui sont réflexes et que elle, elle a pas et du coup des fois elle a des placements, elle va se mettre dans des positions qui nous... Ça n'a rien à voir avec ce qu'on fait...du coup euh... Nous on a presque aussi des précisions d'espace...</p>
C7	Et qu'est-ce que tu fais quand Julia vient se coller à toi ?
G7	Ben moi des fois, ça me fait holà mais ! t'as envie de la prendre et de la mettre au bon endroit ! Et puis en fait ben tu t'adaptes à elle ...
C8	Mais comment tu t'y prends ?
G8	<p>Ben là tu te déplaces. Mais le problème c'est que, quand tu te déplaces, elle elle se re-déplace encore vers toi tu vois... Mais au fur et à mesure on lui donne un peu des codes...</p> <p>Tu vois c'est comme hier, je suis avec la faux et moi... alors je sais pas... Peut-être elle a l'impression qu'on maîtrise tout. Nous on sait qu'il y a plein de trucs qu'on a pas... Mais moi je suis avec la faux en train de faucher et il y a plein de trucs que je fais à l'aveugle, ou que j'ai mes repères avec Armelle ...</p> <p>En gros l'endroit où je me lance c'est comme si j'allais taper dans son corps avec mon manche... et je tape dans son corps entre guillemets ... avec mon manche ... je sais que je la touche pas avec la lame. Et quand je me retourne là, d'un seul coup je vois Julia qui est hyper engagée sur la scène au moment où moi je fauche. Et elle, il y a la faux qui passe là ... puis elle en fait ... elle est dans son chant, et elle se soucie pas de ça...du coup euh... Je pense qu'on a fait un travail depuis longtemps sur comment tu prends l'espace, comment on le prend... Je pense qu'il y a ni Armelle ni Didier qui se mettrait à cet endroit-là, c'est clair,... Surtout à ce moment-là du travail.</p> <p>Julia je crois qu'elle, ... Qu'ils ont pas travaillé des trucs de l'espace. L'espace, le rythme comme on peut travailler en danse...</p>

Annexe 4- Entretien avec Guy

Mardi 10 avril 2018. Le matin dans la voiture me reconduisant à la gare TGV. Guy conduit.

C9	Est-ce que tu peux me réexpliquer ce que tu m'as dit hier soir sur ta position intermédiaire de porteur ?
G9	Le porteur est pour moi une sorte de liaison entre le sol et le voltigeur... C'est ça, c'est un... c'est euh... On est toujours en train de rechercher, on va dire à éviter, le maximum de déséquilibres... On recherche toujours à réduire les déséquilibres...
C10	Et toi comment tu fais pour ça... si tu parles à la première personne ?
G10	Et ben... J'essaie d'avoir une grande conscience du sol, et en même temps du poids du voltigeur. Et j'essaie de trouver comment je positionne mon corps entre les deux pour que le voltigeur puisse sentir le sol à travers mon corps... Et moi que je puisse sentir son poids à travers mon corps et le répartir sur le sol... Voilà.
C11	Tu dis «j'essaie» mais quand t'y arrives pas, qu'est-ce qui se passe ?
G11	J'essaie parce que c'est toujours une... c'est une science inexacte... c'est comme... Très souvent on parle d'équilibre... Moi je crois que l'équilibre c'est... ça n'existe pas... c'est... On est toujours dans des déséquilibres... même quand on respire on va de devant à derrière, en fait on est toujours en train de réguler euh... une sorte de déséquilibre et quand on est à deux c'est encore plus grand et encore plus flagrant.
C12	Et à trois, encore plus ?
G12	Ben oui parce que... en gros plus on ajoute des liaisons et plus c'est susceptible de... Plus les déséquilibres sont susceptibles de pas être gérés... Et en plus il y a plus de poids... Moi par exemple, parfois ce que je ressens, c'est que je dois... dans le déséquilibre je dois résister aussi à... au poids qu'il y a au-dessus... pour réussir à poser le poids dans le sol. Mais quand il y a trop de poids faut aussi pouvoir... En gros on a tendance à essayer de protéger son propre corps et du coup il faut repousser le poids... Faut à la fois repousser le poids pour qu'il s'allège et à la fois il faut lui donner le sol donc c'est assez... C'est une sensation assez paradoxale... On a l'impression de pousser vers le haut et en même temps... ou de tirer vers le haut et de pousser vers le bas.
C13	Toi tu trembles vachement. J'ai vu quand vous faisiez le trio avec Armelle et Didier sous le grand chapiteau, c'est pour gérer ces déséquilibres ou c'est ton style à toi ?
G13	Ben non j'aimerais bien pas trembler... Alors déjà il y a deux choses... En fait comme t'as vu c'était des figures qu'on a pas fait depuis très longtemps ... donc on cherche nos axes ... On cherche nos positions et du coup je suis plus susceptible de me faire un peu balancer dans tous les sens... Et du coup comme il y a une contrainte de poids qui est encore... qui est plus grande que si j'avais qu'une seule personne et ben... par moment mon corps il rattrape euh... des déséquilibres, mais de manière on va dire un peu violente... du coup ça crée une sorte de tremblement ou de... d'espèce de rattrape comme ça rapide... et ça pour moi c'est pas trop ce qu'on appelle des tremblements, c'est plus du gigotage... Alors que moi par exemple j'ai un problème euh... un peu quand je fais du main à main, et notamment quand je suis fatigué, mon corps il tremble... mais c'est un vrai tremblement, c'est comme un Parkinson un peu... [...] c'est des moments où je me sens pas forcément en sur-contractions et pourtant je tremble... c'est plus un problème j'pense nerveux...

C14	Et quand t'es porté, sur la bûche là, Armelle et Didier te portent... Qu'est-ce que tu fais ?
G14	<p>Ben j'essaie de donner mon poids pour que ceux d'en dessous ils comprennent l'endroit où je me place, j'essaie de... J'essaie que tous mes mouvements soient contrôlés et lents pour bien prendre des positions, euh... les positions idéales... Voilà... Je fais attention à mes transferts de poids, c'est-à-dire que, quand je vais pour monter euh... j'ai fait attention de pousser dans les axes de mes appuis et pas de... en gros d'éviter de ripper sur eux quoi...</p> <p>C'est comme si je montais sur une planche de <i>skate</i> et qu'il fallait que je monte sans que la planche elle bouge... Que j'essaie de faire attention à ça et que j'essaie de me déplier dans l'axe, tout en leur donnant toujours un poids qui est le même, j'essaie de pas... J'essaie moi aussi en fait de trouver des positions de corps qui fassent que... que ça évite d'avoir un maximum de déséquilibres entre devant et derrière ... Comme ça, eux ils sont ... ils comprennent bien mes appuis et ils ont moins de rattrapes à faire...</p> <p>Et quand je monte en plus sur Armelle qui est... qui me paraît toute petite et fragile ben euh... J'ai pas envie de lui faire mal... mais pour pas lui faire mal, il faut en même temps quand même que j'appuie en elle... C'est ce qu'on dit beaucoup à Julia... «n'aie pas peur de nous faire mal parce que tu nous fais pas mal et plus tu appuies en nous et plus nous on peut aussi et... t'aider dans ton travail»...</p> <p>En gros, c'est comme si, quand on marche sur quelqu'un, c'est comme quand on est dans la neige ou dans la boue. C'est comme si on voulait faire la marque la plus profonde possible, oui une empreinte, mais la faire de manière euh... délicate. C'est-à-dire que tu poses ton pied et... du coup en gros il faut s'étaler comme ça ... Il faut penser à ça... penser à une espèce d'enracinement... et en même temps le corps il faut le maintenir... 'fin l'allonger...</p> <p>En fait, quand tu voltiges il faut toujours penser à... faut penser à donner son poids. Une fois que t'as donné ton poids, il faut que tu penses que ton corps tu l'allonges. Tu crées une ligne, la plus grande possible, entre le bas et le haut... comme ce qu'on peut travailler en danse... Mais souvent en danse ça reste aérien euh...et là nous en fait faut donner du poids.</p>

Annexe 5- Échange avec Didier

Mercredi 14 février. Ce matin, avant de commencer, Guy me demande : « T'en es où dans tes entretiens ? ».

Sur cette question, Didier , s'assoit sur le banc juste en dessous du mien et me dit « Allez, qu'est-ce que tu veux savoir ? »

Je suis prise au dépourvue. J'ai déjà du mal à prévoir les entretiens alors là, sur le banc du chapiteau, à moitié en train de s'échauffer, avec les autres autour... Je joue le jeu, mais sans dictaphone.

J'amorce mon questionnement ce qu'il fait lors du porté « sandwich » avec Julia.

D1	Je vais la chercher, je l'accueille délicatement, sans à-coup. Je la dépose sur moi.
C2	Qu'est ce qui est différent pour toi entre porter et être porté ?
D2	Entre porter et être porté il y a une grosse différence. Surtout lorsqu'il y a remise en question de l'équilibre, c'est-à-dire conflit entre le voltigeur et le porteur. Le voltigeur doit inhiber sa recherche d'équilibre ce qu'on ne fait pas dans la vraie vie.
C3	J'ai observé que, dans votre manière d'attraper, vous aviez l'air de beaucoup prendre soin les uns des autres...
D3	Le « prendre soin » c'est un peu la cerise sur le gâteau... quand tu te frites et qu'il faut que tu continues à travailler t'es pas dans le prendre soin... mais bon c'est sûr, le prendre soin apporte une qualité à la relation

