ARCHITECTURES SENSIBLES

Un hôpital psychiatrique à l'épreuve de l'expérimentation dansée

Par Marina Ledrein

Thèse soutenue le 8 novembre 2025
Sous la direction de
Isabelle Ginot
Catherine Perret

VOLUME #1

Composition du jury :

Anne BOISSIERE
Professeure émérite des Universités,
Université de Lille.

Isabelle GINOT
Professeure des Universités,
Université Paris 8 des créations,
Saint-Denis.

Baptiste GODRIE
Professeur adjoint des Universités,
Université de Sherbrook.

Derek HUMPHREYS
Professeur des Universités,
Université Paris Cité.

Céline LETAILLEUR
Paire ingénieure de recherche,
Aix-Marseille Université.

Catherine PERRET
Professeure émérite des Universités,
Université Paris 8 des créations,
Saint-Denis.



UNIVERSITÉ PARIS 8 DES CRÉATIONS | Thèse

Note aux lecteur·ices de la version numérique :

Ce premier volume de la thèse intitulée *Architectures sensibles – l'hôpital psychiatrique à l'épreuve de l'expérimentation dansée* existe sous deux formes : la présente version numérique et une autre, imprimée en risographie. La version imprimée réunit le journal de recherche présenté ici et, dans une enveloppe jointe, une publication en risographie contenant les journaux collectifs du *P.O.S#1* – éléments absents de la version numérique.

Plus qu'un procédé d'impression, la risographie, avec ses textures, ses décalages et ses variations de couleur, s'inscrit comme un médium à part entière dans la démarche de recherche-création. Les différences de support impliquent ainsi des variations sensibles dans la mise en page, la reproduction des images et le rendu des couleurs.



PHOTOGRAPHIE CI-DESSUS : JOURNAUX DU *P.O.S.#1*, COLLECTIF MOUVEMENT(S), RISOGRAPHIE PAR LA MARTIENNERIE, JUIN 2022.
PHOTOGRAPHIE CI-DESSOUS : VOLUME I DE LA THÈSE, RISOGRAPHIE PAR LA MARTIENNERIE, SEPTEMBRE 2025.



Avant-propos : partir de l'expérience, pratiques du journal

Ce premier volume de la recherche intitulée « Architectures sensibles. L'hôpital psychiatrique à l'épreuve de l'expérimentation dansée », est une invitation à entrer dans la recherche par la lecture de ses journaux : les journaux collectifs du *P.O.S.* d'une part, et d'autre part le journal de recherche que j'ai conduit, en parallèle de l'activité du collectif MOUVEMENT(s) et en dialogue avec celui-ci. Ni annexes, ni hors texte[1], ils font partie de la thèse et constituent sa principale source.

L'ensemble de la recherche s'attache à interroger ce que permettent les savoirs expérientiels et leur co-construction au sein d'un espace ségrégatif, et depuis des pratiques artistiques collectives. Elle s'intéresse à un type de lieu bien spécifique : l'hôpital psychiatrique public aujourd'hui écartelé entre une managérisation néo-libérale massive et une normalisation – doublée d'un durcissement – du carcéral sur lesquels je reviendrai. Les actions sont menées avec les membres du collectif artistique MOUVEMENT(s). Créé en 2017, à l'initiative d'un groupe d'usager·es du pôle de psychiatrie de l'hôpital intercommunal Robert Ballanger à Aulnay-sous-Bois, et avec le soutien de soignantes et moi-même, il rassemble des personnes impactées par la psychiatrie, ainsi que des soignantes, des chercheuses, toutes et tous artistes, engagé·es dans une enquête collective sur le lieu et l'expérience psychiatrique. La thèse s'appuie sur le travail de co-création de la performance *P.O.S.#1* [*Plan d'Occupation des Sols*] présentée au théâtre Louis Aragon – (scène conventionnée d'intérêt national art et création – danse) à Tremblay-en-France le 04 juin 2022.

1. René Lourau, *Le Journal de recherche. Matériaux d'une théorie de l'implication.*, Paris, éditions Meridiens-Klincksieck, 1988. Dans cet ouvrage, le chercheur distingue « texte » et « hors texte », « œuvre achevée » et « œuvre en train de se faire ». Dans le champ académique, il fait le constat selon lequel les écritures diaristes sont cantonnées au « hors texte ».

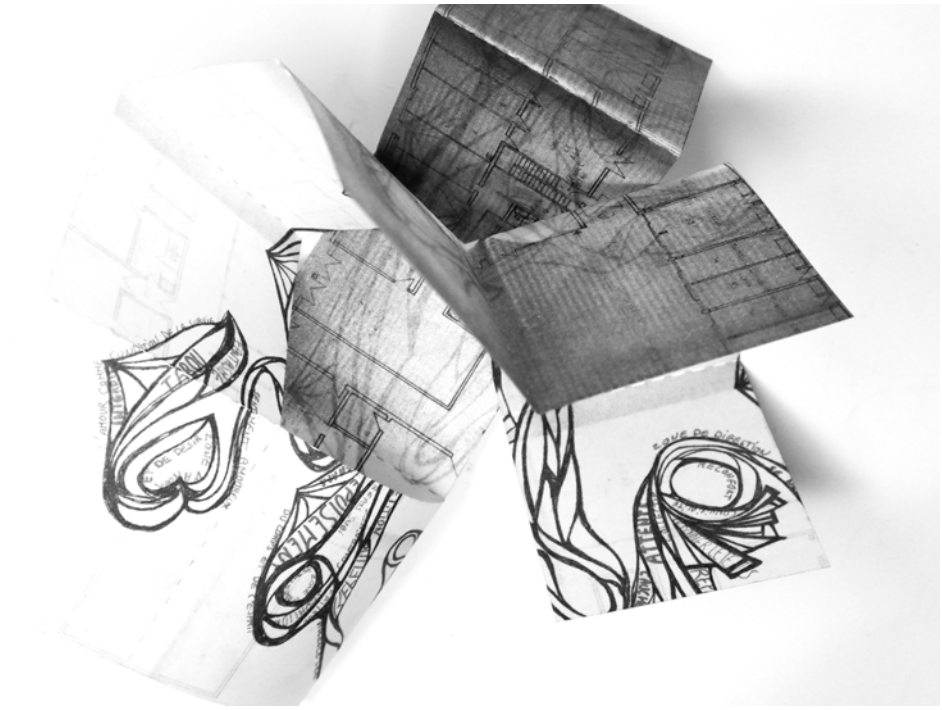
Aussi, ce premier volume est une invitation à rencontrer cette recherche d'abord par ses pratiques, les usages et les temps de travail collectif, la multiplicité de ses écritures ; autrement dit, une invitation à rencontrer la recherche par son registre sensible et expérientiel. Le temps de la « reprise » et de l'analyse de cette expérience viendront dans le second volume.

Les Journaux collectifs du *P.O.S.#1* ouvrent ce premier volume. Conçus en 2022, ils sont composés de trois propositions éditoriales imprimées en risographie et réunies dans une enveloppe. Ils sont d'abord nés d'un constat : les pratiques d'écriture au sein du collectif sont nombreuses et ne se cantonnent pas à mon écriture de chercheuse. Ils incarnent la nécessité d'un espace dont le contenu et les écritures seraient auto-gérés par le collectif. Chacun·e pouvait, s'iel le souhaitait, partager un texte, une retranscription d'un temps de discussion sur le projet, un poème ou toute trace des ateliers de co-création. Co-signés avec les membres du collectif, ces objets protéiformes sont les traces sensibles de l'enquête collective et expérimentale menée dans les murs de l'hôpital psychiatrique. Ils rendent compte à la fois de la multiplicité des voix et des gestes d'écriture, et de ma pratique éditoriale depuis laquelle je tente d'imaginer de nouveaux espaces de recherche et de partage d'expériences.

Le reste de ce volume est consacré à mon propre journal de recherche. Cette écriture au long cours, a accompagné et soutenu tant ma recherche que le travail de co-création mené avec le collectif MOUVEMENT(s). Espace d'écriture, de dialogue avec les membres du groupe, et de documentation multiple des processus collectifs, ce journal est à la fois un espace de création – d'écritures, de documentation, de fictions – et l'espace de ma recherche. Il retrace les ateliers du collectif MOUVEMENT(s) entre septembre 2021 et la première présentation publique de la performance, le 04 juin 2022. Onze extraits sont partagés ici, correspondant chacun à un temps d'atelier autour d'une pratique, et sélectionné en fonction des questionnements de recherche qu'il a contribué à soulever. Organisé à partir d'une écriture fragmentaire et de matériaux hétérogènes, ce journal a fait l'objet d'un travail

éditorial et graphique continu tout a long de la recherche, afin de le mettre en partage avec mes partenaires de danse, expert·es des pratiques dansées analysées dans la thèse. Il a ainsi été lu et commenté lors de réunions du collectif par ses membres au cours de son élaboration. Les lectures complices qui jalonnent les deux volumes, sont des retranscriptions de ces temps de discussions collectives.

Le second volume, qui revient également sur l'histoire des écritures des journaux, leur élaboration et leurs enjeux pour la recherche, est consacré à l'analyse des processus traversés par le collectif et des documentations que les journaux en ont tenues. Il analyse les modulations offertes par le travail du geste dans le rapport au lieu et propose de les mettre en perspective en restant adossé aux questions de départ : Comment passer à l'action collectivement ? Des fluctuations dans le rapport au lieu sont-elles possibles, dans le contexte d'un hôpital psychiatrique, en passant par l'expérimentation dansée ?



Journaux du *P.O.S.#1,* collectif mouvement(s), juin 2022, risographie et design d'objet par l'équipe de *La Martiennerie*. Cet objet cartographique est un des éléments constitutifs des journaux. Le dessin a été réalisé par Spirale Production. Ce "livre infini" peut se plier et se déplier dans une infinité de combinaisons. Il a été activé par la danse lors de la performance *P.O.S.#1.*

Thèse soutenue publiquement le 08.11.2025
à l'Université Paris 8 des créations, Saint-Denis.

Sous la direction d'Isabelle Ginot et Catherine Perret

Thèse pour l'obtention du grade de docteure
de l'Université Paris 8
Discipline : Sciences et technologies des arts
Spécialité danse et arts du geste.

Quelques précisions avant lecture :

Les membres du collectif ont choisi d'apparaître dans la thèse sous leurs noms civils ou noms d'artiste. Cependant, certaines situations précises, exigent l'anonymat dans un souci de protection des personnes. L'anonymisation de certaines situations a été choisie en concertation avec les personnes concernées.

Certain·es complices du CHIRB, sans être membres du collectif, ont participé à nos temps de travail parfois de manière très ponctuelle. Un grand merci en particulier à Hasna pour sa générosité, à Héléna Fidalgo et Naophel Ladjenef qui ont démarré avec nous et largement contribué à l'élaboration du *P.O.S.#1* avant de naviguer vers d'autres aventures.

L'édition de mon journal de recherche et des journaux du *P.O.S.* du collectif MOUVEMENT(s) ont reçu le soutien de : l'Université Paris 8 des créations, Saint-Denis, EDESTA, le laboratoire de recherche MUSIDANSE, l'Association des chercheur·euses en danse (lauréate de l'aide aux chercheur·euses 2023), l'école universitaire de recherche ArTeC (lauréate de l'aide à la création pour les doctorant·es 2023). Ce travail a bénéficié d'une aide de l'État gérée par l'Agence Nationale de la Recherche au titre du Programme d'Investissements d'Avenir portant la référence ANR-17-EURE-0008.

Imprimé sur écofibres *T-shirt white* Metapaper 110g et 300g.
Enveloppe en Pergamenata Bianco Fedrigoni 300g.
Composé en anonymous de Mark Simonson.
Risographié par La Martiennerie.
Crédit photo : Marina Ledrein.
sauf page 7 : Judith Arazi – pages 47, 48, 50 et 71 : Véronique Baudoux.



Collectif mouvement(s), mars 2022, couloir du centre social du pôle de psychiatrie pour adultes du CHIRB.

Sommaire du journal de recherche

Guide de lecture du Journal 10.

Sigles et abréviations 11.

Lecture complice #1 – C'est ça que tu fais pour ta thèse ? 12.

Lecture complice #2 – À propos du processus de retranscription. 13.

Lecture complice #3 – À propos de la structure du journal. 15.

Extrait #1 : jeudi 16 septembre 2021 17.
↳ *De quels corps parlons-nous ?*

Extrait #2 : jeudi 30 septembre 2021 23.
↳ *Que faisons-nous ? Comment fonctionnons-nous ? Quel groupe formons-nous ? Quels positionnements partageons-nous ou ne partageons nous pas ?*

Extrait #3 : vendredi 26 novembre 2021 29.
↳ *De quelles danses parlons-nous ? A-t-on besoin de plus de douceur dans les pratiques ?*

Extrait #4 : vendredi 07 janvier 2022 34.
↳ *Que faire de l'inquiétude et de la peur des violences psychiatriques en atelier ? Que faire avec ces affects depuis la pratique de la danse ? Dans quelle(s) zone(s) placer les ateliers artistiques ?*

Extrait #5 : vendredi 28 janvier 2022 39.
↳ *Comment faire front avec nos dos ? Quelles explorations du toucher possibles en milieu (in) hospitalier ?*

lecture complice #4 – Précisions de Spirale Production (à propos de mes notes du 28.01.2022) 45.

Extrait #6 : vendredi 11 février 2022 47.
↳ *Et si on imaginait d'autres manières de faire ? Quelles autres savoirs d'expérience nous sont nécessaires pour continuer nos explorations ? Savoirs des danseureuses ? Praticien·nes somatiques ? Comment outiller les pratiques collectives ?*

lecture complice #5 – Précisions de Naophel Ladjenef (à propos de mes notes du 11.02.2022) 51.

Extrait #7 : mercredi 02 mars 2022 52.
↳ *Comment se rendre disponible à la pratique ? Comment transmettre et partager une pratique ? Comment la rendre appropriable pour chacun·e ? Quels rôles joue la voix dans la transmission des pratiques ?*

Extrait #8 : jeudi 03 mars 2022 58.
↳ *Est-ce-que ça nous intéresse ? Est-ce-que la proposition soutient un imaginaire ? Comment parler la pratique ? Avec quels mots? Comment inventer une langue de l'atelier ?*

Extrait #9 : vendredi 04 mars 2022 68.
↳ *Comment s'assurer de la possibilité de naviguer entre faire et ne pas faire ? Comment permettre d'entrer et sortir de la pratique sans défaire le travail collectif ? Comment poser la question du consentement en atelier et dans les pratiques collectives ? Quelles solidarités/ complicités depuis la pratique dansée ?*

Extrait #10 : vendredi 01 avril 2022 73.
↳ *"Mais quel est le problème de cette danse ?" "Ne faudrait-il plus nous toucher ?" Quelles pratiques du collectif pour accueillir la honte, la pudeur, la gêne, le silence ? Peut-on faire ensemble malgré nos incompatibilités statutaires ? Comment travailler à se faire confiance ? Comment faire avec la méfiance ?*

Extrait #11 : vendredi 20 avril 2022 77.
↳ *Comment se reposer en atelier ? Comment retrouver du moelleux musculaire ? L'apaisement ne serait-il pas une condition de l'atelier en milieu inhospitalier ? Quand commence un atelier ?*

Journal de recherche du *P.O.S.#1* par Marina Ledrein
Design graphique : Marina Ledrein avec la collaboration d'Anne Froment Mars
Impression du journal en risographie : La Martiennerie

Avec les contributions des membres du collectif MOUVEMENT(s):
Thomas BENHAMOU * Christian DACLINAT * Aimée DUBUISSON * Corinne DUTHEIL * Francelyse FALEYRAS * Nathalie HERVÉ * Fanny INGRASSIA * Abdelaziz KHERFI * Naophel LADJENEF * Baky MEGUENNI * Manalios OOCHIT * SPIRALE PRODUCTION * Héléna FIDALGO. * Hasna.

Ce journal retrace les ateliers du collectif MOUVEMENT(s) entre septembre 2021 et la première présentation publique de la performance *P.O.S. #1 (Plan d'Occupation des Sols)* le 04 juin 2022 au Théâtre Louis Aragon – (scène conventionnée d'intérêt national art et création – danse) à Tremblay-en-France. Onze extraits sont partagés dans ce premier volume, chacun correspondant à un temps d'atelier.

Il propose de trans-mettre ce qui reste des ateliers : tracés en tout genre, notes, photographies, retranscriptions, descriptions, issus de ma pratique de traçage ou transmis par les autres membres. Il est organisé depuis les temporalités multiples de l'atelier de pratique :

Avant d'entrer

Du dedans (pendant l'atelier)

Post-écoute (après écoute des enregistrements sonores)

Quelque temps après (souvent le soir de l'atelier)

Rebonds – lorsque le besoin se fait sentir d'y retourner ∞

Pour que l'expérience de lecture soit complète, vous êtes invité·es à activer les liens présentés sous forme de QRCODE lorsqu'ils apparaissent dans le fil du texte. Ils sont des portes d'entrée vers d'autres voix à travers des enregistrements sonores, des lectures et des vidéos collectées. Ce premier lien amène vers une courte vidéo de présentation du *P.O.S.#1*.

1. lien URL vers la vidéo de présentation du *P.O.S.* : https://vimeo.com/785267831

SIGLES & ABREVIATIONS :

CHIRB Centre hospitalier Intercommunal Robert Ballanger

CATTP Centre d'activités thérapeutiques à temps partiel

INTRA Service intrahospitalier

EXTRA Service extrahospitalier

CMP Centre médico-social

HDJ Hopital de jour

TLA théâtre Louis Aragon, (scène conventionnée d'intérêt national art et création - danse) à Tremblay-en-France

P.O.S. *Plan d'Occupation des sols* : titre de la performance du collectif MOUVEMENT(s)

Psy A. Service de psychiatrie du secteur A.

Psy B. Service de psychiatrie du secteur B.

Psy C. Service de psychiatrie du secteur C.

GEM Groupe d'entraide mutuelle

CI Contact Improvisation

Baky Ohlala mais tu notes tout! Dis moi ma chère Marina, ne serais tu pas, comme on le dirait dans ses murs, un peu obsessionnelle (rires) ?

Marina On pourrait le dire oui. J'ai le souci d'être précise même si je ne prétends pas tout noter. Ça reste mon regard depuis les ateliers.

Baky J'ai d'autres souvenirs. C'est drôle, si on mettait bout à bout tous les souvenirs on aurait un truc assez dingue, tu ne trouves pas ?

Marina C'est un peu mon idée derrière ces lectures complices, confronter mes souvenirs et mes analyses aux vôtres. Des fois, je suis peut-être complètement à côté de la plaque d'ailleurs. D'autres fois, j'espère mettre le doigt sur des questions qui ont été partagées. Parfois, les questions sont celles de ma recherche, elles ne concernent sûrement que mes préoccupations pour la thèse, mais je suis ravie et curieuse de vous les partager et d'en discuter éventuellement, si vous êtes d'accord. J'ai envie de les partager avec vous.

Baky Voyons voir ça ! (rires) Plus sérieusement, c'est ça que tu fais pour ta thèse ? Je ne te vois pas toujours écrire en atelier. Tu te fies à ta mémoire ? C'est un peu périlleux, non ?

Marina Je n'ai pas le choix, je dois me fier à elle (rires). Mais disons que je me fie à elle pour être le reflet de ce que moi j'ai perçu, senti, observé pendant l'atelier. J'assume l'écriture incomplète et la part de fiction dans ce genre de projet. En revanche, lorsqu'il s'agit des retours collectifs, je préfère me fier aux enregistrements audio pour éviter de déformer les propos des un·es et des autres.

Spirale Attention car le ton change tout, et le ton, tu l'as pas sur ton enregistrement.

Marina C'est vrai. C'est une très bonne remarque, quand j'ai un doute je préfère venir vous trouver pour en discuter. Comme maintenant.

Spirale Bon, bah y'a plus qu'à ! On va lire tout ça. Si tu dis n'importe quoi on a le droit de te le dire ou c'est déjà dans ta thèse (rires) ?

Lecture complice #1 **avec Baky Meguenni et Spirale Production - 01/02/23.**

Nathalie Peut-être ajouter des ponctuations, des virgules ou des points, pour fluidifier la lecture.

Marina Mais dès qu'on commence à vouloir réécrire, on perd encore un peu plus la dimension de l'oralité.

Nathalie Oui, mais parce que parfois, c'est des phrases...

Marina J'ai retiré les « heu », les bah, les ouais.

Nathalie Les « wesh » (rires).

Marina Parce que des fois, il y en avait beaucoup. Il y a quelques tics de langage que j'ai retirés parce que ça ne marchait pas dans les retranscriptions. Mais j'ai essayé au maximum d'être au plus près de votre manière aussi de dire les choses, tout simplement, puisque c'est ce qui est intéressant. Ce que j'ai donné à Christian et Spirale, c'est mon journal des ateliers en 2022, l'année du *P.O.S* au théâtre Louis Aragon. Et donc, pour chaque jour, j'ai des notes, à la fois, ce que je notais avant d'aller en atelier, les notes pendant et les notes après l'atelier.
Et puis, il y a aussi des retranscriptions de nos échanges que j'ai réécrits pour garder une trace de ce qu'on s'est dit tous ensemble autour de ce qui se passait pour chaque jour. Je voulais intégrer à ce journal aussi vos commentaires, ce dont vous vous souvenez, s'il y a des choses qui divergent ou, au contraire, si vos souvenirs sont très différents ou si vous voulez ajouter des choses aussi. Ça me semblait intéressant, mais le problème, c'est que Nathalie, Corinne et Baky ont eu le document vendredi, mais Spiale et Christian, vous ne l'avez pas eu. Donc, je réfléchis.

Christian On peut se mettre à côté pour aller lire.

Marina Peut-être lire au moins une partie, pas tout. Et puis on parle juste de la partie que vous avez lue. Ça vous va ? Ou alors…

Spirale Ou alors ?

Marina Ou je peux lire à voix haute et puis on en discute.

Spirale Ça va, tu lis vite. Comparé à moi, tu lis vite. Donc ça peut le faire.

Marina Il y a des moments, par exemple, où Spirale, Baky, Corinne vous étiez là dès le début. Christian, toi, tu es arrivé un peu après. Il y a toute une partie que tu pourrais lire plus tard éventuellement.

Spirale Il y a combien de feuilles ?

Nathalie Ça demande bien une heure pour lire tranquillement.

Corinne Quand tu as des codes-barres, ça marche vraiment ou c'est juste...

Marina Oui, tu scannes avec ton téléphone et puis ça t'emmène vers une vidéo, une capsule autour du *P.O.S.*

Corinne D'accord. Je n'ai pas testé du coup.

Spirale C'est quoi ça, TLA ?

Baky C'est le théâtre Louis Aragon.

Marina Là, de ce que je vous ai donné, il y a aussi la première résidence en mars.

Corinne Moi, j'ai lu jusqu'au vendredi 1er avril.

Spirale Tu as lu une bonne partie quand même.

Christian Je n'y étais pas en mars ?

Marina Tu étais là en mars, tu es arrivé en février. Et j'ai d'ailleurs les notes du premier atelier où tu es avec nous. Le problème, c'est que mes pages, elles ne sont pas dans l'ordre.

Spirale Page 1, page 2. Bah alors Marina ? La première chose c'est de numéroter tes pages ! C'est le b.a.-ba (rires).

Marina Ce n'est vraiment pas parfait, je reconnais.

Spirale Tu aurais pu faire l'alphabet, une partie de l'alphabet, A, B, C, D, E, pour organiser quoi, par parties.

Marina Ça, oui, c'est important dans la thèse, d'organiser la pensée, tu as raison.

Nathalie Parce que moi, j'ai eu l'impression que c'étaient des journées. Ce n'est pas tout le journal de bord ?

Marina Oui, c'est des journées, c'est ça. J'ai sélectionné des extraits de mon journal qui soulèvent pour moi des questions à partir des ateliers qu'on a traversés ensemble.

Spirale Celui-là, [ce journal] il parle spécialement du *P.O.S #1*, alors ?

Marina Oui, du *P.O.S.#1*. Ma thèse, elle porte sur ce moment-là spécifiquement. Et en fait, je n'ai pas tout retranscrit, ni tout mis en page. Parce qu'il y a toute une période, proche du 4 juin, où on répétait beaucoup, où j'ai pris moins de notes. Mais j'ai essayé de garder les moments, les journées qui ont été importantes pour ma recherche et je crois pour notre travail ensemble.

Nathalie Et ça, c'est dit dans ta thèse ? Tu précises qu'il n'y a pas tout ?

Marina Oui, je précise qu'il s'agit d'extraits. De toute façon, il y a la date à chaque fois. Je dis que c'est des ateliers qui ont lieu toutes les semaines et que c'est seulement une sélection des extraits des ateliers. Sinon, ça allait faire 300 pages (rires).

Corinne Ça aurait fait 1000 pages, tu veux dire ! On en a fait des choses cette année là (rires) !

avant d'entrer

Idées pour l'atelier :
+ Proposer aux « anciens » (Manalios, Héléna, Francelyse) de présenter le travail d'édition réalisé en 2017 et 2018 à partir des cartographies sensibles.
+ Présenter le livre *Cartes et lignes d'erre, tracés du réseau de Fernand Deligny* trouvé dans la bibliothèque en 2017[1].
+ Repartir de l'idée des cartographies sensibles ou d'une expérimentation graphique sur les photocopies des plans du CHIRB et vues google Maps collectées.
Comment nous déplaçons nous dans ces espaces ?
Ne pas oublier les nouveaux plans trouvés au CATTP.

Voici quelques pistes de travail pour construire les cartographies/ les tracés :

↳ **Ce que je vois**

↳ **Ce que je sens**

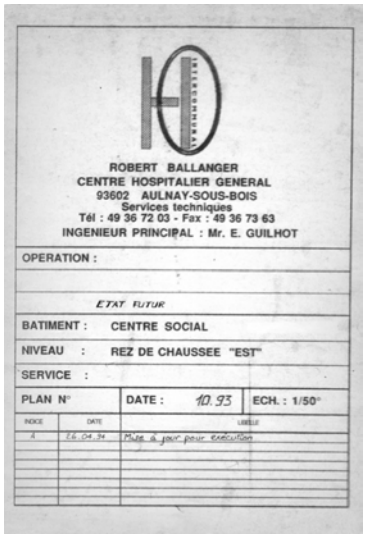
↳ **Ce que j'y fais**

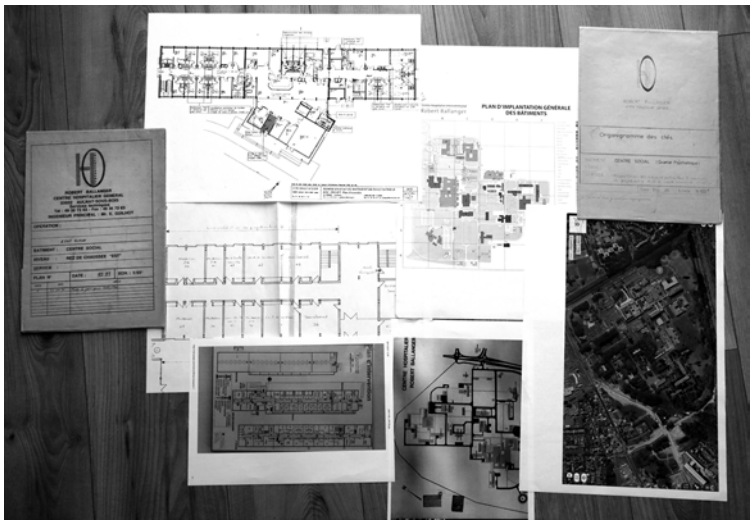
↳ **Ce qui me pose question**

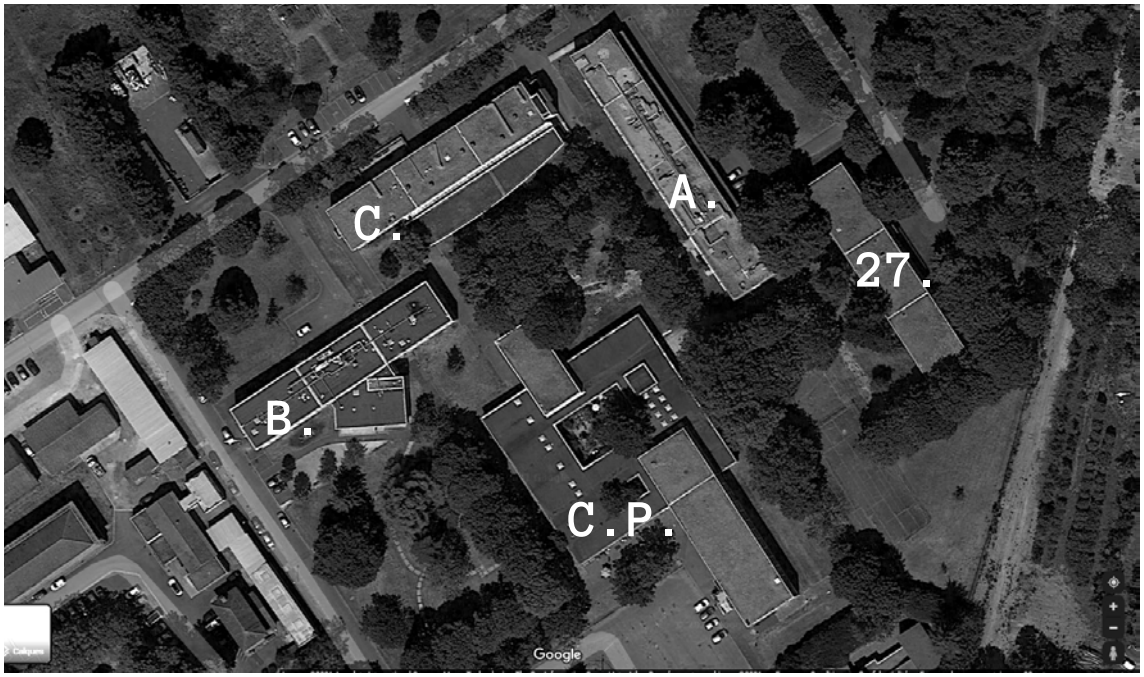
↳ **Ce que j'imagine**

Fournir des outils pour différencier les pistes de travail choisies (calques, couleurs, etc.).
Proposer d'analyser les codes de représentations graphiques des documents ? Piste possible : imaginer nos propres codes ?
C'est peut-être là une des dimensions du *P.O.S.* ?

1. Sandra Alvarez de Toledo (dir.), *Cartes et lignes d'erre, tracés du réseau de Fernand Deligny 1969-1979,* Paris, éditions L'arachnéen, 2013.







Cette capture d'écran du site internet de géolocalisation « Géoportail » est une vue satellite du pôle de psychiatrie pour adultes du Centre Hospitalier Intercommunal Robert Ballanger.

On y distingue :

↳ Les trois services d'hospitalisation à temps complet [A., B., C.] des trois secteurs couverts par le Centre Hospitalier Intercommunal

↳ Le centre psychothérapeutique [C.P] (dédié au suivi en ambulatoire et aux hospitalisations de jour)

↳ Le bâtiment 27 consacré aux consultations judiciaires.

↳ La végétation qui entoure les batiments et dessine d'autres espaces, d'autres chemins.

Sont présent·es ce jour : Naophel – Thomas – Héléna – Manalios – Abdelaziz

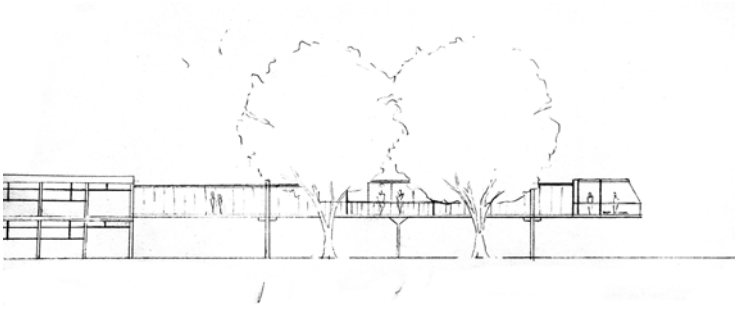
Francelyse a appelé avant l'atelier, elle déménage cette semaine. Baky a un rdv.

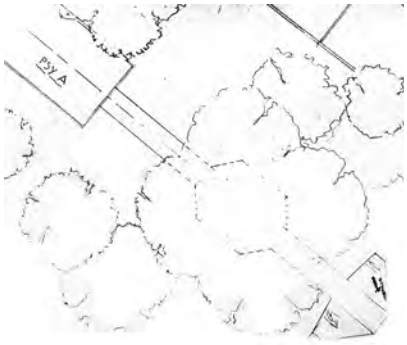
Penser à réserver la salle de sport ou la salle de spectacle pour les prochaines semaines. Voir avec Corinne pour le faire ?

Manalios, Héléna, Abdelaziz : ce que je vois
Thomas : ce qui me pose question

juste après

Tout le monde est à l'heure. Nous commençons l'atelier par un thé chaud et quelques nouvelles échangées.
Naophel a un projet en tête : il souhaite imaginer une passerelle entre la psy A et l'extérieur : une « bulle suspendue » au milieu des arbres qui placerait le lien avec la nature au premier plan. Il décrit le projet d'installer dans cette bulle des grands coussins sur lesquels il serait possible de se reposer, voire de faire une sieste ou d'écouter le chant des oiseaux, le vent dans les arbres, etc. À l'extrémité de cette passerelle, se trouverait un solarium.
Il réalise au crayon deux vues de la passerelle : un dessin en élévation et une vue en plan.





Au début de l'atelier, Héléna raconte le projet d'édition, les tracés dans l'espace avec le fil rouge. Elle raconte aussi cette fameuse découverte du livre de Deligny. J'en profite pour revenir sur son parcours, et notamment sur l'expérience des Cévennes et des lignes d'erre. Nous échangeons un moment sur Deligny puis sur les situations d'errance dans lesquelles beaucoup d'usager·es se sont retrouvé·es par le passé.



Un temps pour échanger sur le projet est demandé par Thomas et Naophel. Il est vrai que depuis une quinzaine de jours, nous avons surtout découvert l'univers artistique de Nicolas Flaubert, danseur concerné par le handicap. Une rencontre passionnante.

Plusieurs idées très intéressantes sont proposées pendant ce temps d'échanges. Je propose d'en faire la synthèse :

↳

Héléna propose une cartographie alternative des « sentiers sauvages » empruntés par les « habitant·es » de l'hôpital. Pour un prochain atelier, elle suggère de partir des chemins tracés par l'usure des pas Son idée : faire une séance en marchant et en prenant des photos de l'architecture pour récolter de la matière.

↳

L'architecture est décrite par Naophel comme une troisième peau. Il nous explique son projet de fin d'études en école d'architecture qui portait sur cette idée d'une *architecture-peau*.

↳

Thomas reproche à l'architecture d'être une « boîte dans laquelle on enferme » et qui ne se soucie pas des usages.
Il écrit et relie sur sa feuille « ce qui me pose problème » avec « ce qu'on y fait ».

↳

Naophel imagine le *P.O.S.* comme un corps humain avec des espaces de respiration, d'évacuation, de digestion. Les zones du *P.O.S.* correspondraient ainsi aux fonctions vitales. Il insiste sur cette idée que je trouve intéressante de repenser l'hôpital comme un être vivant : partir de l'organique, du vivant pour sortir d'une conception technique, biomédicale et purement fonctionnelle de l'architecture.

↳

Jusqu'où peut-on aller pour enfermer ? Quelles prises de décision architecturales pour enfermer à tout prix ? Comment imaginer un habitat qui s'adapterait aux pathologies et non l'inverse ? Ces questions sont posées par Thomas.

↳

Présence des animaux : trop peu tolérée (ce constat revient à plusieurs reprises).

↳

Un système d'enfermement mobile est imaginé par Naophel : une idée assez loufoque qui fait beaucoup rire le groupe. Il imagine des chambres d'isolement mobiles à la manière des boules pour les souris.

Remarque : Thomas et Naophel insistent régulièrement sur la nécessité de partager des points de vue différents sur le lieu mais s'interrogent sur la possibilité de coopérer avec toustes les soignant·es. Héléna suggère de privilégier les soignantes du côté du « thérapeutique » (psychologues, art thérapeutes, etc.) et de ne pas inviter les soignant·es « du médical » (psychiatres, infirmièr·es). Thomas nuance et se demande néanmoins si la possibilité d'inviter un médecin ne pourrait pas être intéressante, au moins sur une ou deux séances, pour se faire entendre. De nombreuses questions sont posées à la fin de l'atelier sur le fonctionnement du collectif et les prises de décision.
Il me semble important de définir tous ces aspects collectivement : Qui peut faire partie du collectif ? Quel est le fonctionnement de ce nouveau collectif post-confinements ? Quels sont ses objectifs ?

↳ Les sentiers sauvages évoqués par Héléna sont aussi appelés par les urbanistes « lignes de désir ». Ils désignent ces chemins inventés par les usager·es qui préfèrent « couper » au détriment du geste architectural et paysager, voire de leur sécurité, mais au profit de leurs trajets quotidiens. On pourrait aussi les nommer chemins d'usage.

Un article interessant à lire sur ce sujet :
Laurent Gagnol, Coralie Mounet, Isabelle Arpin, « De la piste animale aux lignes de désir urbaines. Une approche géoichnologique de la trace », *L'Information géographique*, 2018/2 (Vol. 82), pages 11-38.

↳ Naophel imagine ce qu'il appelle un «solarium» à l'extrémité de la passerelle et insiste sur les effets thérapeutiques de la lumière et du soleil. Cette proposition fait écho à la conférence de Pierre Louis Laget, à laquelle j'ai pu assister, sur l'architecture hospitalière de la fin du 18ème siècle à nos jours.

Mes notes sur la conférence au sujet du sanatorium:
Les immeubles aux étages disposés en gradins-terrasses suscitent un grand enthousiasme notamment dans l'architecture balnéaire. Ils sont issus des réflexions de médecins sur le mode de traitement le plus approprié pour des malades affectés d'une tuberculose pulmonaire. C'est avec la création en Allemagne, à la fin du XIXe siècle, d'un nouveau type d'établissement hospitalier, «le sanatorium», que nait le pari architectural d'étager en gradins les terrasses ou balcons ouverts au-devant des chambres de malades.

Pour voir la conférence en vidéo, scannez le QRCODE

↳ Le *P.O.S,* imaginé par Naophel, organisé à partir des fonctions vitales du corps, active également une certaine conception du corps en occident. Raphael Mandressi lie le regard avec l'invention du corps, des cartes, de la médecine et du théâtre. Il retrace l'histoire du dispositif de dissection comme dispositif de connaissance. L'anatomiste construit un corps, l'invente en posant son regard sur lui. On retrouve ce dispositif dans des domaines très variés (arts visuels, philosophie, etc.) qui dépassent largement la pensée médicale. Le corps anatomique serait ainsi une spécificité européenne dessinée à partir de la fin du Moyen Age.

Mandressi, Rafael, *Le regard de l'Anatomiste, Dissection et invention du corps en Occident*, Paris, éditions du Seuil, 2003.

Je m'interroge :
Le *P.O.S.* s'inscrit-il dans cette histoire topologique et fragmentée du corps ? De quel(s) corps parlons-nous ?



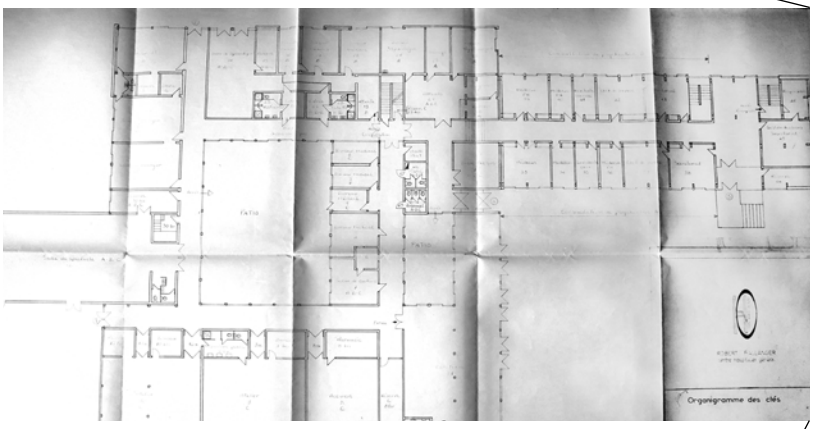
Vue du service de psychiatrie a., Centre Hospitalier Intercommunal Robert Ballanger, 2022.

avant d'entrer

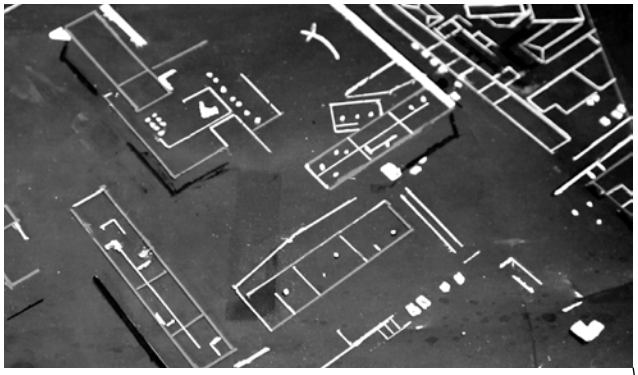
Proposition pour rebondir sur les échanges de la semaine passée :

Décrire ce qu'est le collectif (qui, quoi, pourquoi, comment, quand, où, à qui) – clarifier son fonctionnement et ses objectifs. Idée d'écrire un texte de présentation du collectif qui servirait de support pour en parler et s'accorder ?

Deuxième proposition : poursuivre les recherches graphiques sur les cartographies pour celles·ceux qui le souhaitent. Ces recherches ont été amorcées la semaine précédente, à partir des plans du centre social et des services d'hospitalisation trouvés dans l'atelier, mais aussi à partir des captures d'écran de vues satellite.



Pour ces deux propositions, nous pouvons nous installer dans l'atelier.
Il n'est pas nécessaire d'être dans le studio.



Tracés de Manalios sur celluloid brown : « ce que je vois »



Le papier bleu, trouvé dans l'atelier la semaine dernière et choisi par Héléna, est à la fois fin et très résistant. Elle froisse le papier pour faire apparaître les lignes invisibles des déplacements. C'est hypnotique.

Sont présent·es ce jour : Naophel – Thomas – Abdelaziz – Héléna – Manalios – Francelyse

Francelyse arrive à 15h00 après son rdv avec Mme S. – certaines dispositions semblent prises pour réajuster la situation du logement, Francelyse partage la bonne nouvelle à son arrivée, c'est un soulagement. Spirale me dit le matin même qu'il ne sait pas s'il va pouvoir venir. Fanny travaille le jeudi après-midi (voir avec tout le groupe pour décaler les ateliers au vendredi selon sa demande ?).

Je propose de noter les idées et réflexions pendant les échanges et de les relire à la fin de l'atelier pour être certaine que mes notes sont en adéquation avec les propos de chacun·e. Les ajouts et modifications seront ainsi soulignés ou barrés dans le texte.

Premier point soulevé : Nom du collectif ?

- **Thomas :** assumer son statut de « personne psy » dès le nom donné au collectif. Propositions : « Psy-connection » / « Terra-psy » (jeu de mots pour thérapie) / « l'enfer-me-ment »/ « les murs c'est dur » / propose aussi des jeux de mots autour de « pas-sage » / traçage (« traces sages »)
- **Héléna :** pas d'accord avec le fait d'utiliser « psy » dans le nom du collectif, elle trouve ça trop connoté. Abdelaziz rejoint la position d'Héléna.
- **Naophel** propose plutôt de partir d'un mot ~~du langage courant mais~~ qui renverrait au projet du collectif et à la thématique de l'architecture Propositions : « passerelle » et « sortie de secours »
- **Héléna :** Il ne faut pas oublier la dimension artistique du collectif, la pratique de la danse et le désir de « faire bouger les choses et nous-mêmes ». Idée validée à l'unanimité.

Que faisons-nous ensemble dans cet espace ?

- **Abdelaziz :** commencer par comprendre ce que l'on fabrique avant de changer le nom du collectif. Premier objectif du collectif : SE SENTIR BIEN (proposition validée par l'ensemble des personnes présentes).
- **Thomas** propose un « slogan » : « sous la pression, l'expression » le collectif = un espace d'expression + idée d'un témoignage collectif et non pas individuel.
- **Naophel :** dimension revendicative et libertaire (pas partagée par Héléna et Abdelaziz). Thomas partage ce besoin de dénoncer mais il insiste sur sa conception de la résistance qu'il décrit comme « moins frontale » que Naophel.
- **Héléna** pose la question de l'entraide : a-t-on les mêmes objectifs qu'un G.E.M. (Groupe d'entraide mutuelle) ? Les pratiques artistiques peuvent-elles être considérées comme des pratiques d'entraide ?

↳ **Thomas et Abdelaziz :** solidarité dans le collectif et avec les autres personnes suivies en psy même si elles ne sont pas dans le collectif

↳ **Abdelaziz :** sortir de la solitude tout en sensibilisant les autres sur une réalité de l'hôpital public et de la souffrance psychique

↳ **Héléna** suggère : « faire dialoguer les points de vue et les pratiques artistiques » (formule validée par l'ensemble du groupe) Elle développe son idée en précisant que les points de vue sont ceux portés sur la souffrance psychique, et la place de l'hôpital dans la société. La dimension pluridisciplinaire du collectif est jugée centrale.

↳ **Naophel :** le collectif a pour objectif d'améliorer les conditions de vie dans l'hôpital (conditions jugées pathologiques) pour permettre de mieux vivre aussi en dehors de l'hôpital. Il dit ressentir le besoin de se créer des bons souvenirs « des souvenirs d'une grande qualité pour restaurer le lien de confiance avec le lieu » idée du lien de confiance à restaurer, maintenir ou à créer complètement.

↳ **Thomas :** le collectif aussi un espace pour soi, un espace pour s'approprier le temps du soin, réfléchir à sa présence dans ce lieu et à ce qu'on peut apporter aussi en tant qu'usager·e.
Thomas : faire valoir le droit à l'information pour les patient·es notamment hospitalisé·es. Le collectif est pensé aussi comme un espace pour se passer les infos.



PHOTOGRAPHIE D'UN ESPACE D'ATELIER AU CATTP DE PSY A, AUSSI APPELÉ « CHEZ CORINNE », CENTRE SOCIAL DU PÔLE DE PSYCHIATRIE POUR ADULTES, 2022.

- "Mouvement(s)" ? ①
- objectif(s) du collectif : ②
- fonctionnement : ③
- Qui sont les membres ? ④

① assumer son statut ? Psy-connection
jeu de mot(s) : Terra-psy [Thérapie]
slogan ? ex : Patients hospitaliers ___

② inclusion des patients (anciens patients) dans un groupe qui se déclarera des charges hospitalières par la production ~~en rapport~~ avec l'architecture de l'hôpital

- solidarisation
- abandon d'une solitude
- développer des activités/projets qui ouvrent à ~~le~~ développer évaluer
- sensibilisation à l'impact hospitalier sur les patients

↳ moyen d'expression

② - définir/esquisser l'architecture hospitalière
définir/évaluer un points de vue commun pour plusieurs "patients"

espace d'expression libre à caractère inclusif

Avec Pas rages
Avec passage(s)
Pas rages

Passage et Pas rages sans passage

~~Pas rages passage~~

Pas de rages

[traces rages
tracage

traces de pas rages
traces de passage

Psy-matrice

Popsy
Art-Qui-Tecture
Chi-Ton-art

Comment fonctionnons-nous ?

↳ **Manalios** : collectif ouvert à toute personne suivie en psychiatrie (y compris hospitalisée si pas entravée par l'enfermement).
Deux niveaux de participation et d'engagement :

- Un groupe-noyau présent au max
- Invité·es sur des temporalités plus courtes (patient·es ou ex-patient·es, artistes, soignantes) pour nourrir le projet de leurs expériences respectives – ou se nourrir de notre

↳ expérience.

↳ **Héléna :** fonctionnement horizontal, non hiérarchique
Thomas : Pas d'accord avec cette idée d'horizontalité utopique selon lui. Certaines personnes sont organisatrices des évènements et en lien direct avec « les soutiens de l'extérieur » (partenaires etc.) donc disposent d'un pouvoir décisionnel et organisationnel
↳ qui doit rester le seul acceptable car il facilite plein de choses. Thomas me désigne comme une de ces « organisatrices ». Naophel questionne aussi par ailleurs l'impossibilité ou l'illusion d'un fonctionnement horizontal entre soignantes et patient·es.
Marina : Je propose de réfléchir à la manière dont les rôles pourraient changer en fonction des propositions imaginées pour les ateliers. Comment imaginer des pratiques qui permettent un roulement dans les rôles et les fonctions?

Glissement de la discussion vers la thématique de l'architecture de l'hôpital

Idée d'une architecture hospitalière organisée autour de l'accueil comme priorité. La notion d'accueil est revenue à de multiples reprises. Question au coeur des discussions : Comment rendre l'hôpital plus hospitalier ? Comment imaginer un espace d'hospitalité malgré les crises ?

↳ **Thomas :** Importance d'un espace intime (pas forcément intime mais au moins séparé des autres). Une situation précise est présentée par Thomas sur son expérience dans une autre structure de soin : il avait accès à un casier dont lui seul avait la clé (+ un double chez la cadre). La présence de ce casier est jugée rassurante pour Thomas qui le décrit comme « son espace protégé ».
Le témoignage de Thomas rejoint une question plus large autour de l'intimité des personnes hospitalisées non pensée tant sur le plan architectural que dans les pratiques de soin.
↳ **Thomas :** Faire partie d'un projet hospitalier qui lui-même fait partie d'un projet plus large de société. L'hôpital pas en marge de la société mais dans la société. Vouloir soigner l'hôpital sans soigner la société n'a pas de sens.
↳ **Abdelaziz :** Il propose de focaliser l'attention sur « les petites ouvertures », les petites choses qui font du bien au sein d'un espace qu'il nomme « traumatisant ». Il insiste sur l'expérience traumatique que représente la perte des repères générée par la souffrance psychique doublée par l'hospitalisation comme deuxième « couche de trauma ». Le terme de trauma fait réagir et tout le groupe s'accorde sur l'hospitalisation comme vécu traumatique. L'architecture psychiatrique des services est décrite par Naophel comme « pathologique », « malade ».

Notes « quelque temps après »

L'atelier touche à sa fin. Héléna est notre gardienne du temps. Elle doit partir à 16h pour aller chercher son fils à l'école. Elle se propose régulièrement de prévenir le groupe à 15h45. Un temps de rangement est prévu avant de partir. Je propose de laisser reposer la discussion pour aujourd'hui et de simplement relire mes notes « du dedans » avant de se séparer. Quelques modifications (ici soulignées ou barrées) sont demandées par les personnes présentes. Ces notes seront relues la semaine suivante.
La fin des ateliers est toujours un peu chaotique, certains partent rapidement, d'autres restent ranger, beaucoup de questions et propositions ne sont pas notées à la fin et laissées en suspens. La relecture des notes est très rapide et ajoute un temps de concentration difficile. Je note le besoin de soigner la fin des ateliers.

Avant de sortir de l'atelier, Naophel me demande si je peux regarder ses planches de dessin. Il suggère que le *P.O.S.* se compose de trois zones : une « utopique » avec des projets architecturaux imaginaires mais rêvés, une « topique » ancrée dans ce qui est réalisable, faisable, « des petits changements », et la zone « dystopique » qui consisterait à imaginer une psychiatrie qui continue de se dégrader.

Thomas me désigne comme référente et insiste sur le pouvoir dont je dispose.
Je m'interroge continuellement sur cette position de pouvoir conférée à la fois par l'institution et par les réseaux professionnels auxquels j'appartiens.
La concentration des moyens dont je dispose, ma circulation facilitée d'un espace à l'autre, se confrontent aux difficultés rencontrées par les personnes avec lesquelles je travaille à l'hôpital. Les nombreuses grèves, la colère face à la dégradation des conditions de travail, la violence et les abus dénoncés par les personnes psychiatrisées, constituent le quotidien des journées et sont au cœur des discussions et débats. Reconnaître mes privilèges et les interroger continuellement m'appelle à la vigilance pour ne pas me retrouver dans une posture de porte-parolat ou « d'empiètement discursif ». Pour reprendre les mots de la chercheuse Marys Renné Hertiman :

> Pour dérégler l'ordre du discours, il serait nécessaire de parler avec et non pas à la place de[1].

Je me pose continuellement la question suivante : comment mes privilèges peuvent devenir des leviers pour permettre des choses ?

[1]Marys Renné Hertiman, «L'empiétement discursif : formes et mécanismes d'un processus hégémonique», *SOCIOCRITICISM* [En ligne], 2021, consulté le : 04/09/2021.

vendredi 26 novembre 2021

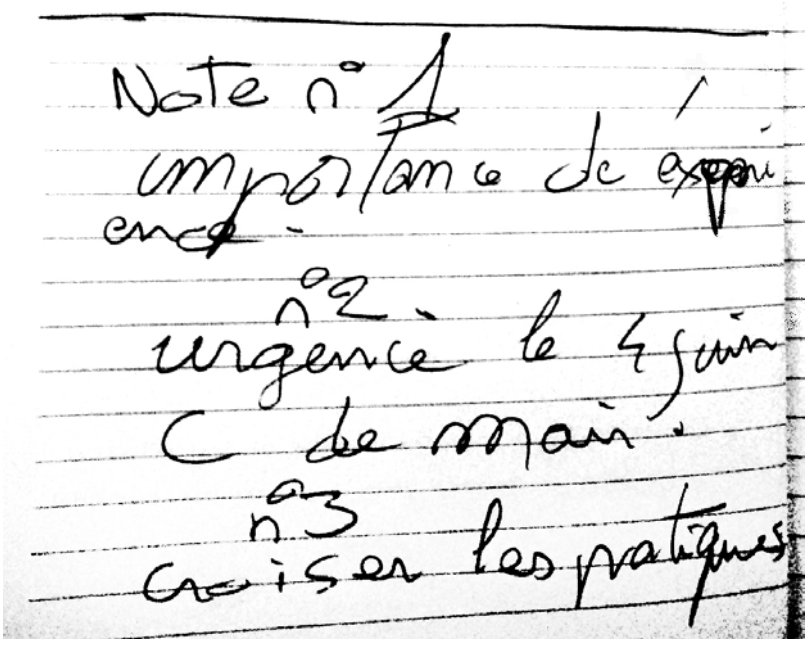
avant d'entrer

Je me projette difficilement dans cet atelier, je ne sais pas encore qui sera présent·e et de nombreuses absences sont à prévoir. J'ai croisé Hasna qui me demandait si elle pouvait faire « un cours de Krump ». Partir de ce désir de partager une danse ? Proposer aux autres membres présents, s'ils le souhaitent, de proposer à leur tour une danse ?
Je trouve cette idée intéressante : partager la transmission d'outils, partager la responsabilité des pratiques proposées et ne pas la circonscrire uniquement à la venue de professionnel·les en direction des non professionnel·les.

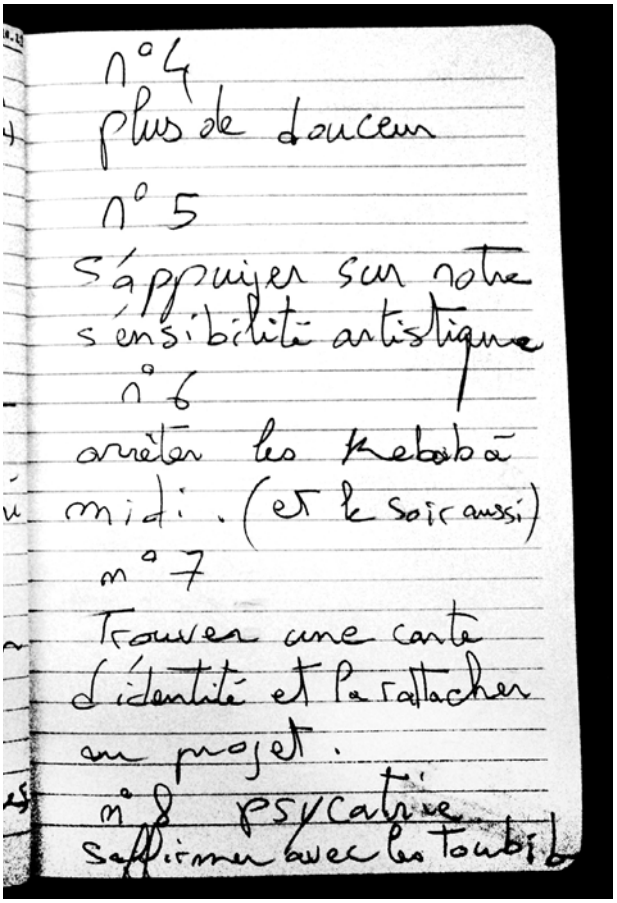
Sont présent·es ce jour : Naophel – Hasna – Manalios – Thomas – Spirale

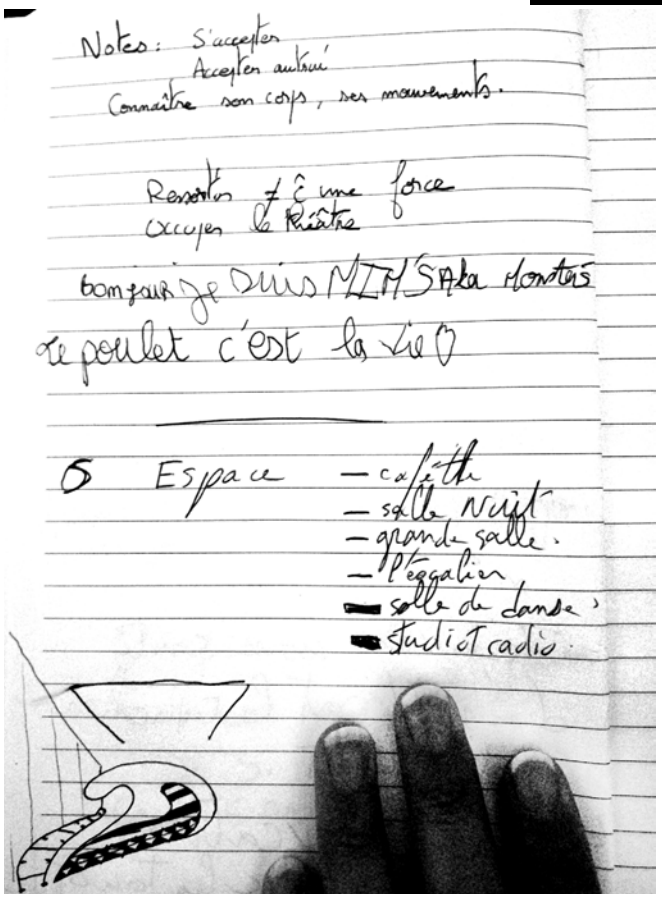
Francelyse (en voyage avec sa fille) – Abdelaziz (pas de news, voir si tout va bien, ne lui ressemble pas) Baky (sortie avec le GEM.) – Héléna (en formation)

Notes de Naophel dans le carnet collectif :



du dedans





NOTES DE NAOPHEL, THOMAS ET HASNA DANS LE CARNET COLLECTIF.

Notes « quelque temps après »

Au début de l'atelier, nous sommes quatre. Naophel trouve problématique d'avancer sans l'ensemble du groupe sur le projet. Je propose pour ce temps en cercle restreint de partager des pratiques qui nous tiennent à cœur (mon idée vient d'Hasna qui sans oser le dire frontalement souhaitait partager sa passion du Krump avec le reste du groupe et m'en a parlé en aparté avant l'atelier).
Nous imaginons ensemble un échauffement composé d'exercices proposés par Naophel (exercices qui lui viennent de la capoeira) + Hasna (hip hop et Krump) – Manalios est plus en retrait sur ce temps de l'atelier.
C'est vraiment très intéressant de voir toutes les techniques d'échauffements proposées. La main posée sur le front tout en effectuant un mouvement de pression de la tête sur la main est un exercice vraiment étonnant. Naophel propose ensuite trois mouvements qui lui viennent de la capoeira : un mouvement de déplacement qu'il nomme « danse de la confrontation », un mouvement « d'attaque » et un mouvement « d'esquive ». Chacun et chacune joue le jeu et des duos se créent à tour de rôle pour réaliser les mouvements en changeant de rôles (attaque – défense).



Naophel cède ensuite le « lead » à Hasna qui commence par nous raconter l'histoire du Krump. Née dans les guettos de Los Angeles, dans les années 90, cette danse a émergé en réponse aux violences policières. Hasna se présente ensuite comme Mim's Aka MONSTER. Son blaze. Hasna partage avec nous les raisons intimes qui l'ont poussée vers le Krump.
Elle danse pour sortir du mépris : « Je vis dans le mépris depuis toute petite ». Le Krump est une manière de s'affirmer, de se débarrasser du mépris. Elle parle de sa « différence », « sa monstruosité » qu'elle veut assumer dans la danse. Elle évoque aussi le groupe de krumpeur·euses qu'elle fréquente, les grimaces de « folle » qu'elle aime faire en dansant pour « impressionner par son identité ».

Pendant la présentation d'Hasna, Thomas et Spirale arrivent et écoutent. Ils prennent le train en marche et suivent les propositions d'Hasna. Elle nous guide et partage quelques gestes de krumpeuse : les « stomps » (pieds qui frappent lourdement le sol), les « chest pops » (convulsions de la poitrine vers le ciel), les « arm swings » (mouvements mimant un jet de projectile ou un coup de poing), ou encore les « buck faces » (grimaces et torsions du visage). Elle insiste sur l'importance de danser le Krump très proche des autres pour leur imposer sa présence.
Chacun·e improvise en s'appropriant le stomp et les mouvements présentés.

Thomas propose ensuite un morceau de musique électro sur lequel il adore danser. La danse est rattachée à la fête, aux raves, aux boîtes de nuit. Il décrit l'état second dans lequel le plonge la danse et la musique. Il fait une démonstration de sa danse et invite les autres à le rejoindre. Le moment est très festif, nous dansons sans nous soucier vraiment du regard.

Manalios propose également un morceau sur lequel il aime danser. Un morceau de musique mauricienne. Il propose de nous initier à la danse séga. Le moment est assez amusant car nous ne parvenons pas à suivre Manalios et ses mouvements de balancements très rapides du bassin. Manalios évoque l'idée d'une danse séga dans le *P.O.S.* : une manière à la fois de faire la fête et de rendre hommage à son pays d'origine. La danse séga est une danse du sol. Les pieds glissent.
Le livre de Caroline Déodat, que j'ai découvert au fil de mes lectures, est une source très importante pour comprendre l'histoire de cette danse, depuis sa naissance, comme acte de résistance par les personnes esclavagisées jusqu'aux récupérations post-coloniales et capitalistes qui en font aujourd'hui une activité pour touristes occidentaux dans les hôtels. Manalios joue avec cette histoire et appelle les visiteur·euses du futur *P.O.S.* « les touristes de la psychiatrie ».

caroline Déodat, *Dans la polyphonie d'une ile. Les fictions coloniales du séga mauricien,* Paris, Editions B42, 2024.

Après ce moment très festif, je propose de prendre un temps pour échanger sur l'expérience du jour et éventuellement noter certains éléments dans le journal de bord collectif. Naophel se saisit en premier du cahier et note une série d'éléments qui selon lui résument l'atelier. Thomas note également quelques mots puis Hasna ajoute son blaze dans le carnet.

quelques réflexions de fin d'atelier

- Je note l'importance de partir des pratiques de chacun·e. La pratique du Krump d'Hasna est décrite comme une manière de s'approprier les violences psychiatriques comme le Krump l'a fait avec les violences policières. Hasna suggère de créer une danse spécifique pour le *P.O.S.* La danse est ici présentée par Hasna comme un acte de résistance pour faire face aux violences subies en psychiatrie.

- Il en ressort également que ce qui compte vraiment pour le 4 juin (jour de la présentation publique) ce sont les pratiques dans l'architecture (ce que je nomme de mon côté « l'habiter ») et dans le cas de la thèse, il est question de l'architecture pratiquée autrement par la danse.

- La dimension thérapeutique est posée par Naophel et Thomas qui reviennent sur le projet de performance *P.O.S.*comme une manière de « s'accepter » de « faire ressortir les différences comme une force » (notes prises par Thomas dans le carnet). Quelques échanges ont lieu et Naophel pose la question suivante : un projet artistique peut-il avoir une dimension thérapeutique assumée ?

- Jeu de mots proposé par Naophel entre le *P.O.S.* comme cartographie et la carte d'identité. Faire une carte à partir des identités de chacun·e.

- Naophel note dans le carnet « plus de douceur ». Il évoque à nouveau ce point lors du temps de discussion : les pratiques partagées aujourd'hui ont pour point commun une certaine violence, l'attaque comme mode d'échange. Peut-on, ensemble, imaginer ou trouver des pratiques corporelles fondées sur la douceur ?



Manalios Oochit danse le séga dans le hall du théatre Louis Aragon, résidence de creation, 2022.

Cet atelier fait résonner en moi la question suivante : de quelle(s) danse(s) parlons-nous ?
En tant que chercheuse en danse engagée dans des pratiques de danse contemporaine, les artistes que j'invite sont aussi issus du même réseau de professionnel·les. Je m'interroge sur l'importance d'un atelier comme celui-ci pour ne pas invisibiliser les pratiques et les outils déjà présents et identifiés comme des ressources. Il me semble fondamental d'interroger « les danses » dont il est question dans le processus de création collectif sans réduire les pratiques au champ de la création contemporaine. Manalios a proposé aujourd'hui de faire une danse séga (Ile Maurice). Je pense effectuer des recherches sur cette danse et organiser un entretien avec Manalios pour qu'il puisse m'en dire davantage. + danse krump (Hasna) + pratique du dancefloor (Thomas) + Capoeira (Naophel).
Je note aussi ne pas avoir enregistré le temps de discussion. Je n'y ai tout simplement pas pensé, prise dans les échanges et dans ce moment de danse très festif et très intense pour moi. Je m'interroge sur la possibilité de nommer une personne volontaire en début d'atelier chargée de l'enregistrement. Proposer l'idée ? Ces enregistrements ont-ils un sens en dehors de mon utilisation pour la thèse ? Ils ont été jugés utiles pour se remémorer les choses. Qu'en est-il après quelques mois de pratique ?

Rebond - 13/01/2022

avant d'entrer

C'est une semaine très difficile. Une mesure d'hospitalisation sous contrainte a été lancée par le docteur X. à l'encontre d'un membre du collectif (qui soit dit en passant ne devrait pas être en mesure de le faire hospitaliser quand bon lui semble, ce n'est tout simplement pas légal!). Il a essayé de m'appeler dans la matinée. J'ai loupé son appel. Il laisse un message bouleversant. Il dit ne pas pouvoir supporter un enfermement de plus et ne pas comprendre ce qui a dérapé cette fois.
Malgré les tensions de ces dernières semaines, je me sens très affectée par la situation. Corinne me confie être très inquiète ainsi que Spirale et Abdelaziz. Thomas m'appelle le matin pour me dire qu'il est à sa recherche, il est lui aussi très inquiet à l'idée de cette hospitalisation. Une mise à l'isolement est prévue dès son entrée. Les souvenirs de mon passage dans ce service sont encore très vifs et je crains pour la situation. Je redoute également que les médecins surveillent les arrivées à l'atelier. Corinne insiste auprès d'eux et s'assure pour qu'aucune intervention n'ait lieu dans le cadre des rencontres du collectif. Il n'est pas question de prévenir de l'arrivée de quiconque, ni du départ.
L'atelier est cependant important car il précède notre première journée de travail au théâtre. Il est essentiel de faire le point et de donner toutes les infos.

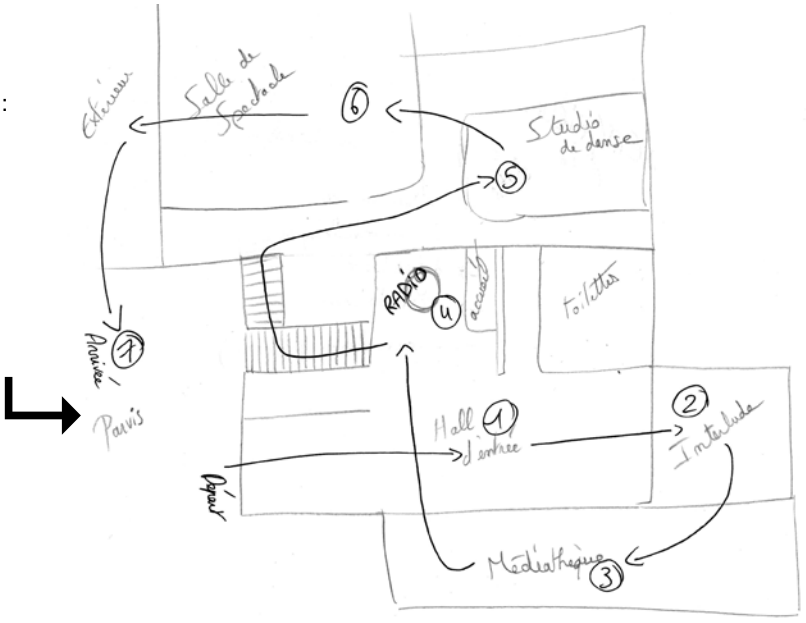
Sont présent·es ce jour : Corinne – Abdelaziz – Spirale – Baky – Manalios

Francelyse a une infection au doigt et sera avec nous lundi. Hélena est en formation webdesign. Elle attend cette formation depuis longtemps et ne pourra sans doute pas revenir pour cette année. Je suis très heureuse pour elle !

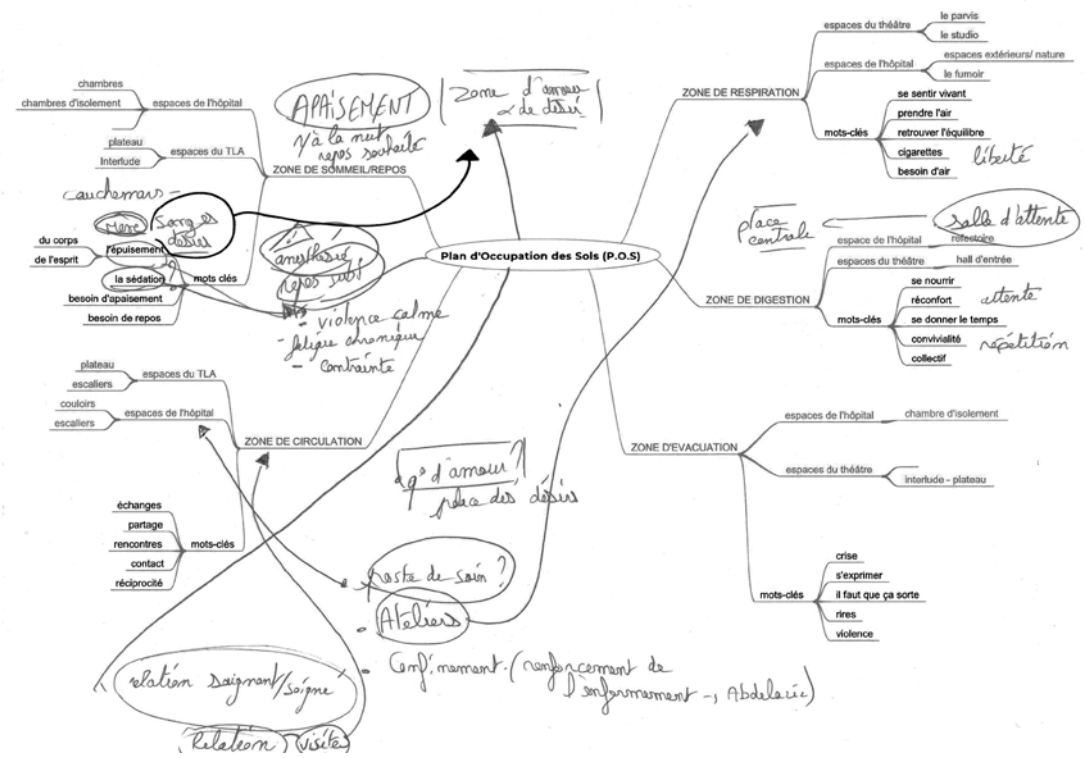
du dedans

Plan à main levée du Théâtre Louis Aragon :

1 – Hall
2 – Interlude
3 – Médiathèque
4 – studio radio
5 – studio
6 – plateau
7 – parvis



Notes prises sur la carte mentale imprimée
et apportée ce jour :



juste après

L'atelier démarre par un temps d'échanges sur les inquiétudes liées à la situation de D. C'est très difficile de se mettre au travail dans ces conditions.
Un point sur les dates de résidences au TLA est rapidement demandé et je distribue un calendrier imprimé au préalable. Spirale est un peu inquiet à l'idée de ne pas pouvoir être présent à chaque fois mais s'y engage (il faudra seulement qu'il rentre le midi pour promener sa chienne). Baky, Manalios et Abdelaziz sont ravis. Ils insistent sur la respiration que représentent les ateliers « hors les murs ».
J'enchaîne ensuite en rebondissant sur les inquiétudes formulées au téléphone, par Baky et par d'autres, au sujet du sentiment partagé de ne plus avoir une vue d'ensemble du *P.O.S.* J'ai réfléchi à cette situation et il est vrai que les derniers ateliers de décembre ont été marqués par la présence de Benoit Navarret, chercheur en musicologie et ingénieur du son. Nous avons nettement avancé sur la cartographie sonore du lieu et enregistré de nombreux sons mais les pistes de réflexions évoquées en octobre/novembre sont restées en suspens et ne font pas l'objet d'un travail de synthèse. Le parcours imaginé pour la déambulation lors de la visite du TLA avec l'équipe technique fin novembre n'est pas bien clair pour tout le monde.
Je propose donc de faire un plan dessiné du TLA avec des flèches indiquant les déplacements. Baky suggère de refaire le parcours dès notre arrivée le lundi suivant au TLA. Je pense que c'est une bonne idée et que nous devrions même effectuer plusieurs fois ce parcours.

Beaucoup de réactions intéressantes sur la carte mentale (j'ai photocopié ma première version pour chacun·e). Elle semble permettre de synthétiser et d'offrir une vue d'ensemble du projet. Baky et Abdelaziz sont très enthousiastes. Au contraire, Spirale aurait préféré réaliser la carte à la main et n'aime pas trop « les trucs sur ordinateur ». Je propose de reprendre cette carte mentale ensemble, de la compléter. Je propose à Spirale d'en faire une version dessinée s'il le souhaite pour un prochain atelier.

Baky rebondit sur le parcours du *P.O.S.* qui pourrait reprendre les étapes d'une hospitalisation. L'idée avait déjà été proposée par Spirale. Tout le monde s'accorde sur la fin de la déambulation à l'extérieur, sur le parvis. Baky fait un parallèle avec le carcéral et la fin de peine.
Abdelaziz rebondit sur l'idée d'enfermement mental. Il part de son isolement extrême pendant le premier confinement qui l'a conduit à une hospitalisation. Il décrit cet enfermement comme « à l'intérieur du corps ». Il souhaiterait aborder ce type de rapport à l'enfermement dans le *P.O.S.* et ne pas seulement faire référence aux murs.
Remarque de Spirale sur la carte mentale : il manque le poste de soin. Il veut le rattacher à la *zone de digestion* mais tout le monde n'est pas d'accord : la prise des médicaments à lieu dans le couloir donc ce serait plus juste de placer le poste de soin dans la *zone de circulation*.
Autre remarque : il manque l'espace des ateliers ! (C'est un comble !) À l'unanimité l'atelier est placé dans la *zone de respiration*.

Abdelaziz revient sur son histoire de berger et propose de jouer un morceau avec une flûte qu'il a achetée. Il s'excuse d'avance car le son de la flûte n'est pas terrible. Je lui propose de dégager du budget pour en acheter une nouvelle. Il me dit qu'il aurait surtout besoin de bambou pour en fabriquer une et retrouver le son des bergers d'Algérie. La courte impro est un peu difficile en raison de la piètre qualité de la flûte mais il est clair qu'Abdelaziz joue depuis très longtemps et les sonorités kabyles se font entendre. Abdelaziz propose de guider le public à certains moments avec sa flûte lors de la présentation publique.
Baky a également apporté un texte : *L'Union libre* d'André Breton[1]. Il nous en fait la lecture et nous décrit la mise en scène qu'il a imaginée :
Il se voit dans la quasi-obscurité, accompagné par des danseureuses. Il souhaiterait apprendre par cœur le texte. Il imagine un voile entre lui et le public pour renforcer la dimension onirique.
Si au départ je ne comprends pas très bien le choix de ce texte, il le justifie très bien. Il manque selon lui dans le *P.O.S.* une place accordée aux fantasmes, aux désirs et au sentiment amoureux, sujet jugé totalement tabou et évacué en psychiatrie. Il dit que les hospitalisations sont aussi des espaces de rêves, de fantasmes et souvent des espaces marqués par le manque d'amour : « une zone des désirs » ou « zone d'amour ».

Temps d'écoute collective des sons enregistrés avec Benoit en fin d'atelier :
Remarque très forte de Baky et Spirale : Baky dit tellement bien connaître l'hôpital de jour qu'il reconnait aux sons des pas, qui arrive et qui repart (soignant·e et patient·e). Spirale se rappelle son hospitalisation et dit aussi reconnaitre directement les pas de sa mère.

---

1. André Breton, [1948], « L'union libre » in *Poèmes, Paris, édition Gallimard, 1960.*

Source : AT-0701_Fragment7_Le Berger 12'34

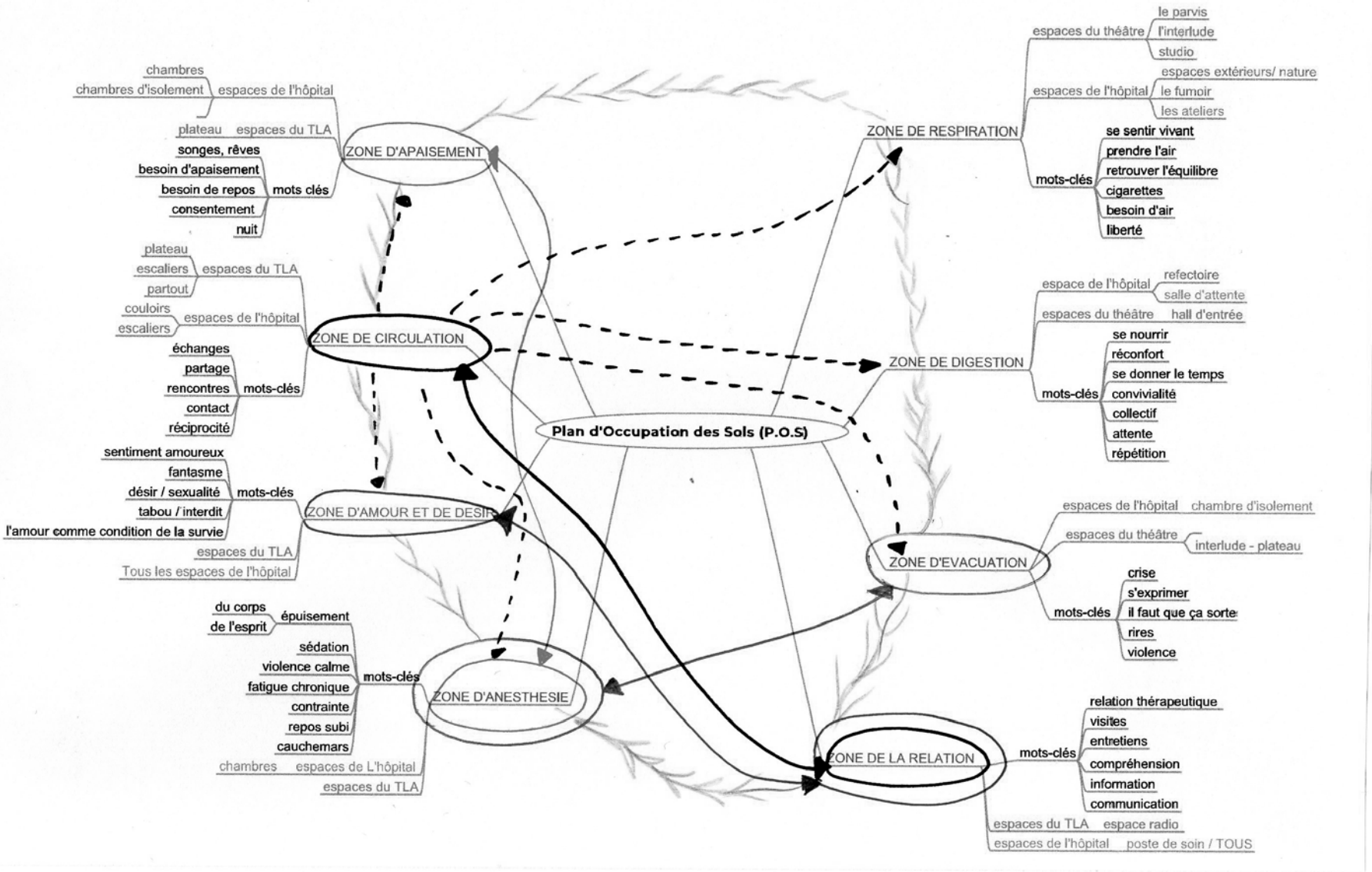
Abdelaziz : C'est mon style de quand j'étais petit. C'est là que je fabriquais mes flûtes avec du bambou ramassé.
Corinne : Même pour toi, ça a dû te rappeler plein de choses…
Abdelaziz : Ouais. J'ai été berger. De quel âge ? Dès trois ans.
Corinne : Trois ans ?
Abdelaziz : Ouais, je partais avec ma sœur au début et après j'étais tout seul avec les moutons. Mais j'ai continué aussi avec ma sœur, parce que ma sœur c'est une vraie balèze ! Il faut vraiment surveiller les moutons, qu'ils ne partent pas, qu'ils ne se fassent pas manger par les loups. Parce que chez nous on a des loups, des chacals et des loups (rires). On s'est fait manger plusieurs brebis. On est obligés de les surveiller, donc quand j'étais petit, je surveillais vraiment comme il fallait. Je partais à la montagne. En hiver, il y avait un mètre de neige ! Parfois, la maison, elle était enterrée de neige. Je te jure, on était à la montagne, la vraie montagne quoi ! Et on fabriquait des bottines. Vous voyez les trucs de ski ? Les chaussures de ski, mais on les faisait nous-même. Des vraies bottes en plastique (Rires). On mettait plusieurs sacs et on entourait avec des ficelles. Ça ressemble un peu à la Corse, Marina, la Kabylie. C'est comme les montagnes de Corse.
Corinne : Vous aviez des chiens alors ?
Abdelaziz : Oui, j'avais deux chiens, j'avais un chien qui s'appelait Bobby et l'autre Jacques. Jacques et Bobby.

source : AT-0701_Fragment10_les bruits de pas 17'35

Baky : Ce qui est complètement fou. Moi je connais bien l'hôpital de jour maintenant et je reconnais les soignants et même certains patients aux bruits des pas.
Corinne : Oui moi aussi.
Baky : Avant même de les voir,je sais qui est qui, à l'écoute de leurs pas.
Spirale : Je peux te le dire, je suis d'accord avec toi parce que je savais exactement quand ma mère était là.
Baky : C'est complètement dingue. Le docteur A., je peux dire les yeux fermés quand il est dans le couloir.
Spirale : Je te crois car ma mère quand elle arrivait pour me voir, je savais que c'était elle.
Baky : C'est dire l'importance des pas et des bruits.
Spirale : Chacun a son style de marche, c'est ça le plus impressionnant.
Corinne : Ouais, tu reconnaissais.
Spirale : Je savais que c'était ma mère, qu'elle attendait en bas, je savais quand elle montait les escaliers, je savais.
Baky : Corinne, tu sais, il y a quelque chose comme ça d'une solitude intérieure et on s'accroche aux sons. Et puis il y a une musique de l'hôpital qu'on repère à force.
Corinne : Oui, qu'on entend toujours, on se rend plus compte au bout d'un moment.

source : AT-0701_Fragment4_ ateliers 5'10

Spirale : Y'a les ateliers créatifs quand même.
Marina : Ah oui les ateliers ! c'est un comble de les oublier (rires). On les place où sur notre carte ?
Spirale : Je dirai *zone de respiration*.
Corinne : L'atelier ? *Zone de respiration* pour toi ?
Spirale : Ah oui, c'est très net pour moi. C'est à dire, tu vois autre chose, tu fais autre chose, tu es occupé et tu es en groupe, à 3 ou 4. Faut pas être très nombreux pour faire un atelier.
Baky : Oui prendre l'air, l'atelier comme bouffée d'oxygène. Oui, je valide.
Abdelaziz : Oui et puis on peut avoir plusieurs zones de respiration, non ? Il y les petites bouffées d'oxygène et les grandes.



CONNEXIONS ENTRE LES ZONES (13/01)

PLAN D'OCCUPATION DES SOLS

avant d'entrer

Thomas m'envoie par SMS un lien vers un épisode de podcast (*Les gardes fous*, « À l'hôpital, tu ne fais rien à part fumer », avec Marius Jauffret). Dans cet épisode, l'auteur du livre *Le fumoir* [Paris, éditions Anne Carrière, 2020] revient sur son hospitalisation en psychiatrie à Sainte-Anne. Il insiste sur cet espace particulier au sein du service et les marges de manœuvre qu'il permet. Le fumoir du CHIRB. est surnommé « le poumon » ironiquement par plusieurs membres du collectif. Thomas souhaite partager ce témoignage lors d'un prochain atelier.

La durée de l'épisode est de 35 minutes. Pendant ce temps d'écoute, j'imagine proposer de déployer une corde en jute de 150 mètres et ainsi tracer les zones potentielles du *P.O.S.* sur le sol du théâtre. J'invite à l'improvisation dans le mouvement et propose de ne pas commenter les propos de Marius Jauffret pendant l'écoute.

Si vous souhaitez écouter l'épisode du podcast, scannez le QR-CODE.

– juste après

Sont présent·es ce jour : Naophel – Abdelaziz – Spirale – Baky – Corinne

L'atelier a lieu au TLA. Nous arrivons avec Corinne, Spirale et Abdelaziz. Naophel nous retrouve directement sur place ainsi que Baky. Je suis embêtée par l'absence de Thomas, devrions-nous reporter l'écoute du podcast ? Spirale, Abdelaziz et Baky souhaitent la maintenir. Je pense qu'ils ont raison. La présence de Thomas est incertaine depuis quelques temps avec son nouveau travail et ses formations.
Baky n'a encore jamais vu le TLA. Il a loupé tous les ateliers au théâtre. Nous prenons le temps de faire un tour tous ensemble pour lui montrer les espaces et le parcours imaginé. Abdelaziz, Naophel et Spirale organisent la visite.
Nous commençons l'atelier en retard. Le son ne fonctionne pas et malgré le soutien de Laurent (directeur technique) nous mettons presque 20 min à lancer l'épisode.
Je propose ensuite un temps de marche dans l'espace tout en se frottant les mains puis toutes les parties du corps. Nous varions les rythmes de marche. J'ajoute la possibilité de la marche en arrière.
La voix de Marius commence à nous guider, des urgences de l'hôpital à sa sortie. L'absence de musique invite à des corporalités flottantes, chacun·e se déplace et déroule la corde avec beaucoup de lenteur. Naophel reste immobile, les yeux fermés pendant un certain temps, puis rentre son buste en arrondissant le dos, toujours les yeux fermés. Je ne l'ai que très rarement vu effectuer des mouvements aussi lents. Il me dira lors d'un échange à la fin de l'atelier qu'il était en train d'effectuer ce qu'il appelle « ses soins ». Il décrit ces mouvements comme des rituels qui lui permettent de s'ouvrir pleinement au témoignage. Les mouvements lui viennent de sa pratique de la capoeira. Il est très enthousiaste à l'idée de réagir à un témoigange audio pour la performance publique et souhaiterait enregistrer un témoignage également. (demander à Benoit ?).

1. *Les gardes fous* est un podcast créé par Alix Philippot, Baptiste Dupin et Samuel Ossant. Pour l'écouter : https://podcast.ausha.co/les-garde-fous

Pour ma part, j'apprécie laisser mes gestes se déployer en fonction du déroulement de la corde et de la voix. Je connais déjà le podcast et le livre donc ma relation est sans doute assez différente. Je ne suis pas attachée au sens des mots, je me laisse guider par les vibrations de la voix. Je ferme les yeux un long moment pour m'autoriser à être dans la proposition.
Baky semble également très habité par la voix même s'il dira ensuite qu'il a du mal avec la dimension trop « personnelle » du témoignage. Il se voit davantage faire des propositions ou des revendications collectives.
Dans l'ensemble, l'expérience est jugée trop longue : « au bout d'un moment, perso, j'écoute plus (Spirale).»



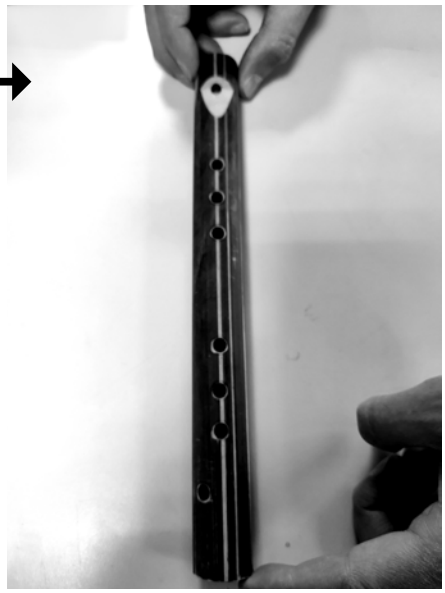
Baky est d'accord et propose plutôt des extraits courts de témoignages ou de lectures de textes pour la représentation publique.

Un très beau moment :
Corinne est assise dans une zone du *P.O.S.*, les genoux repliés. Spirale vient s'adosser contre son dos et ils commencent tous deux à bouger leurs dos et leurs bras dans un léger mouvement de balancement.
Baky, Naophel et moi sommes immobiles à ce moment-là et nous regardons ce duo se former.
Corinne et Spirale sont très ému·es et lors du temps d'échanges proposent tous deux de travailler un duo. Ils se connaissent depuis 15 ans. Corinne a connu Spirale lors des hospitalisations les plus terribles pour lui.
Ils imaginent un court dialogue entre eux, sur leur relation tout en « connectant » leurs dos.
Je repense au texte de Marie Bardet « Faire front avec nos dos » et je suis très émue par ce dos à dos.
Je leur parle de lire quelques extraits de ce texte ensemble la prochaine fois et je propose de l'ajouter sur le padlet.



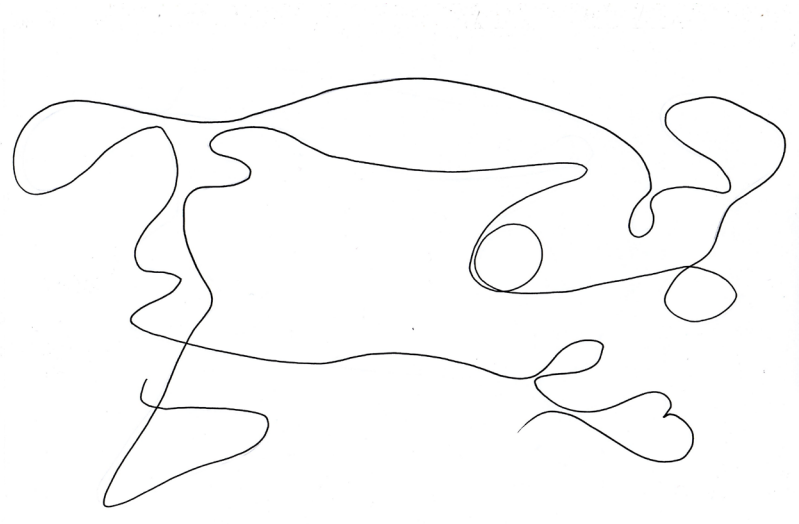
A presque 30 minutes du podcast, Naophel s'installe dans ce qu'il nommera ensuite la « zone de digestion » et sort de sa poche, une boîte en plastique avec des frites. Il se met à manger en riant. Ce moment est assez joyeux.
Fabrice poursuit son dessin dans l'espace avec la corde.
Baky est allongé depuis un moment ainsi que Corinne et moi-même.

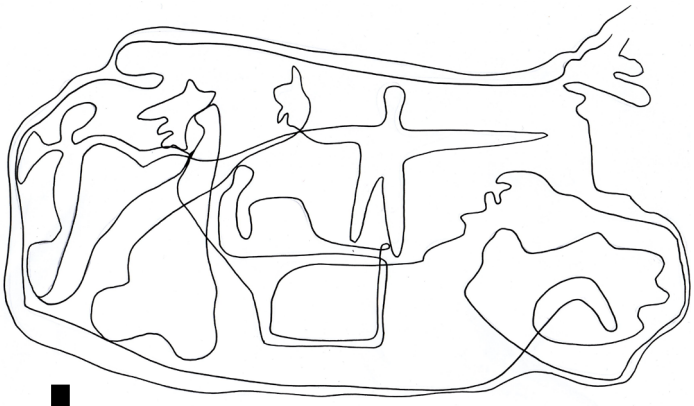
Autre remarque : cette fois nous utilisons 150 mètres de corde. Le dessin est très organique mais beaucoup moins lisible que le premier. Abdelaziz apprécie la dimension labyrinthique et opaque. Il représente des figures et formes reconnaissables lorsqu'il déroule fil (personnages, Afrique, etc.). Spirale lui reproche à la fin de l'atelier de ne pas rester « dans le thème ». Baky, au contraire, trouve que les contours du personnage tracés par Abdelaziz font penser à une affaire judiciaire. Il dit que lorsque Spirale s'est allongé dans cette zone, il s'est senti bouleversé.
Naophel finit par s'allonger dans « la zone d'apaisement » et reste là un long moment. Les figures de corps allongés sont toujours très puissantes au milieu des autres corps qui déambulent.
Après l'atelier, nous allons à Jardiland avec Abdelaziz, Spirale et Corinne pour acheter du bambou. Abdelaziz souhaite commencer la confection des flûtes de berger. Il choisit méticuleusement les morceaux de bambou en fonction de « leur acoustique ».
Voici la première flûte réalisée avec un morceau de bambou récupéré :



Avec Spirale nous prenons un temps pour tracer les dessins au sol sur papier et imaginer une carte heuristique du *P.O.S.* qui s'appuierait sur des éléments visuels (pictogrammes, etc.) En effet, Manalios s'est confié à lui. Il ne sait pas lire le français et n'a jamais osé le dire. Il est donc en difficulté face à la carte mentale sur laquelle nous travaillons ces derniers jours. Spirale joue vraiment le rôle de « veilleur » sans que ce rôle soit officiellement distribué. [Un des rôles inventés lors du séminaire d'Isabelle Ginot et l'équipe de A.I.M.E. « Mouvements engagés ». Le veilleur ou la veilleuse s'assure que tout le monde va bien et prévient régulièrement des difficultés rencontrées et passées sous silence par timidité, gêne ou honte.]

Tracé à partir de l'atelier du 07/01/2022



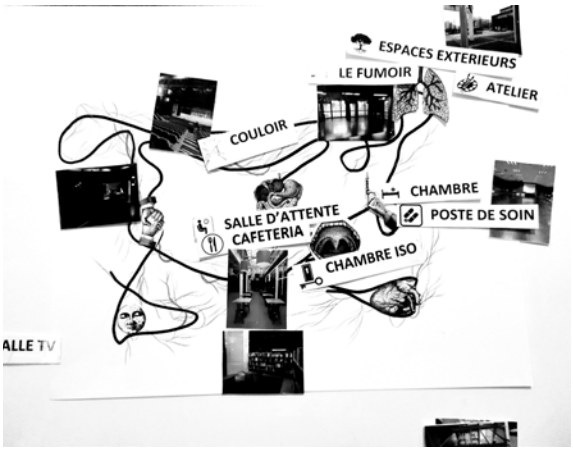


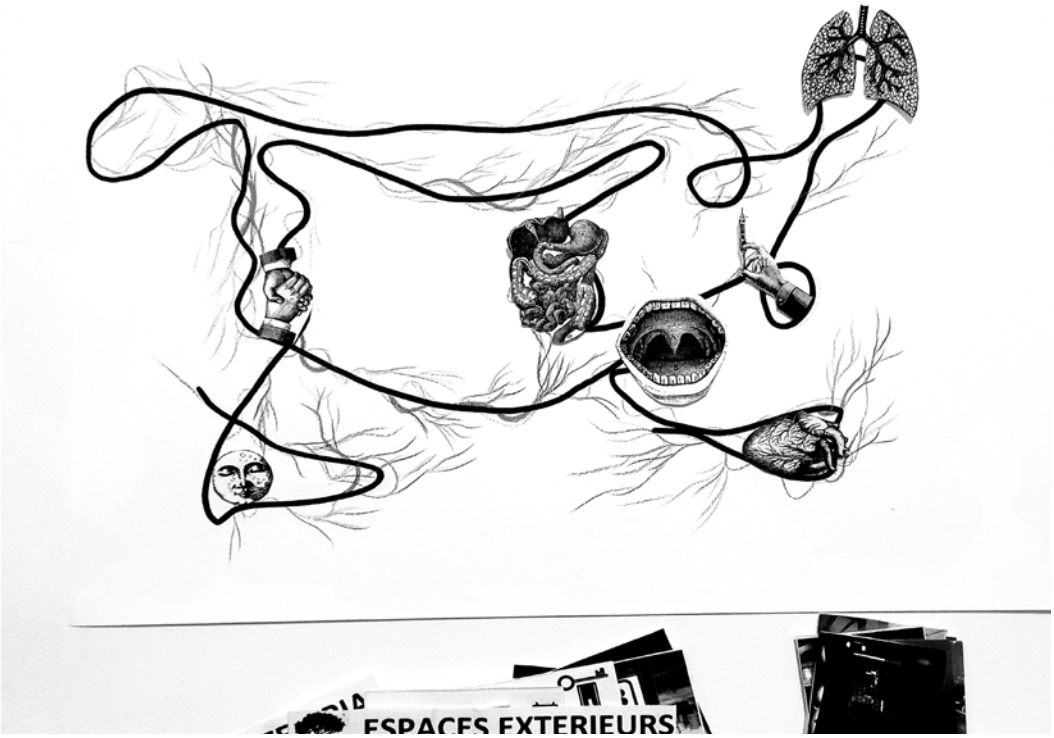
Tracé à partir de l'atelier du 28/01/2022

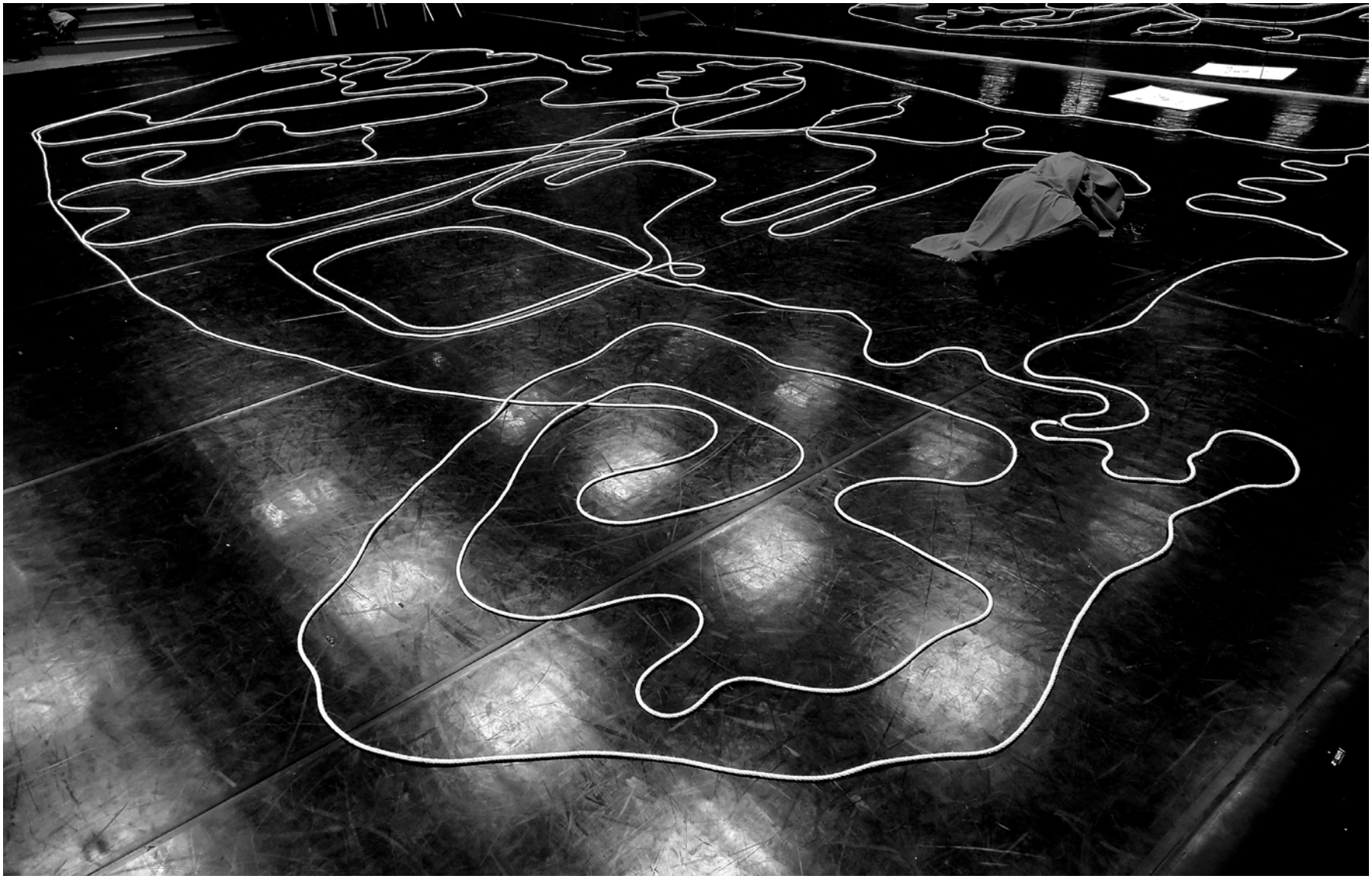
Pour la carte mentale visuelle : Nous sommes parti·es sur le tracé du 07/01. J'ai imprimé les photos des espaces du théâtre et imaginé un système de scratchs pour permettre de les déplacer sur les zones.

Les zones sont symbolisées par des reproductions de gravures d'anatomie anciennes : un coeur pour la zone d'amour, des poumons pour la zone de respiration, etc.

Les espaces de l'hôpital sont représentés par des pictogrammes trouvés sur le net. Chaque élément est déplaçable sur la carte.







Studio du théâtre Louis Aragon, 28 janvier 2022.

Suite à cet atelier, j'ai relu le texte de Marie Bardet « Faire front avec nos dos » dans lequel l'autrice propose de penser les rapports entre « pratiques du geste, milieux et résistance politique » à partir d'une expérience d'atelier proposée à Buenos Aires lors d'une rencontre entre danseureuses, praticien·nes somatiques, militant·es. Les ateliers s'organisaient entre temps de pratique de la danse et temps de conversation. Ils s'inscrivaient dans un contexte politique posé dès le début du texte : la répression féroce de la gendarmerie nationale envers les Mapuches (peuple autochtone d'Amérique latine). Un jeune homme a, en effet, été tué d'une balle dans le dos en novembre 2017, alors qu'il tentait de fuir les forces armées. Marie Bardet pose la question suivante : « Dans quelle mesure nos vulnérabilités, du dos et du derrière, par excellence, sont-elles à même de devenir des forces ? ». Ainsi, la vulnérabilité est pensée hors du cadre binaire qui opposerait « porosité à force, membrane à carapace ».
Dans l'atelier, Spirale lance le défi à Corinne de maintenir le dos à dos en se levant lentement. Ce geste nécessite une attention très fine au contact des peaux et un adossement à ses musculatures profondes. Le savoir ne vient pas du corps mais de ses bords, « des expériences processuelles d'être avec, par et vers derrière, qui en laissant courir le regard sur les côtés, en lachant la focalisation et frontalité comme unique modalité du regard, tâcheraient de détisser en même temps la clarté et la distinction comme idéal de connaissance et l'objectif clair projeté en avant et la promesse limpide et assurée comme seul mode de transformation ». La puissance du dos à dos de Spirale et Corinne entre en résonnance avec mes questionnements sur ce qui se joue entre les corps, sur les liens de confiance.

[1]Marie Bardet, « Faire front avec nos dos » in Marie Bardet, Joanne Clavel et Isabelle Ginot (dir.), *Ecosomatiques, penser l'écologie depuis le geste*, Montpellier, éditions Deuxième époque, 2018, pages 179-187.

Spirale Il y a un passage où je ne comprends pas pourquoi tu dis « Spirale n'écoute plus » ?

Marina Non, en fait, tu m'as dit ce jour-là que comme c'était long, au bout d'un moment, tu étais moins focalisé sur le témoignage de Marius, mais que tu étais plus focalisé sur ce qui se passait entre les personnes. Tu ne faisais plus trop attention à ce qu'il disait.

Corinne Comme si tu étais un peu déconnecté du son, un peu ailleurs ?

Marina En fait, on a déroulé la corde ce jour-là et on écoutait en même temps un témoignage audio. Et tu m'avais dit que comme le témoignage était long, au bout d'un moment tu écoutais moins.
Mais Baky, tu avais fait la même remarque. Tu m'avais dit aussi qu'au bout d'un moment, c'était long. Et que c'était dur de rester concentré.

Corinne En même temps, on faisait nos tracés, moi non plus j'étais pas hyper concentrée sur les paroles.

Spirale J'ai encore les images chez moi, je les ai améliorées.

Baky Oui. Dans le fond, je n'ai plus de souvenirs pratiquement du podcast.

Spirale Ce n'est pas quelqu'un qui avait été hospitalisé, qui avait écrit un livre dessus ?

Marina Si, un livre, c'est ça.

Spirale Non, moi je me souviens et j'écoutais.

Marina J'ai mal compris.

Spirale J'ai même dit cette personne-là, il y a beaucoup de choses comme nous, par rapport à nous.

Marina Peut-être que j'ai confondu avec toi, Baky.

Spirale Non moi au contraire, je suis sensible quand quelqu'un raconte un truc pareil, c'est pas facile. La moindre des choses c'est d'écouter.

Marina Ok, très bien. Je vais préciser, si ce n'est pas vrai.

Spirale Justement, c'est le vécu qu'on a écouté quand on était au niveau de la salle avec la corde et tout. Au contraire, justement, il y avait quelque chose de sensible que la personne a vécu, qui rappelle ce qu'on a vécu nous. C'est bien quand on faisait les zones de...

Baky Oui, avec la corde.

Spirale C'est ça, avec la corde, je m'en souviens très bien.

Baky C'est un peu les prémices.

Marina C'est les notes que j'ai prises tout de suite à la fin de l'atelier. D'après mes souvenirs qui ne sont pas infaillibles ! Donc, il est possible que je me sois plantée.

Spirale Et dans mon souvenir, je crois que même par la suite, on en a écouté plein des témoignages. Des témoignages par rapport à l'hospitalisation. Au contraire, pour moi ce témoignage, c'est vraiment important, ça fait penser à ce qu'on a vécu, donc non j'ai bien écouté.

Marina Il y a d'autres choses qui t'ont...

Spirale Non, le reste... C'est drôle, tout me revient en t'écoutant petit à petit, oui. Petit à petit, c'est vrai qu'on a fait pas mal de choses. Tu as décrit de belles choses.

vendredi 11 février 2022

avant d'entrer

Pour cet atelier, je pense rebondir sur l'envie de travailler sur la zone de respiration qui reste encore très difficile à imaginer. Pour préparer cette séance, j'ai apporté avec moi un ensemble de citations et de textes sur la respiration (Marius Jauffret, *le fumoir* – Joy Sorman, *A la folie* – Hubert Godard, *La respiration* – texte sur la respiration yogi – Anna Halprin, *Le souffle de la vie*, etc.).

Corinne s'occupe de réserver la « salle de sport » de l'hôpital. Normalement, elle n'est pas accessible le vendredi mais exceptionnellement la pédopsy ne l'occupe pas ce jour. Voir avec eux pour être en contact et s'informer de l'utilisation de cet espace.



Sont présent·es ce jour : Naophel – Spirale – Abdelaziz – Corinne – Baky – Christian – Manalios

du dedans

Important :
Abdelaziz a transmis son adresse mail
NE PAS OUBLIER DE L'AJOUTER SUR LE PADLET
+ s'assurer que tout le monde a bien le lien et l'accès pour ajouter des éléments.

« Respire, prouve que tu existes » = détournement de la chanson de France Gall par Naophel.

juste après

Je place les textes imprimés au sol.
Naophel a apporté son enceinte audio avec la fréquence 432Hz qu'il écoute en boucle depuis plusieurs jours.

Il propose cette ambiance sonore pour l'atelier.
Il explique que cette fréquence représente pour lui « un accordage possible avec le monde ». Il se définit comme « un homme qui chercherait en permanence la bonne fréquence pour entendre enfin la radio du monde ».
C'est un moment très fort.

Le lien QRCODE invite à écouter la fréquence en poursuivant la lecture de la journée.

J'invite chacun·e à focaliser l'attention sur l'exercice de la respiration (comment la respiration me fait bouger ?). Je propose ensuite de lancer des consignes verbales en commençant par « et si ».
Exemples :

« Et si on fermait les yeux »

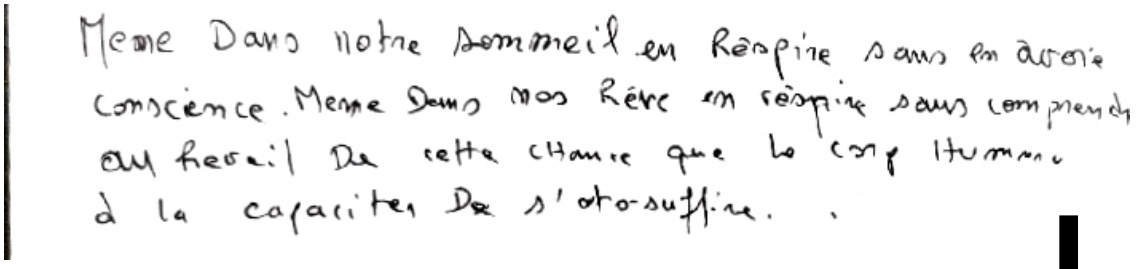
« Et si on s'allongeait »

« Et si on posait le bout de nos doigts sur nos clavicules »

« Et si on posait nos mains sur notre ventre, etc. »

J'invite aussi le groupe à se saisir des citations, textes et à les lire pour soi ou à voix haute si l'envie se fait sentir. J'ai disposé des feuilles blanches sur le sol avec des stylos pour celles et ceux qui souhaiteraient ajouter des textes, groupes de mots dont iels seraient les auteur·ices.
Très vite, chacun·e se positionne dans l'espace, en laissant une distance importante entre les un·es et les autres. Certain·es restent debout, Abdelaziz s'allonge.
Pendant au moins une vingtaine de minutes, le groupe est très silencieux. Chacun·e semble focalisé·e sur son propre ressenti. Abdelaziz décrit à certains moments ce qu'il observe : « Je ne parviens pas à respirer par la bouche » ; « Mes poumons se gonflent ». Il propose : « Et si on gonflait notre corps… »
Corinne lit la citation de Marius Jauffret sur la possibilité de sortie comme plus importante que la sortie elle-même et propose : « Et si on penche la tête en arrière ».
Baky improvise : « Je ne suis plus qu'une respiration ». Il décrit un atelier de yoga auquel il a participé par le passé et qui lui a donné l'impression de « n'être plus qu'une respiration ». « Et si nous ne sommes plus qu'une respiration, ça donne quoi ? »
Je regrette à ce moment-là de ne pas avoir lancé l'enregistrement audio…
IMPORTANCE DE SE REPARTIR LES TACHES EN DEBUT D'ATELIER !!!
Naophel se met à chanter « Respire, prouve que tu existes… » : « Et si on chante, ça donne quoi ? »
Abdelaziz continue à certains moments de décrire : « Je ne sais pas si je respire par le ventre ni par où passe ma respiration ».
Il lit ensuite la citation de Anna Halprin.

Il écrit un texte sur la respiration pendant la séance.



La fréquence 432hz se termine, nous terminons en silence.

Pendant un long moment, Spirale danse. Il effectue des mouvements de petite amplitude avec ses bras et ses jambes, des petits mouvements saccadés. Il dira à la fin de l'atelier qu'il avait « trop envie de danser ».
Il improvise aussi avec des prises de parole mystérieuses et poétiques : « La respiration du chemin, c'est celle qui me mène ». « Je suis vivant mais je ne respire pas toujours ». C'est un très joli moment. La danse de Spirale focalise l'attention du groupe peu à peu.

C'est la première fois que Christian est parmi nous pour un atelier en mouvements. Il effectue des mouvements très lents, son dos s'arrondit et il avance les bras comme si tout son corps se remplissait peu à peu d'air. Il est clair qu'il a une histoire avec la danse. Ses mouvements sont très lents et très habités. Il ne ferme pas les yeux et observe beaucoup les autres pendant tout le temps de pratique. A la fin de l'atelier, il nous confiera qu'il « a du mal à s'intégrer et a peur de ne pas être assez présent dans les discussions ». Je l'invite à ne se mettre aucune pression et à suivre son rythme. Spirale entend et intervient pour le rassurer en lui disant au contraire que sa présence est très appréciée et qu'il n'a pas à se sentir à l'écart.
Christian se dit touché par les mots de Spirale. Il me confiera plus tard être resté très isolé ces dernières années. Il me confie à la fin de l'atelier : « Pour moi, c'est énorme d'être ici avec vous tous ». Je m'interroge sur ces mots que j'ai déjà entendus auparavent : être là. C'est énorme, je suis bien d'accord.

À la fin de l'atelier, nous prenons un temps pour débriefer. Abdelaziz relève la diversité dans les prises de parole (plutôt humoristiques pour Naophel, philosophiques pour Spirale et Baky, plus descriptives pour lui-même). C'est précisément cette diversité dans les niveaux de langue, de registres qui fait toute la force de ce moment.
Baky soulève cependant que la zone de respiration dans le *P.O.S.* est aussi celle de la sortie et donc pour lui celle de la fête, d'une « grande liesse » et pas d'un moment de méditation comme nous venons de le vivre. Il dit que la danse est aussi un moyen de faire la fête, de célébrer et de contrer l'enfermement et la violence.
Le groupe est partagé à ce sujet. Il faudra en rediscuter ensemble pour trouver une place pour cette idée.

Il est clair que cette proposition permet de faire ressortir plusieurs choses :

↳ Les prises de parole très différentes peuvent être à l'origine d'un travail de création sonore avec Benoit ?

↳ La zone de respiration est une zone collective. Le groupe est unanime à ce sujet. Elle correspond à la sortie donc au parvis du TLA mais aussi au fumoir, le fameux « poumon du service d'hospitalisation fermé ».

↳ La sortie est une fête pour certain·es, un moment de vide, d'incertitude et d'angoisse pour d'autres, parfois un mélange des deux. Ne pas oublier toutes les dimensions de la sortie sans rester dans une vision binaire du phénomène.

Lors de la discussion, Abdelaziz semble très intéressé par le fonctionnement de la respiration et par son mouvement. « Par où l'air passe ? Quelles parties de mon corps s'animent lors de cette circulation ? », etc.
Il me demande si nous allons travailler avec un·e danseureuse sur la respiration. Baky s'inquiète aussi de l'absence d'un·e professionnel·le de la danse pour guider le travail de mouvement. Je me rends compte que je ne peux pas pallier ce manque encore très longtemps. Le projet s'écrit visuellement, textuellement et musicalement depuis plusieurs semaines et le groupe est unanime : nous avançons bien. Nous explorons ensemble et j'ai le sentiment que ce temps long de rencontre, d'expérimentations collectives est peut-être aussi une manière de prendre le temps dont chacun et chacune peut avoir besoin pour trouver sa place dans l'élaboration du projet. Ces temps ont permis de partager pour chacun·e une expérience du lieu et de la danse. Une alliance avec les soignantes nouvellement membres du collectif semble possible. La crainte se cristallise sur le travail du geste, sur la peur d'être physiquement face à un public. Je bidouille avec mes outils mais je ressens moi-même le besoin de m'outiller pour la suite avec une danseureuse d'expérience.
Les absences de l'intervenante jusqu'ici sollicitée depuis septembre ont créé une grande inquiétude dans le groupe, sa pratique autour des objets est jugée très intéressante mais pas « assez dansée ». Une discussion est engagée à la fin de l'atelier pour savoir qui nous pourrions inviter pour nous aider à construire les zones « dans les corps ». L'urgence de la situation est soulevée par tous·tes. Je me sens enlisée dans une situation difficile : le groupe compte sur moi pour trouver un ou une danseureuse susceptible de pouvoir nous accompagner dans ce processus de création.
Les résidences des mois de mars, avril et mai vont se succéder au théâtre Louis Aragon et Spirale insiste sur l'importance d'être accompagné·es par un ou une professionnel·le sur ces temps de travail. Une personne en renfort est souhaitée. Je pense en parler avec Isabelle Ginot très vite pour rebondir.

Naophel Parce que si la fréquence 432 s'achève, c'est la fin du monde. Il faut rectifier. La fréquence ne s'arrête pas, mais simplement l'enregistrement YouTube. La différence est primordiale.

Marina Ce qui serait embêtant en effet. Je vais remplacer par « L'enregistrement YouTube de la fréquence 432 s'est arrêté. » Je vais modifier.

Naophel Là, je viens de percuter, mais ça, c'est typique chez moi. Que les choses soient précises, claires et nettes, carrées, posées.

Marina Voilà, l'enregistrement que vous aviez s'est arrêté. Voilà, c'est plus précis. Vous vous souvenez de ce jour-là ?

Baky Oui moi je me souviens bien de ce jour là ! Mais la fréquence dont tu parles Naophel, c'est vrai que moi, je me souviens avoir trouvé ça un petit peu farfelu.

Naophel Je comprends mais si tu t'y intéresses c'est vraiment passionnant. Et en fait, chaque organe a une fréquence particulière. Et si tu as vraiment un problème par rapport à un organe, 432, c'est l'harmonie, c'est la fréquence de l'univers des choses. Mais si jamais tu as un problème précis, on peut te faire écouter cette fréquence et ton organe qui vibre à cette fréquence va se retrouver baigné dans son environnement.

Baky C'est très intéressant ce que tu dis, parce que moi, je finis par dire que justement, je ne suis plus que respiration. Donc moi aussi, je suis d'accord un petit peu avec toi. C'est vrai qu'on est dans une société où le voir est primordial. Selon moi, ça passe par tous les sens, par les vibrations, la respiration.

***Lecture complice #5* avec Naophel Ladjenef et Baky Meguenni- 08/04/24 - Précisions de Naophel Ladjenef concernant mes notes du 11.02.2022.**

mercredi 02 mars 2022

Première journée de résidence de création au Théâtre Louis Aragon avec Nathalie Hervé. Suite aux inquiétudes montantes au sein du collectif, j'ai, en effet, contacté Nathalie pour nous accompagner. C'est la deuxième fois qu'elle rencontre le collectif et nous avons imaginé ce temps de résidence à la fois comme un temps pour continuer de se rencontrer, apprendre à se connaitre et surtout découvrir/explorer les pratiques qu'elle souhaite mettre au service du processus de création du *P.O.S.* déjà engagé depuis septembre 2021. Il s'agit d'un double mouvement : Nathalie présente ses outils et le collectif présente les siens, les zones en cours de création, les premières tentatives et expérimentations.
Je propose à Nathalie de privilégier un temps de mise en disponibilité long pour permettre différents accordages. Je serai présente en avance pour installer les éléments (tapis de blisters, matière sonore, etc.). Mon idée est de permettre une traversée des différentes propositions jusqu'ici imaginées par les un·es mais de laisser le choix aux initiateur·rices de chaque proposition de se saisir de ces éléments.

Penser à apporter le texte du poème de Baky imprimé et a donné le lien vers le padlet à Nathalie.

Nous serons sur le plateau toute la journée pour la première fois.

Tout n'a pas à être traversé cette semaine.

Quel bonheur d'avoir le temps. Je savoure cette idée.

J'ai été voir la semaine dernière l'exposition sur Tosquelles à Toulouse. Très émue et passionnée. J'ai envie de partager cette citation au collectif. Elle me rappelle nos nombreuses discussions sur les pieds, le rapport au sol, nos arpentages.

Quand on se promène dans le monde, ce qui compte ce n'est pas la tête, c'est les pieds. Savoir où est-ce que tu mets les pieds. C'est le pied qui est le grand lecteur du livre du monde, de la géographie. La marche ce n'est pas avec la tête, il faut que je sache où est-ce que je mets le pied, vous comprenez ? C'est tout. Le pied c'est l'appareil, le lieu de réception de ce qui deviendra le tonus. […] Parce qu'il s'agit de tenir debout, de faire une distribution du tonus.

Extraits de *Politique de la folie,* entretien de François Tosquelles avec Jean-Claude Polack et Danielle Sivadon filmé par François Pain en 1987.



Sont présent·es ce jour : Abdelaziz – Manalios – Christian – Nathalie – Fanny – Corinne – Baky – Aimée

Spirale (ne peut pas participer cette semaine – période difficile – son absence affecte le groupe, il est moteur pour tout le monde) – Francelyse – Thomas (travaillent le mercredi).

↳ Penser à donner le lien vers le padlet à Aimée.

↳ Faire une recherche sur pratique des paysages (Simone Forti).

↳ Improvisation = composer un jeu de cartes « jouer au même jeu pour faire collectif ».

↳ Poser la question à Christian sur sa place dans la construction des paysages (se retrouve de dos, éloigné du groupe, etc.) désir de solo ?

↳ Mise en dispo : temps long au sol, d'abord travail de la sensation, de soi à soi, avec le sol, puis entrer petit à petit dans le paysage collectif – écoute de soi pour permettre l'écoute des autres.

quelque temps après

Mise en dispo – 1h
Nathalie propose une heure de mise en disponibilité. Nous en avions discuté et ce premier contact entre le collectif et sa pratique me semblait très précieux. Nathalie nous guide avec sa voix et ne montre jamais les mouvements. La voix est une invitation à faire, à trouver les ressources en soi pour faire. La voix invite à « se débrouiller » pour reprendre un terme employé ce jour par Nathalie. Je retrouve dans sa pratique les fondements de la pratique Feldenkrais.

Aucune photo n'a été prise ce jour-là. Les photos intégrées ici sont issues de temps de pratique des paysages en avril 2022 lors d'une résidence de création au CENTQUATRE.



Baky revient sur ce guidage par la voix qui d'abord l'interroge et le fait réagir : « Une voix qui me dit quoi faire ».
Nous échangeons sur la place de la parole en psychiatrie, sur la place des voix. La discussion explore le lien difficile à ignorer entre injonctions et paroles dans un milieu institutionnel très hiérarchisé. Je note une remarque de Baky : « Tout ce qu'on dit peut se retrouver dans le dossier ». Je repense à mes lectures foucaldiennes et à ce que Artières nomme aussi *le panoptique graphique*[1]. Ce n'est pas la parole en soi qui effraie mais la possibilité d'une consignation de cette parole dans le fameux « dossier médical ».
Je ne peux ignorer ma propre pratique de l'écriture qui, à son tour, consigne dans ce journal des paroles. Je ressens le besoin de m'arrêter sur cette pratique et sur la manière dont elle peut se relier aux enjeux collectifs du travail en train de se faire.

Nathalie rebondit sur les ouvertures vers des imaginaires sensibles et kinesthésiques offertes par la voix et par l'absence de démonstration des mouvements. Ne pas montrer mais guider.

Quelques propositions de Nathalie pour la mise en dispo :
Au sol, allongé·es sur le dos, porter attention aux mouvements générés par la respiration
[« Comment mon corps bouge avec la respiration ? Comment mon rapport au sol se modifie en fonction de ce mouvement ? »]
Léger roulement de la tête contre le sol (comme pour dire non), balancements des genoux repliés sur la poitrine en suivant le mouvement de la tête d'un côté puis de l'autre pour ensuite se diriger dans la direction opposée aux genoux.
Mouvement du livre : toujours allongé·es sur le dos, les mains agrippent les genoux repliés et le corps bascule lentement, en faisant le moins d'effort possible, sur le côté, pour se replier complètement vers son centre. Le mouvement reprend ensuite. On se déplie tout en rebasculant sur le dos, les mains toujours sur les genoux repliés.



Une fois sur le dos : comment se relever en se servant de ses appuis et de son bassin ? Comment prendre soin de ce passage du sol à la posture érigée ?
Depuis un moment, de nombreuses difficultés et douleurs ont été identifiées autour de ce passage. Derrière l'invitation d'une professionnelle de la danse, se trouve aussi la volonté de faire des ateliers un espace pour permettre de soulager certains mouvements au quotidien et certaines douleurs chroniques.

Danse du jour : mouvements de respiration au sol – plongée au sol (passage debout, allongé ou assis) – se relever (par le côté, avec l'impulsion du bassin) – rouler – le livre – croiser les regards.

Notes sur la pratique des paysages :
3 impros : une collective puis deux groupes (1 groupe de 4 et 1 groupe de 5). La pratique dite des paysages, proposée par Nathalie, lui vient de la chorégraphe Simone Forti. La pratique consiste à se déplacer en marchant dans tout l'espace et à s'arrêter dans des postures différentes (debout, allongé, accroupi, assis).

1. Philippe Artières et Mathieu Potte-Bonneville, *D'après Foucault, Gestes, luttes, programmes*, Paris, éditions Points, 2012.

Moments suspendus. Arrêts à l'unisson sans parler, sans leader. Laisser advenir, laisser émerger à la fois l'espace dans lequel nous nous trouvons et les relations entre nous. Ne pas chercher à les fabriquer mais les laisser apparaître.
Certaines prises de risque de Christian : dos au groupe, face au mur, éloigné du reste du groupe.
Comment ces prises de risque sont-elles possibles ? Comment s'appuient-elles sur le groupe, sur les présences reliées ?
Idée pour la suite : proposer de poursuivre la pratique des paysages pour le *P.O.S*. Pratique dansée mais aussi pratique d'écoute collective.
Une zone d'écoute a d'ailleurs déjà été proposée par plusieurs membres du collectif.

Organisation du temps de parole pour les retours :
Premier temps : celles et ceux de l'intérieur (parole du dedans).
Deuxième temps : celles et ceux qui regardent (parole du dehors).



Chaque groupe pratique un paysage devant l'autre groupe et inversement. Note pour la prise de parole : commencer par la parole du dedans pour ne pas empêcher les retours sur les sensations avant de passer au regard.

Source : STE-000_030322_mise en dispo_retours - 47'

Nathalie : Comment vous avez vécu cette petite heure ?
Christian : Je trouve qu'il y a une bonne continuité dans les différents passages et j'ai pas l'impression que ça fait une heure.
Nathalie : Et oui, ça fait une heure qu'on bouge nos petits corps de rêve ! [rires collectifs] Donc tu as vu ça comme quelque chose qui se déroulait, quelque chose de continu, tu n'as pas été inquiet ?
Christian : Non, non, j'ai senti plus de fluidité dans mes mouvements.
Nathalie : Manalios pour toi ?
Manalios : C'était agréable. Un petit peu perdu mais pas trop.
Nathalie : C'était au début quand j'explique les mouvements ?
Manalios : Voilà oui.
Nathalie : Tu vas voir quand on fera des petits moments de Feldenkrais, vous allez voir que le vocabulaire, il est toujours plus ou moins le même. Il y a comme un lexique même si moi je prends des libertés par rapport à Feldenkrais. Mais surtout il faut pas hésiter à me dire « houhou Nathalie là je comprends rien à ton truc ».
En fait, c'est comme ça que je guide les gens. C'est avec des cartes de jeu. J'aime pas le mot « consigne », ça fait obligation. Les cartes sont des sources d'inspiration pour inventer et imaginer des choses et chacun à sa façon. Néanmoins on joue tous au même jeu de cartes. Ce qui fait qu'on peut improviser ensemble. Si un joueur joue au tarot et l'autre a un jeu de cartes pour jouer à la bataille ça va être difficile de jouer ensemble. Sinon l'un va être dans un monde et l'autre dans un autre. Ça peut être intéressant aussi mais ici on travaille à une proposition collective, on est ensemble. Pour créer du lien et du collectif, il ne s'agit pas de partager les mêmes

états de corps, ni les mêmes idées mais c'est partager les mêmes sources d'inspiration, le même terreau. Quand on va continuer à travailler, je vais jamais vous montrer un mouvement.

STE-007_030322_paysages_retours - 4'45

Marina : Je suis très frappée par le paysage de fin, cette ligne en diagonale et Christian face au mur à l'autre extrémité du plateau.
Nathalie : Quelle prise de risque pour une première fois. Pour la première impro on était tous les uns face aux autres en direction du centre. Pour cette deuxième fois, on a des prises de risque et c'est génial. La posture de Christian aurait pu appeler un solo si une carte de jeu avait été ajoutée.
Christian : Qui sait ? Je vais peut-être y venir si on décide d'ajouter la carte (rires).
Abdelaziz : Moi, j'ai bien aimé la marche. Chacun avait son mouvement, son style, son propre mouvement de marche, chacun avec sa personnalité. Pour moi, en tant que spectateur, c'était très agréable de voir toutes ces manières de faire. Ça inspire.
Marina : En effet, c'est toute la richesse de cette pratique de la marche. Et en même temps c'est très impressionnant ces moments où les corps se synchronisent sans fabriquer l'unisson. Dans mon groupe j'ai senti beaucoup d'interactions entre les personnes. En tout cas, j'ai eu beaucoup d'interactions directes avec les autres membres de mon groupe. Je me suis interrogée sur la raison de cette configuration. Le fait d'être moins nombreux que pour la première impro tous ensemble ?
Nathalie : Oui, dans votre groupe, c'était aller à la rencontre. Et la créer. On la voyait naître. C'est deux choses différentes. Et il y a eu des choses formidables mais est ce qu'on construit de la relation ou est ce qu'on la laisse émerger ?
Marina : Ça peut dépendre des zones aussi, on construit beaucoup la relation dans la zone du couloir.
Nathalie : Parce que à la fois c'est dense et en même temps il y a une fragilité à laisser émerger la relation, parce qu'on ne la voit pas se construire.
Corinne : Je vois bien la différence.
Christian : C'est ce que je voulais dire tout à l'heure quand je parlais de connexions. Je sentais pas la même connexion lorsqu'on était plus nombreux. C'est justement cette émergence que j'ai pas retrouvée dans le petit groupe de paysage. Il pouvait arriver des choses sans qu'on en ait conscience.
Fanny : c'est vrai que dans les petits groupes, on contrôle plus, malgré nous on cherche la relation.
Nathalie : Mais le premier groupe vous étiez pas dans cette construction.
Corinne : Est-ce que ce n'est pas parce qu'on était que quatre ?
Nathalie : Il y a des cartes et puis en fonction des humeurs, des ambiances du jour et de tout un tas de choses, ça évolue, on joue pas de la même manière. Je pratique les paysages depuis très longtemps et je suis contente que vous ayez vu la même chose que moi, entre la chose qui émerge et celle qui se construit sous nos yeux.
Marina : Mais toi Christian, tu l'as ressenti quand même ce truc-là, cette construction de la relation. Entre le grand groupe et le petit.
Christian : Oui.
Marina : De l'extérieur, je ne l'ai pas vu.
Fanny : C'est vrai que pour vous, presque à chaque moment, il y en avait un de vous qui cherchait quelqu'un d'autre.
Baky : J'ai bien aimé un autre truc, la connexion quand les danseurs sont à l'opposé. Loin l'un de l'autre. Pas besoin d'être très proches physiquement, ni de proximité. Dans ces moments-là, je prends conscience de l'espace et ça lui donne toute sa noblesse. Ça me fait réfléchir sur l'intimité, ce que c'est, et visiblement c'est pas toujours d'être collés les uns aux autres. On peut être intime mais loin.

Première journée avec Nathalie et premières improvisations en paysage. C'est ce jour-là que Christian a évoqué pour la première fois son désir de danse dans les paysages. Plutôt, une danse qui émerge des paysages. Cette journée est la première d'une série de séances de travail autour de la construction de deux zones du *P.O.S.* : *la zone d'écoute* et la *zone de crise*. Elles ont toutes deux occupé le grand plateau du théâtre et se sont écrites à la fois à l'hôpital à travers la pratique quotidienne des paysages et au plateau. Cette connexion entre écoute et crise fait écho à la question qui ne cesse de m'habiter depuis mon expérience de l'intra : Comment écouter la crise ? Comment faire paysage pour accueillir la crise lorsqu'elle advient ? Je m'interroge sur la nécessité d'une dimension collective de l'écoute pour faire support à la crise. Pour faire milieu ? Il me semble que cette pratique du paysage entre en résonance directe avec ma problématique, plus qu'une pratique de composition instantanée, les paysages proposent un mode d'habiter, une pratique de l'espace qui s'organise à partir des implicites et de ce qui ne peut être dit ou anticipé. Après relecture, je m'interroge aussi sur la transmission : comment transmettre et partager une pratique ? Je m'intéresse à la question de la voix dans la pratique Feldenkrais. Elle me semble ici très intéressante pour questionner la transmission des informations dans le milieu psychiatrique.

À lire – sur la chorégraphe Simone Forti :
Simone Forti, « Danse animée. Une pratique de l'improvisation en danse », in *Nouvelles de danse*, Bruxelles, Contredanse, n° 44/45, automne-hiver 2000, (trad. A. Benoit-Nader)
Simone Forti, *Oh, tongue*, Genève, éditions Al dante, 2009, (trad. Ch. Marchand-Kiss)

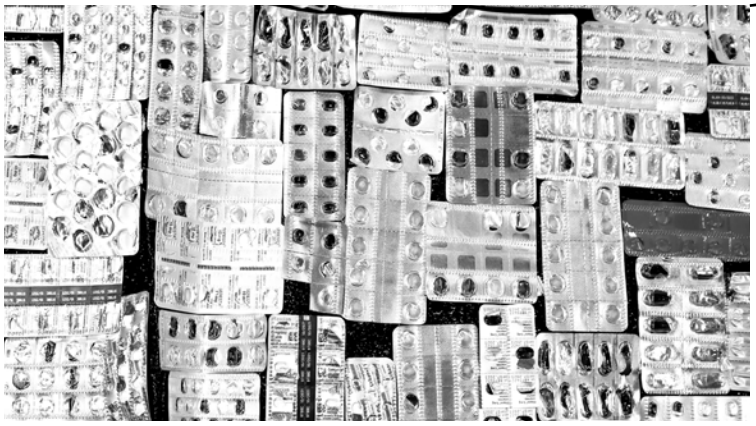
> L'exercice appelé « Paysage » invite deux danseurs à prendre place successivement l'un par rapport à l'autre, en observant la modification du paysage produite. Le danseur est donc un élément changeant du paysage, à même d'en reconfigurer les lignes, les rythmes, les situations. Simone Forti pratique aussi en public pendant six ans, avec un groupe de danseurs, les « Portraits de paysage » : une pratique in situ qui passe par la connaissance de l'histoire sociale, naturelle, géologique du lieu.[1]

1. Julie Perrin, « Une lecture kinésique du paysage dans les écrits de la chorégraphe Simone Forti », *Raison publique*, 2012/2 (N° 17), pages. 105-119.

juste avant

Cette matinée de travail est consacrée à l'exploration de la *zone d'anesthésie*, initiée par Manalios Oochit. Le tapis de blisters a été créé en 2020 pendant une résidence au CENTQUATRE. Dans le cadre du travail collectif autour de la création du *P.O.S.*, Manalios, a suggéré de reprendre ce tapis (il est quatre fois plus grand aujourd'hui) pour en faire une zone consacrée à la question des médicaments, à leur omniprésence dans le quotidien, aux effets dévastateurs sur le corps mais aussi à l'ambivalence générée par le soulagement de la douleur qu'ils peuvent aussi permettre.
Nous sommes en résidence au TLA pour toute la semaine. Le reste du collectif, indisponible le matin nous retrouve pour l'après-midi.
Voici deux photos de ce tapis installé au TLA :





Sont présent·es ce jour : Abdelaziz – Manalios – Christian – Aimée – Nathalie

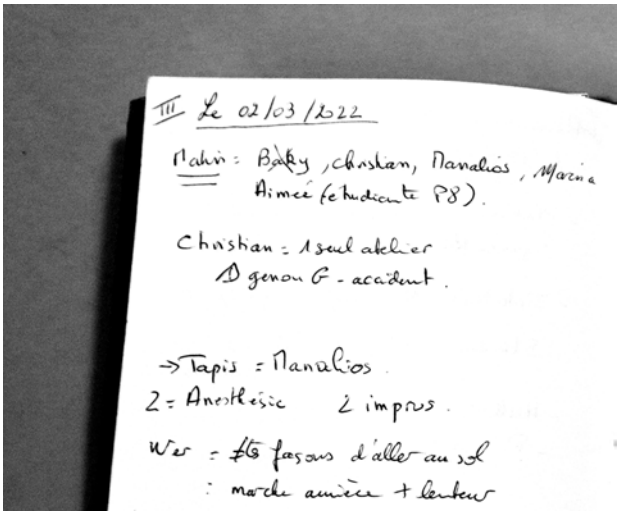
du dedans

Thomas a repris un boulot. Je ne pense pas qu'il sera là. Spirale a essayé de me joindre mais je n'ai pas pu répondre et je n'ai pas réussi à le rappeler. Retenter pendant la pause dej.

Aimée est avec nous pour la première fois. Étudiante en master à l'EHESS, elle est là pour nous filer un coup de main et ce n'est pas de refus. Il a été décidé qu'elle participerait à l'échauffement mais pas aux impros autour des zones pour le moment.

Notes partagées de Nathalie :
Matin : ~~Baky,~~ Christian, Manalios, Marina, Aimée (étudiante P8 – Université Paris 8).

Christian 1 seul atelier
Attention genou G – accident
Tapis = Manalios
Z = Anesthésie 2 impros
Wer
– ≠ façons d'aller au sol



juste après

Nous ne sommes pas très nombreux ce matin. Manalios veut proposer un temps sur le tapis, ça me semble pertinent. Ce tapis attire autant qu'il rebute. Il est chargé d'un quotidien et renvoie directement à l'idée d'un parcours de longue durée en psychiatrie. Que veut-on en faire ? La question est en suspens depuis plusieurs mois et la présence de Nathalie permet une exploration nouvelle et participe à prendre une décision collective à son sujet. Je rappelle à plusieurs reprises que chacun·e peut refuser une pratique si elle ne convient pas sur le moment.

Est-ce mon rôle ? Je m'interroge sur ma tendance à constamment rappeler la possibilité pour chacun·e de ne pas faire. Je me demande dans quelle mesure ce rappel est nécessaire, voire infantilisant ? Ou peut-être qu'il peut aussi freiner ? Nathalie, au contraire, propose à tout le monde d'explorer, au moins une fois, avant de se positionner. Je trouve cette proposition intéressante dans le sens où elle permet un autre rapport à chaque zone, un rapport pratique, dans la sensation.
Elle change aussi la nature des retours que l'on peut faire ensuite en tant que témoin. Manalios aussi nous propose de faire avec lui, de « mettre les mains dans le cambouis ».

Il raconte l'orgine du tapis.
Nous explorons à trois reprises une danse sur le tapis.
Les cartes du jeu sont :

- la marche (avant, arrière, en crabe)
- La lenteur
- Les gestes inaboutis/ non finis (on commence un geste sans aller jusqu'au bout) : s'asseoir sans poser le bassin, tendre le bras puis le laisser retomber le long du corps, etc.
  « Laisser percevoir le futur du mouvement » : jolie expression de Nathalie

Les temps de retours sont très riches et permettent d'affiner le vocabulaire, de sortir d'une conception parfois scolaire de la danse. Je note la récurrence de termes comme « exercices », ou « bons ou mauvais gestes », etc.



Je suis invitée à pratiquer avec Manalios, Christian et Abdelaziz. Manalios me demande d'improviser aussi. Il me taquine : « Tu ne vas pas t'en sortir comme ça.» Je suis à la fois impressionnée par ce tapis (il est chargé pour moi aussi) et ravie de l'explorer par la pratique.
Je prends beaucoup de plaisir à explorer la marche lente et notamment en marche arrière. Je suis focus sur cette marche et j'en oublie les gestes inaboutis qui ne me viennent pas. Je ressens le besoin d'explorer cette marche lente sans penser « à quoi faire ».

Lors de la dernière impro, je sens les présences de mes partenaires et il me semble que nous nous accordons et nous désaccordons sans nous regarder, comme si nous étions connecté·es par des fils invisibles. La puissance de tels moments me porte.
Je suis encore dans les sensations de la danse mais il faudra que j'écoute à nouveau les échanges enregistrés. A FAIRE AUSSI : beaucoup de choses ont été dites. Faire une synthèse des questions que cela soulève pour la thèse.

Source : STE-000_020322_impro_ tapis_1 - 08:31'

Nathalie : Je veux bien connaître l'histoire du tapis, je sais pas, les autres ? Vous la connaissez ?
Christian : Non, je suis arrivé après.
Abdelaziz : Moi je l'ai vu une fois.
Nathalie : C'est toi qui a eu l'idée de ce tapis Manalios ?
Manalios : Au CENTQUATRE, sur le sol, directement on a posé les médicaments, comme un tapis pour danser. On était ensemble au CENTQUATRE, avec Marina, Francelyse, Héléna.
Nathalie : D'accord.
Manalios : Après avoir tout installé, on a tout enlevé, tout jeté. J'ai adoré (rires).
Nathalie : Vous avez fait le bazar !
Manalios : Oui, on a tout dispersé, tout jeté. On s'est défoulé quoi. Mais au début on avait tout bien installé, tout comme il faut. Et après, on a tout cassé.
Marina : Oui, au départ, le tapis n'était pas du tout collé. Après on a décidé de coller une partie pour pas tout refaire à chaque fois.
Manalios : Oui, c'est un peu long quand même !
Marina : On les avait juste posés au sol, les uns après les autres.
Manalios : Oui, voila et ça faisait une danse.
Nathalie : Et quelle danse as-tu explorée sur ce tapis ? Quels mouvements ?
Manalios : J'ai dansé mais après le covid a tout arrêté.
Marina : Oui, le tapis était déjà fini avant le premier confinement mais le projet de danser avec n'a été possible que dans une vidéo pour le

moment.
Nathalie : D'accord. Et Manalios tu aurais envie pour le *P.O.S.* d'improviser sur ce tapis ?
Manalios : Oui, je veux toujours.
Nathalie : Ça t'intéresse toujours.
Manalios : Oui comme tous les jours, rien a changé, tous les jours je prends mes médicaments, je fais toujours ce geste-là
Nathalie : Et pour toi, si je me rattache à cette histoire de zone, ce serait quoi le tapis ?
Manalios : Zone médicaments. Anesthésie !
Nathalie : Je vois une zone digestion dans la liste, ça pourrait aussi être cette zone ?
Manalios : Oui mais c'est anesthésie pour moi.
Nathalie : OK. Pour chercher ensemble et pour que Manalios soit pas tout seul, ça vous dit d'improviser avec lui sur le tapis ? Je peux proposer quelques cartes de jeu pour explorer. Si je reste sur ton intention d'anesthésie, je propose d'explorer la vitesse de marche la plus lente possible pour vous, avec ce qu'on a vu hier , on a marché en crabe, en marche arrière. Je suis au ralenti mais je suis grande. Vous voyez ? Je m'entends bien sûr, grande, en termes de présence pas de taille (rires). Et puis commencez des mouvements comme si vous vouliez aller au sol et finalement vous n'y allez pas. Ou comme si vous vouliez toucher quelque chose ou quelqu'un mais en fait il n'y a personne. Des gestes qui ne sont pas aboutis. Pas finis. Ça vous va comme chose ? On essaie ?
Manalios : Oui je veux bien.
Marina : Peut-être avant de commencer j'aimerais demander à Christian et Abdelaziz leurs ressentis vis-à-vis de cet objet qu'ils découvrent ?
Abdelaziz : Moi je l'ai vu une fois au CENTQUATRE et comme dit Manalios ça représente l'anesthésie. Les médicaments ça peut être anti-stress et ça peut aussi rendre addictif. Il faut savoir, être accompagné, c'est ça le problème. Je suis partagé face à cet objet.
Nathalie : Et comme geste poétique, est-ce que ça t'inspire ?
Abdelaziz : Oui c'est inspirant, quand on fait ces gestes là. Ça représente les effets des médicaments sur nous, sur le corps. C'est anesthésiant et on peut pas faire des mouvements normaux.
Pour moi aussi, c'est la zone anesthésie.
Christian : Je suis assez d'accord avec la zone d'anesthésie.
Nathalie : Ok et vous, là dans cet acte artistique, il s'agit pas d'être anesthésiés, c'est une qualité de mouvement, c'est une présence qui demande beaucoup de dynamisme la lenteur. C'est très exigeant.
Et je vous propose d'enlever vos chaussures, heu, vos chaussettes ! Je suis un peu fatiguée je crois et j'ai un petit creux (rires).
Ce qu'on peut dire, c'est que vous pouvez y entrer et en sortir quand vous voulez. Vous n'êtes pas obligés d'y être tout le temps. Et il faut pas hésiter à piquer des idées aux autres (rires) ! C'est pour s'inspirer.

Source : STE-001_020322_impro_ tapis_retours_1 - 15:31'

Marina : Asseyons-nous pour discuter ?
Abdelaziz : Manalios a eu une idée géniale. C'était une très bonne idée.
Nathalie : Et comment tu as senti l'impro ?
Abdelaziz : En faisant les mouvements, je sens tout mon corps en connexion. En fait,. ça me fait ressentir différemment le sol. C'est plus dur d'être stable et si on se positionne mal on ressent le sol encore différemment.
La démarche qu'on a, notre équilibre aussi. Quand ça glisse un peu, il faut se rééquilibrer, c'est pas si facile. Sur un sol normal on a pas ces sensations de déséquilibre.
Nathalie : Oh, ça dépend, des fois on glisse. Je me suis cassée la margoulette la semaine dernière ! J'ai encore mal au sacrum. Des fois le sol normal n'est pas si normal.

Ou alors c'est nous qui sommes pas si « normal » (rires)!
Abdelaziz : Oui c'est vrai…
Nathalie : Je te blague.
Christian : Pour ma part, j'ai vraiment eu du mal à garder mon équilibre.
Nathalie : C'est très difficile, la lenteur comme qualité de mouvement. Je vous épargne pas avec cette carte à jouer. C'était difficile mais est ce que tu as combattu ou as-tu réussi à négocier ce déséquilibre ?
Christian : J'ai réussi à négocier je dirai, par la respiration et en m'étirant, je me suis grandi. Je pense qu'avec de la répétition je vais trouver comment m'y prendre.
Nathalie : Super. Je dis souvent qu'il ne faut pas se battre avec une proposition. On négocie, on cherche. Si on se bat on va forcément reproduire notre même façon de faire et donc on va pas avancer. La question c'est : comment on négocie ? Et super, la respiration et se grandir sont de très bons outils. Manalios, pour toi, comment c'était cette première impro ?
Manalios : Pour moi, c'était normal.
Nathalie : Normal (rires) ?
Manalios : Oui c'est-à-dire que j'ai marché tranquillement. Avec une vitesse ralentie.
Nathalie : Ça te plait de marcher sur les médicaments ?
Manalios : Non ça me plait pas. J'ai envie de refaire le bazar et pas de marcher comme ça, tranquillement. C'est pas tranquille pour moi (rires).
Nathalie : Tu peux ! Ça peut être intéressant aussi. Aimée ? Tu veux dire quelque chose de ce que tu as vu ?
Aimée : C'est tout récent donc je préfère laisser chacun développer la proposition. Je dirai que c'était plus intense sans musique, avec juste le bruit des plaquettes. La musique altère un peu les mouvements et l'atmosphère quoi.
Marina : Oui c'est vrai que les sons générés par les plaquettes sont très forts. Et de manière générale, ce sol est très chargé. Manalios, tu rappelles que ces médicaments font aussi partie du quotidien et tu dis que ça peut être difficile de se défaire de ça, de ce quotidien.
Nathalie : Peut-être que la proposition serait de se détacher de la symbolique, pour pas *stabiloter*. Nous, en tant que spectateurs, on aura cette chose là qui dit déjà énormément et vous dans un état de corps et des intentions qu'on va relier ou pas à ce tapis…
Abdelaziz : Et vous, en tant que spectatrices ? Vous avez pensé quoi de notre marche ?
Nathalie : Je termine et je te réponds. Ce que je voulais dire, c'est d'essayer d'être dans la sensation et pas dans la symbolique du médicament, que vous soyez dans la qualité du mouvement, dans les appuis, le ralenti, etc. Et, ce que j'ai pensé ? C'est une étape de travail, c'est important de travailler par étapes. On cherche ensemble.
Abdelaziz : Vous m'avez trouvé hésitant ou est ce que j'ai réussi à respecter ce que vous avez dit ?
Nathalie : Bien sûr, vous vous êtes tous appropriés les cartes à votre manière et c'est ça qui est super. Après on va retravailler et affiner ensemble. D'ailleurs, vous avez tous pris en compte mes propositions et je vous en remercie mais on va continuer à élaborer cette scène en fonction de vous et de vos explorations. Pour qu'elle soit intéressante pour vous et pour qu'elle soit intéressante aussi de l'extérieur, à regarder.
Marina : L'idée de cette résidence c'était vraiment de partir des propositions qu'on a imaginées ces derniers mois ensemble et de les pratiquer avec Nathalie au TLA. Chacun peut choisir de se retirer d'une zone ou au contraire en intégrer une autre, tester une proposition puis changer d'avis. Manalios, d'ailleurs tu n'as peut-être plus envie de cette zone ? L'idée c'est que chacun puisse s'inscrire dans les choses qui l'intéressent. Christian, Abdelaziz, pareil. Vous pouvez choisir de

continuer ou non. C'est pour éprouver tous ensemble les propositions des uns et des autres. Mais rien ne nous oblige à poursuivre toutes les propositions. On explore des choses et il faut vraiment se sentir libre de dire si on a envie de continuer ou non.
Nathalie : Oui, et c'est pour ça que c'est important qu'on explore tous ensemble pour ensuite bien comprendre les enjeux de chaque zone et pouvoir se soutenir dans les propositions. Est-ce que vous avez envie de faire un autre temps d'impro ? Et je peux affiner les cartes du jeu ?
Abdelaziz : Oui moi je veux bien.
Nathalie : Alors pour affiner, quand on est sorti du tapis, on est dans ce que j'appelle « la page blanche », le neutre squelettique et forcément on va d'un point A à un point B. Et je propose un petit défi, ce serait seulement en marche arrière. Ce serait vraiment intéressant, je pense. Avec la possibilité de regarder pour éviter de se cogner. Et pour les gestes inaboutis, je propose de les imaginer d'abord dans votre tête. Par exemple j'imagine que je m'accroupis mais je vais pas au bout. Votre intention doit être claire mais on va pas au bout. Sinon on est un peu dans zombis city (rires)!
Un geste du quotidien que vous coupez avant la fin. Cap ou pas cap pour la marche arrière (rires) ?
Christian : On peut toujours essayer (rires).
Abdelaziz : Oui ok.
Manalios : Je sais pas, je vais essayer.

Source : STE-002_020322_impro_tapis_retours_2 - 13:22'

Nathalie : Alors comment c'était ?
Abdelaziz : Mieux. En tout cas pour moi.
Nathalie : Qu'est ce qui était mieux ?
Abdelaziz : La marche arrière. Ça aide à entrer dans une vraie lenteur et à se concentrer sur autre chose que les médicaments qu'on prend. J'ai senti plus d'équilibre. Je pense qu'on s'améliore en pratiquant. Et ça aide les critiques.
Nathalie : Les retours plutôt que les critiques.
Abdelaziz : Oui, le fait que certains regardent.
Nathalie : C'est important de faire des impros en petits groupes et d'avoir des témoins. Pas pour critiquer mais pour faire des retours et affiner la proposition du dehors. Et puis grâce à tes retours à toi, tes propres observations, tu affines la proposition pour toi-même.
Donc pour toi la marche était plus aisée en marche arrière donc super ! Manalios pour toi c'était comment ?
Manalios : Oui plus facile de marcher au ralenti en marche arrière.
Nathalie : Oui et c'est très technique. En improvisant on travaille la technique.
Manalios : Oui j'aime voir que ma technique s'améliore mais j'aime pas marcher sur ce tapis (rires).
Christian : Je me suis pas senti très à l'aise. J'arrive pas vraiment à entrer dans cet exercice.
Nathalie : Ah oui ? ça ne se voit pas du tout.
Christian : Je crois que j'ai du mal avec l'objet en lui-même. J'arrive pas à faire abstraction.
Nathalie : De l'extérieur, c'est vraiment formidable, ton état de corps, ta qualité de mouvement. Après si t'es pas à l'aise, t'es pas à l'aise ! Et j'aimerais qu'on évite, si vous êtes d'accord, de parler d'exercices. Vous faites des danses, de l'improvisation.
Abdelaziz : Ça valorise de dire « danse ».
Nathalie : Oui et puis c'est ça que vous faites. Vous dansez.
Abdelaziz : Oui, j'ai tendance à dire « exercice », à pas oser dire « danse ».
Nathalie : Osons dire danse puisque c'est de ça qu'il s'agit. Une tarte aux poireaux, c'est une tarte aux poireaux. Une danse c'est une danse.
Abdelaziz : On peut dire « chorégraphie » aussi.
Nathalie : Oui tout à fait.
Christian : De composition.

Marina : Composition instantanée.
Christian : Oui c'est ça. Je me souviens.
Nathalie : Oui voilà, avec des cartes du jeu pour parler le même langage. Et les gestes inaboutis c'était comment pour vous ? Ça a soutenu l'imaginaire ou pas du tout ?
Christian : Pour moi, ça a soutenu. J'ai imaginé que j'allais au sol sans y aller.
Nathalie : Oui c'est très fort. On voit bien que tu cherches à t'asseoir mais tu ne le fais pas. C'est très beau. On voyait le futur du mouvement même s'il était pas réel.
Marina : J'ai eu l'impression de faire le même mouvement en boucle.
Nathalie : C'est pas grave, vous êtes 4. Donc, ça fait une composition.
Marina : Et le silence ? C'était comment pour vous ?
Abdelaziz : Je pense que la musique peut aider à mieux se sentir sur le tapis.
Marina : Toi, ça t'aiderait ?
Abdelaziz : Oui, moi ça m'aiderait pour être honnête. D'ailleurs, j'ai pensé à du *tai chi* en faisant. A quelque chose de très concentré et très zen.
Nathalie : Alors le *tai chi* c'est un art martial, ça a un look zen mais c'est pour se battre. C'est absolument pas zen du tout (rires).
Abdelaziz : Mais justement. Zen mais combattant, c'est un peu comme ça que je me sens sur le tapis.
Nathalie : Oui sur le tapis c'est la lenteur mais très tenue, c'est pas lent et mou. En danse, quand on danse lentement ça fait « tac tac tac tac tac tac tac » à l'intérieur, sinon on s'écroule. Sinon on fait comme la chantilly sur la boule de glace en plein soleil, on se vautre. Et au contraire, quand on danse rapidement, quand on travaille la vitesse, à l'intérieur c'est la lenteur. C'est l'opposé. Sur cette scène, je verrai bien quelque chose qui déchire, qui envoie.
Christian : Oui à un moment tu as mis une musique plus dynamique et ça m'a redonné une énergie pour continuer. Parce que c'est dur de faire comme si tous ces médocs n'étaient pas là.
Nathalie : Oui c'est pour ça que vous pouvez ne pas le regarder. Faire comme si ce tapis n'était pas là. De toute façon, vous savez où vous êtes, vous sentez le tapis sous vos pieds. Steve Paxton dit : « Penser pour laisser faire ».
Marina : Vous voulez refaire ?
Christian : Allez une dernière (rires) !
Nathalie : Cette fois je change de musique ? Ça vous va ? Si aucun mouvement vous vient, vous explorez la marche, pas la peine de faire plus.
Abdelaziz : Et ce mouvement-là ? (Abdelaziz fait un geste de la main et commence à s'asseoir au sol)
Nathalie : Ça c'est la réversibilité du geste, le mouvement total c'est ça mais tu n'es pas obligé d'aller au bout, tu peux aller jusque là ou là mais surtout ne pas poser le bassin au sol. Après c'est sportif, bonjour pour la lenteur ! Bon courage (rires) !

Source : STE-003_020322_impro_tapis_retours_3 - 13:02'

Nathalie : Parfois on a d'autres idées qui viennent avec la répétition, on est moins dans le désir de bien faire et du coup ça marche bien.
Abdelaziz : J'ai fait comme si j'allais m'asseoir. Je crois que j'ai réussi. Après j'ai fait des traversées et je me suis arrêté avant de faire un arrêt hors du tapis pour ensuite revenir.
Nathalie : Ah ouais tu as fait ta partition carrément (rires). Attention à ne pas trop fabriquer le mouvement, laisse venir sans ajouter des mouvements de bras qui n'ont rien à voir avec la proposition. Pour le moment, je préfère qu'on cherche un terreau commun pour ensuite ouvrir à des propositions que vous allez chacun développer au sein de la partition commune.
Et Manalios ? Ce moon walk (rires) ?
Manalios : Oui, pour cette nouvelle

impro j'ai eu envie de changer.
Nathalie : C'était très rigolo.
Manalios : C'était beaucoup plus mouvementé ma proposition. J'ai eu envie de bouger beaucoup plus.
Aimée : Il s'est vraiment passé quelque chose, je peux pas l'expliquer mais c'était incroyable. Chacun s'est complètement approprié les propositions. Ça n'avait plus rien à voir avec la première impro.
Christian : J'étais beaucoup plus à l'aise en effet. J'étais en confiance. Et toi Marina ?
Marina : Moi j'ai vraiment aimé le contraste entre la musique choisie et la lenteur. Et j'ai aimé sentir l'énergie de Manalios avec ses roulades et son moonwalk improbable sur les plaquettes (rires). J'aime cette idée de contraste. Ça m'a vraiment soutenue et j'ai pas cherché à faire des gestes inaboutis et ils sont venus du coup. J'ai aussi choisi mes directions en fonction des présences.
Christian : Oui, moi aussi et je crois qu'on tient une piste pour cette zone.
Nathalie : Oui c'est très beau de sentir la connexion entre les corps. En fait, ça m'a beaucoup marquée ce que vous m'avez raconté sur les croisements dans les couloirs. Cette histoire de regard et de distance, ça me fait penser à toutes ces règles implicites que l'on retrouve aussi en prison, ces non-dits corporels je dirai. Ces pratiques corporelles non dites mais institutionnalisées entre les personnes. Ça peut être aussi un imaginaire possible pour vous inspirer pour les trajectoires. C'est très technique donc vous êtes focalisés sur la lenteur, l'axe, les appuis et finalement on sent que les imaginaires sur lesquels reposent cette zone sont moins présents. C'est peut-être ce que vous cherchez d'ailleurs. A voir. Mais on peut injecter un peu de cet imaginaire du couloir dans le choix des trajectoires ?
Christian : les changements de direction ont été plus connectés.
Nathalie : Vous êtes descendus au même moment, Christian et Abdelaziz.
Abdelaziz : Ah bon ? J'ai pas réalisé.
Nathalie : Je suis certaine que, même si c'était pas conscient, vous avez senti ce truc-là.
Marina : Fanny et Corinne sont arrivées et Baky et Francelyse vont arriver.
Manalios : On fait une pause ?
Nathalie : Vous me dites si je parle trop et si vous avez besoin d'une pause, c'est important.
Christian : Non, c'est vraiment important tout ce que tu nous dis.
Abdelaziz : Ah oui, on avance, on s'améliore, tu nous apprends comment faire les bons gestes.
Nathalie : Il n'y a pas de bons gestes, c'est plutôt « ce que tu fais, tu le ressens, tu es dans la sensation » et donc tu peux agir dessus. Tu peux modifier ce que tu fais à partir du moment où tu as conscience de comment tu le fais et de tes appuis pour le faire. Mais il n'y a pas de bons gestes, ça ne veut rien dire « bon » ou « mauvais » geste.
Abdelaziz : Oui je vois ce que tu veux dire. Mais quand même, la technique nous aide.
Nathalie : La technique est un outil pour faire, tu en as plein d'autres, comme tes imaginaires par exemple.
Abdelaziz : En tout cas, le fait de répéter ensemble et d'en parler, ça aide vraiment. C'est certain.
Nathalie : Oui complètement.

J'ai décidé de conserver l'intégralité des derniers échanges retranscrits après chaque improvisation. Il me semble que chaque nouvelle exploration dansée permet de nourrir le travail réflexif collectif à l'oeuvre dans les temps de retours. Ils soulèvent différentes questions à creuser :

↳ Faire retour : analyser les différentes manières de faire retour sur expérience notamment entre le témoin intérieur (depuis les sensations de celui ou celle qui bouge) et le témoin extérieur (qui est bougé par ce qu'iel voit).Quel rôle pour le regard ? Comment organiser la parole entre témoins bougeant·es et témoins bougé·es ? Comment penser la question du vocabulaire entre parole professionnelle ou profane ? Quel vocabulaire pour faire retour ? Comment préciser ensemble un vocabulaire pour nourrir ce terreau commun ?
Deux exemples, tirés des enregistrements, me semblent très interessants : « retours » plutôt que « critiques » et « danses » (ou improvisations/ compositions instantanées) plutôt qu' « exercices ».

↳ La nécessité de répéter = consensus dans le spectacle vivant. Sur quoi repose-t-il ?

↳ La place de la technique dans le dispositif : elle est présentée par Nathalie comme un outil parmi d'autres à disposition des danseur·euses pour nourrir les propositions et non pas comme une fin en soi.

↳ Différentes approches : rester dans la symbolique de l'objet, ou s'en extraire. Quelles négociations possibles ?

↳ La carte de la lenteur proposée par Nathalie opère comme un retournement du stigmate. Abdelaziz témoigne de la lenteur comme souvent jugée problématique notamment dans le monde du travail. Dans le cadre de l'improvisation en danse, tenir la lenteur demande de la technique et une entrée dans une démarche de conscicence par le mouvement.

↳ Pratiquer d'abord une proposition toustes ensemble avant de se positionner soulève de nombreuses interrogations mais la proposition est passionnante d'un point de vue de la recherche par la pratique et notamment dans l'idée de venir nourrir ce fameux *terreau commun.*

> *TERREAU, subst. masc.*
> *A. – Sol fertile formé par la décomposition de substances végétales, et parfois animales, réduites en poudre. Synon. humus[1].(CNRTL)*

↳ « Penser pour laisser faire » : citation de Steve Paxton partagée par Nathalie. Difficile de bien entendre à l'enregistrement car beaucoup de bruits au moment où elle parle. À faire : Lui demander d'où vient cette citation et ce qu'elle voulait dire par là.



ZONE D'ANESTHÉSIE, INTERLUDE, THÉÂTRE LOUIS ARAGON, 03 MARS 2022.

juste avant

La semaine de résidence s'achève. Le projet pour aujourd'hui est de repratiquer et/ou échanger autour de la danse des inséparables pour laquelle plusieurs retours de la veille témoignent de difficultés. J'aimerais en discuter avec Abdelaziz car j'ai senti un malaise lors de notre duo. Prendre le temps des retours.



NATHALIE ET FRANCELYSE, DANSE DES INSÉPARABLES DU 04/03/2022.

Sont présent·es ce jour : Abdelaziz – Manalios – Nathalie – Corinne – Christian – Fanny – V. – Francelyse

Baky devrait nous rejoindre l'après-midi. Spirale ne va pas bien. Il est hospitalisé. Cette nouvelle est tombée hier et suppose de prendre un temps pour organiser l'entraide. Qui peut lui rendre visite ? Lui apporter de quoi dessiner ? Francelyse arrive en cours d'atelier.

L'atelier démarre par une mise en dispo, pratique des paysages puis plusieurs temps d'improvisations autour de la pratique des inséparables proposée par Nathalie Hervé la veille. Cette pratique consiste à imaginer une balle imaginaire qui roulerait entre les corps de deux partenaires, de manière fluide et continu, sans tomber au sol. Tous les points de contact sont autorisés sauf les mains. Cette danse se pratique au sol.

du dedans

Cette pratique, invention de Nathalie Hervé, vient de la danse Contact Improvisation.

La veille, elle a généré plusieurs réactions intenses qui viennent reposer la question du toucher et du contact en psychiatrie et dans les pratiques en danse.

quelque temps après

Trois temps avec des partenaires différents (et en alternant la position du dedans puis du dehors) organisent l'atelier de ce matin. Le dernier temps d'impro est marqué par un duo très puissant entre Christian et Fanny. Ils reviennent sur cette expérience et souhaitent poursuivre.
La question du toucher est de plus en plus essentielle pour ma recherche. Elle soulève des questions cruciales que ce soit pour la recherche en danse, pour la psychiatrie et plus largement pour penser la dimension sociale et politique des projets artistiques en milieu de soin.

J'espère qu'un temps viendra pour revenir sur les danses d'hier et notamment mon duo laborieux avec V. Peut-être vaut-il mieux le laisser revenir sur la situation en premier ? J'avoue ne pas être très à l'aise.

Un décalage est repéré entre ce que l'on voit (fluidité) et ce que l'on sent depuis la pratique : efforts, difficultés, défis et challenges reviennent dans le vocabulaire.



Clarifier vocabulaire : toucher et contact ?

Intime ? Proche ?

Question de la distance et dans le même temps de la promiscuité omniprésente à la fois en psychiatrie, dans l'espace social, architectural et en danse.

La zone de contact pourrait-elle devenir une zone du *P.O.S.*?



04/03 inséparables retours impro 1

Nathalie : Fanny et Manalios comment c'était pour vous ?
Fanny : Moi j'aime bien cette danse, il y a un rapport à l'intimité qui est assez marquant. J'ai essayé de faire des points de contact différents, avec les pieds, etc. Par moments, j'ai eu l'impression qu'on tournait en rond, c'est pas évident.
Nathalie : C'est pour ça qu'hier, j'ai proposé la direction d'un déplacement en diagonale sinon effectivement on se tourne autour. Le contact fait qu'on a tendance à rester au même endroit. Dans un premier temps, c'est normal, n'anticipons pas, hiérarchisons les étapes de travail. Une fois qu'on a trouvé cette qualité là, intime – Fanny emploie le mot « intime » – et ça veut dire très proche. Cette danse elle est très proche. Ça a été pour toi Manalios ? Le fait d'être très proche ?
Manalios : Avec ma collègue, en dos à dos, je ne vois pas ce qu'elle fait, c'est difficile. Comment garder en contact même quand on voit plus rien.
Nathalie : Tu as raison de souligner la question du regard, dans cette danse, on est trop proche pour regarder la danse, donc on peut que la sentir.
Fanny : La lenteur aide, je trouve.
Nathalie : Oui mais c'est pas évident, c'est très technique mine de rien.
Christian : Oui, c'est très technique, je trouve aussi.
Nathalie : On a un peu l'impression qu'on fait du roulibouli au sol mais pas du tout (rires).
Marina : Hier, j'ai bien vu que c'était très physique aussi. On est constamment en recherche d'appuis pour maintenir le contact, de transferts de poids.
Abdelaziz : Pas toujours facile de tenir l'équilibre par moment. À nouveau le problème de la lenteur. Et puis, on sait pas à quel moment le partenaire va bouger, avancer ou se tourner.
Nathalie : C'est un travail d'écoute très précis, très exigeant.
Abdelaziz : Et puis on sait pas quelle partie du corps on peut toucher avec le pied, etc. On a dit sans les mains donc c'est très dur.
Fanny : Ah c'est sans les mains ?
Nathalie : Oui, les bras c'est possible mais sinon les mains c'est trop simple. Et puis surtout on va être dans la manipulation. C'est encore autre chose.
Abdelaziz : Mais là, c'était plus clair. Parce qu'on l'a refait une deuxième fois.
Marina : On en revient à l'importance de travailler les danses dans le temps pour se les approprier.
Nathalie : C'est fondamental. Et puis autant que possible, prendre du plaisir à refaire à chaque fois. C'est je crois mon rôle de proposer de nouvelles cartes pour que le plaisir soit toujours présent, de rajouter un petit ingrédient pour qu'il soit renouvelé. Un goût particulier pour chaque impro, pas seulement de la répétition. Sinon, on s'ennuie comme des rats morts. On cherche, on remet du sang frais, du neuf, du vent printanier, du vivant, ou ce que vous voulez. Mesdames ? Vous voulez dire quelque chose ?
Marina : C'est très beau, on a vraiment la sensation que les corps communiquent autrement. Je pense que c'est très important que tout le monde expérimente cette place de spectateur·ice pour cette danse. Hier je l'ai vécu et là, de voir, c'est une autre expérience. Hier j'ai eu le sentiment qu'on roulait au sol, de patauger et de tourner en rond (rires). C'est vrai qu'on ne voit rien, ou presque, de l'intérieur donc on est dans la sensation uniquement. C'est très intéressant notamment quand on a du mal à couper avec le mental dont tu nous parles souvent Nathalie.
Abdelaziz : Moi, ça me fait penser à des serpents.
Corinne : Oui, c'est le piège difficile à éviter.
Nathalie : Il y a le point de contact et il y a comment moi je bouge pour

faire bouger ce point de contact. C'est pas rien ! Manalios tu veux essayer avec moi ?
Manalios : Ok.
Marina : Et par rapport à nos discussions sur les relations soignants et soignés, c'est intéressant aussi.
Abdelaziz : Le lien qui doit être en permanence entretenu.
Fanny : Oui, prendre soin de ce lien.
Nathalie : Aimée, tu veux dire quelque chose de ce que tu as vu ?
Aimée : C'est drôle parce qu'on voit bien l'attention portée à la relation mais on ne voit pas l'effort que ça demande et dont vous parlez. Ça semble fluide. Et je trouve ça très beau, il y a un côté créature à deux têtes. Je pense que ce serait encore plus présent visuellement si les vêtements étaient de la même couleur.

Retours impro 2

Manalios: Moi personnellement, j'ai du mal à coordonner les points de contact. C'est difficile de savoir où toucher.
Nathalie : Et oui c'est doublement compliqué, il y a là ou on touche et il faut en même temps organiser le reste du bazar pour pas tourner en rond et faire tout le temps pareil. Francelyse tu veux essayer avec moi ? [Francelyse arrive à ce moment là.]

Retours impro 3

Nathalie : Et vous ? J'aurais aimé voir cette grande carcasse avec cette petite carcasse (rires) ! [en parlant du duo de Christian et Fanny]
Corinne : Ohlala, oui, c'était magnifique, quelle connexion !
Fanny : Ne m'appelez pas crevette, j'aime pas trop.
Nathalie : Moi, j'ai dit « petite carcasse ».
Fanny : Et j'apprécie, merci Nathalie (rires).
Christian : Pour une première, ensemble, c'était vraiment bien, à retravailler mais j'étais vraiment à l'aise.
Fanny : Oui, ajouter des ingrédients pour ouvrir davantage la proposition et ne pas s'enfermer dans les mêmes mouvements.
Nathalie : J'ai testé avec Francelyse et c'était super ! Donc, Francelyse, comme tu n'étais pas là, cette danse s'appelle la danse des inséparables. Ce sont deux oiseaux qui restent toujours à deux, et si l'un meurt, l'autre aussi. Ils ne peuvent vivre qu'ensemble. Les inséparables ne se touchent pas forcément tout le temps, mais ils sont tout le temps à deux. J'ai changé l'idée des inséparables pour en faire une danse, c'est ce que j'appelle transposer.
Manalios : Ça veut dire quoi « transposer » ?
Nathalie : Il y a une idée et puis tu la modifies pour en faire autre chose.
Manalios : D'accord, je vois merci.
Nathalie : Qui aurait envie d'explorer cette danse ?
Abdelaziz : Moi, je sais pas encore.
Christian : Moi, je suis partant.
Fanny : Oui, moi aussi, pourquoi pas. J'aime vraiment beaucoup cette danse.
Manalios : Moi non, je préfère pas.
Corinne : Moi non plus, sincèrement depuis que j'ai mal aux genoux, je me sens trop contrainte. Debout c'est pas pareil, c'est moins intense.
Nathalie : Après c'était la première fois, il faut du temps.
Corinne : Je suis peut-être psychorigide mais debout ça me parle pas vraiment.
Nathalie : La question c'est : est ce que ça vous plaît ?
Fanny : Oui et il faut trouver un partenaire avec qui c'est possible de faire cette danse.
Nathalie : Oui c'est ça. On peut déjà voir qui a envie et puis voir les duos par la suite.
Corinne : Moi, debout je peux continuer à explorer un peu.
Francelyse : J'ai besoin de réfléchir un peu.
Manalios : Moi non, je me sens pas à l'aise avec cette danse. Toucher comme ça, je peux pas.
Fanny : C'est important que tu t'écoutes. Il ne faut pas forcer si on le sent pas.



juste avant

Il faut impérativement signer les droits à l'image et les contrats pour que chacun perçoive sa rémunération. Je sais que ce temps risque d'être long et implique une lecture collective des documents notamment pour celleux qui ne sont pas à l'aise avec la lecture. Je propose donc à toustes de venir plus tôt exceptionnellement. Nous nous retrouverons donc à 13h30 chez Corinne pour un thé ou café + lecture des documents.
Vers 14h30 nous irons répéter avec Nathalie dans la salle de spectacle du centre social.
Demander à Corinne si elle peut récupérer les clés en avance pour éviter de perdre du temps.
Christian et Nathalie ont travaillé deux fois tous les deux la semaine dernière. Christian souhaite partager avec nous ses avancées sur son solo.
Avec Abdelaziz, Manalios et Fanny nous avons beaucoup répété la zone d'anesthésie. Cet atelier est l'occasion de mettre en commun ce qui a été fait en petits groupes de travail.
Spirale est hospitalisé mais Fanny a obtenu l'autorisation d'aller le chercher pour lui permettre de venir avec nous. C'est un soulagement. Il a beaucoup manqué.

Sont présent·es ce jour : Nathalie – Fanny – Corinne – Abdelaziz – Christian – Manalios – Spirale – Baky

[Pas de nouvelles de Francelyse, j'espère que tout va bien. La rappeler – J'ai eu une discussion avec Thomas qui ne souhaite pas participer à « la partie danse » du *P.O.S.*, nous avons imaginé un planning différent pour les temps de travail sur son installation pour la zone d'isolement.]

du dedans

Signatures des droits à l'image : très belle discussion sur la présence des noms complets. Toustes souhaitent faire apparaître leur prénom et nom de famille ou nom d'artiste : c'est la première fois. Baky définit cette décision comme un acte politique. Je suis émue par cette décision collective.
Ont signé et validé : Abdelaziz – Baky – Manalios – Corinne – Fanny – Spirale – Christian – Nathalie. F. veut utiliser son nom d'artiste : Spirale Production. NE PAS OUBLIER DE CHANGER PARTOUT.

juste après

Des tensions semblent éclater avant d'arriver à l'atelier. Nathalie propose un échauffement très calme, lent et introspectif pour faire redescendre la pression. Elle propose une suite de mouvements associés à celui de la respiration : on inspire, on se grandit, on lève les épaules, la tête puis les bras, et sur l'expiration on fait le chemin inverse, on plie les genoux, on baisse les épaules, les bras, la tête, etc. Nathalie nous invite à nous inscrire dans la lenteur. Je sens petit à petit la pression redescendre.
Nous sommes en cercle, Nathalie propose de marcher et d'inverser les places. Elle nous guide peu à peu vers les paysages pour la zone d'écoute, et une très belle série d'arrêts et de départs collectifs se succèdent.

C'est la première fois que Spirale est avec nous pour cette proposition, il est très concentré et je vois qu'il veut vraiment être avec nous. Nathalie est très présente et l'accompagne, elle pose sa main sur son dos. Il reviendra sur ce geste à la fin de l'atelier.



Spirale a des arrêts encore un peu rapides mais, pour une première, il entre très vite dans la proposition. Je me sens particulièrement émue de faire paysage avec lui. Il a manqué ces dernières semaines.
Proposition pour la suite : conserver cet état de corps, cette lenteur et enchainer avec la scène du tapis de blisters pour Abdelaziz et Manalios.
Abdelaziz a encore gagné en intensité, ses mouvements sont très lents. Il me dira aussi en *off* qu'il se sent en confiance. Il se dit prêt. Spirale souhaite intégrer la scène du tapis et à vrai dire, pour une première, il se débrouille hyper bien. Je sens qu'il veut « rattraper le temps perdu » comme il me dit ensuite. Il fait très vite des liens entre ce qu'on lui montre, les zones et le projet dans son ensemble. Le motif des oiseaux (duo avec Corinne dos à dos appelé « la danse des oiseaux ») revient sans cesse dans ses propos. Il propose à Baky d'intégrer des bruits de mouettes sur le poème, ce qui fait beaucoup rire. L'imitation de la mouette par Spirale vaut le détour. Baky parvient à le convaincre que ce n'est pas tout à fait l'ambiance recherchée.



Baky reprend la zone d'amour avec son poème mais il n'a pas marqué les arrêts, ce qui fonctionne moins bien avec la danse des inséparables. Il me dit qu'il se sent encore fragile sur cette lecture et attend avec impatience les temps de résidence pour avancer encore. Il a été très absent et s'inquiète du temps à manquer. Nathalie insiste sur l'importance des répétitions : « C'est dans l'atelier et la pratique que tout se joue, pas le jour J ».
Nous terminons la séance sur le solo de Christian (4min30). Il a beaucoup travaillé et son solo sur la zone de crise est très intense, très fort. Je suis particulièrement sensible aux changements d'états, aux marches rapides qui viennent ponctuer des temps de danse « jetée » même si Nathalie suggère à Christian qu'il propose la danse jetée plutôt vers la fin du solo.

Fanny nous sollicite pour un temps collectif.
Elle partage avec Christian ses inquiétudes. Elle ne se sent pas à l'aise à cause du regard des autres soignant·es pour danser la « danse des inséparables ». Elle insiste bien sur le fait qu'elle aurait vraiment aimé le faire et qu'il ne doit pas le prendre pour lui. Christian est un peu déçu et le dit. Il me semble que l'honnêteté de Fanny l'emporte malgré tout. Elle développe sa position, se dit prise en étau. Certain·es soignant·es du service intrahospitalier ont eu vent de cette danse et des rumeurs circulent. Elle se dit très choquée par ces réactions mais ne peut pas prendre le risque de perdre son travail ou de s'attirer des ennuis au quotidien. Christian se veut très rassurant et semble comprendre le point de vue de Fanny. Nathalie a du mal à comprendre et pose beaucoup de questions : « Mais quel est le problème de cette danse ? ». J'observe les échanges et j'identifie là une situation très complexe. Plusieurs mondes se rencontrent et ne parviennent pas à communiquer.
Pour ma part, je comprends Fanny, j'ai travaillé en « intra », je sais que les rumeurs peuvent faire très mal et provoquer des situations de souffrance au travail importantes. Je sais à quel point cette question du toucher est délicate en psychiatrie (qui plus est en pleine pandémie !).
J'entends aussi Nathalie qui insiste sur l'importance de faire la différence entre une danse et une relation intime, amoureuse ou déplacée.
Baky est choqué d'entendre Fanny témoigner des « problèmes » que cette danse pourrait lui causer. Il partage son indignation : « mais ça veut dire qu'on est quoi nous ? Des pestiférés ? Il ne faudrait pas nous toucher ? ».
Baky quitte l'atelier contrarié par cette discussion.

Discussion à la fin de la séance sur la résidence au CENTQUATRE : Baky sera donc présent le mercredi, vendredi et samedi, Manalios tous les jours et Christian et Abdelaziz aussi.

Je propose un temps avec celleux qui le peuvent le lendemain matin pour relire les retranscriptions finalisées des temps d'échanges en atelier.

Retranscriptions à relire :
Christian : zone de crise / zone d'apaisement
Manalios : zone de circulation
Francelyse : zone de respiration
Spirale : zone de digestion



Christian Daclinat, zone de crise, centquatre – Paris, 01 avril 2022.

vendredi 20 avril 2022

juste avant

RALENTIR ! SE RETROUVER POUR DES TEMPS TOUS ENSEMBLE.
Nouvelle journée de résidence au TLA. On enchaîne après une résidence d'une semaine au CENTQUATRE très intense. Ralentir ! Prendre le temps de faire ensemble. Les retours sur la fatigue et le manque de temps collectif suite à la résidence au CENTQUATRE ont été nombreux.

Sont présent·es ce jour : Abdelaziz – Manalios – Spirale – Nathalie – Baky – Corinne – Christian

[Francelyse a un entretien pour un boulot. Elle arrive l'après-midi. J'espère que ça va bien se passer. Fanny est en atelier et Thomas a un rdv important. Aimée est en cours.]

du dedans

↳ Fonction pédagogique = Nathalie revient sur la notion d'effort ou plutôt sur le « mode paresseux ». Elle prend un temps pour expliciter ce qu'elle entend pas là.

↳ Temps de mise en disponibilité long – forte connexion collective

Travail de modulation
Plutôt « apaisement » que « détente »
Temps autour du « réflexe myotatique »
Amplitude musculaire des articulations
Tonus musculaire plus moelleux, plus confortable (j'aime l'image d'un tonus moelleux)

Exemple de la pratique de la musculation (contractions des muscles).

quelque temps après

La semaine précédente, nous étions au CENTQUATRE. Le rythme a été effrené tant nous souhaitions profiter à fond de ce bel espace et tant la pression de devoir présenter quelque chose à la fin de la résidence à l'équipe du lieu représentait un stress partagé.
Lors des retours avant la résidence, les mises en disponibilité étaient parfois jugées trop longues et les temps de répétition des zones insuffisants.
Nathalie revient aujourd'hui longuement sur la nécessité de ce temps collectif : le temps d'entrer ensemble dans la pratique. Comment entrer dans la pratique ? Et surtout comment le faire collectivement : question au coeur de ma thèse.
A mon sens, ce temps a manqué au CENTQUATRE.

Il me semble aussi que les violences psychiatriques et administratives subies par mes partenaires de danse empêchent bien souvent l'entrée dans la pratique tout comme elles parasitent le quotidien, la vie de manière générale. Comment s'apaiser dans ce contexte ? Peut-on se lancer dans le travail sur les zones sans ce temps d'accordage ?
Il m'apparaît d'ailleurs très clairement qu'il ne suffit pas de sortir des murs pour y échapper. L'établissement et ses scléroses nous poursuivent jusqu'au CENTQUATRE, en commençant par les démarches administratives absurdes.
Depuis ma place et depuis mon implication très forte dans la logistique des ateliers, pour que tout s'organise au mieux, ce temps long m'apparaît comme nécessaire pour moi-même m'apaiser et m'accorder.
Il m'a grandement manqué au CENTQUATRE.



Retrouver le théâtre Louis Aragon et son grand plateau rien que pour nous est donc une réelle réjouissance. Les temps au sol, allongés, corps déposés, m'apparaissent comme très précieux. Lors du temps de retour, le terme de « détente » revient à de multiples reprises. Nathalie lui préfère « apaisement ».

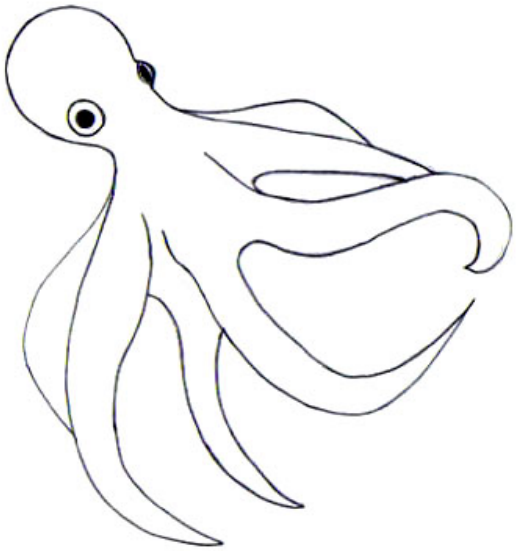
La question du vocabulaire est à nouveau au coeur des échanges.
Nathalie prend le temps d'expliquer ses propositions et sa démarche en tant que pédagogue praticienne.
La fonction pédagogique de Nathalie me semble à interroger dans la thèse. Que permet-elle ? A quel moment est-elle au service du collectif ? Ou au contraire peut elle aussi inhiber/empêcher des choses ?
Ces temps d'explicitations ne sont pas fréquents avec Nathalie mais surgissent par petites touches.

Ce temps d'explicitation, rare, intervient à un moment de fragilité collective : les retours convergent vers la description d'un état de fatigue généralisé et par le besoin de prendre soin de ce que l'on fait ensemble.

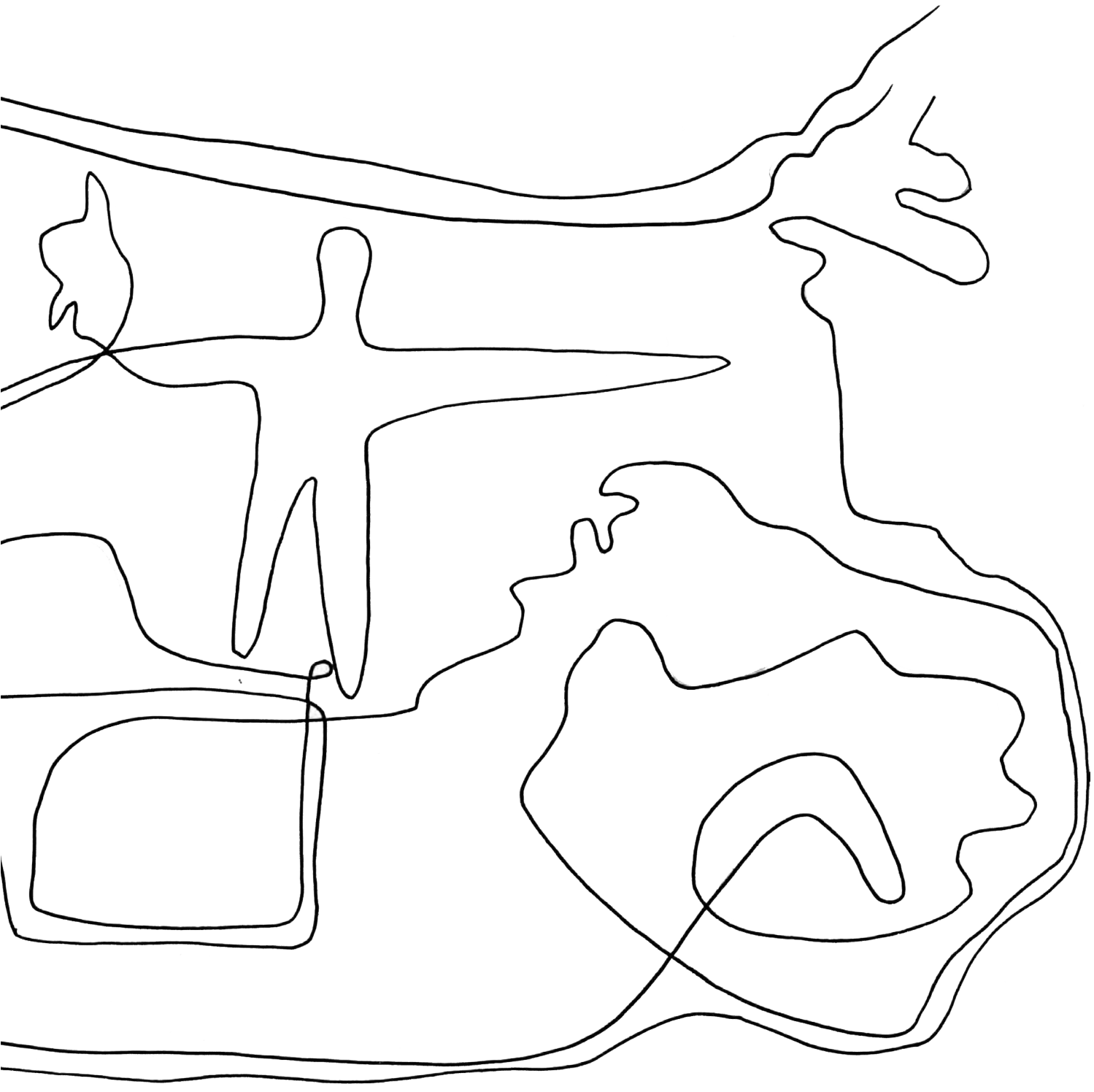
Source : STE-000_030322_mise en dispo_retours - 47'

Nathalie : Quand je vous dis « faire le moins d'effort possible », peut-être que vous commencez à vous dire, mais qu'est-ce qu'elle nous raconte là, Nathalie. Quand je dis d'être paresseux, de faire les trucs comme un lémurien. On a l'impression que je n'ai pas de muscle quand je bouge comme ça, non ? Alors que j'en ai bien évidemment (rires). Comme tout le monde, j'ai des muscles.
Spirale : Tu as peut-être le corps de Bruce Lee, on sait pas (rires).
Nathalie : J'ai le corps de Bruce Lee tu dis ?
Spirale : Oui on sait pas.
Nathalie : Un corps de Bruce Lee caché (rires). C'est ce qu'on essaie de travailler dans la mise en dispo, c'est de faire baisser le tonus musculaire. Pourquoi ? Parce que j'ai parlé de mental, le mental qui comporte les émotions, le psychisme, etc. Notre état mental, nos pensées ont une incidence sur nos muscles. Manalios tu me dis si c'est bizarre ce que je dis ?
Manalios : Non, ça va, je comprends.
Spirale : Comme quand on a une étincelle amoureuse ?
Nathalie : Oui par exemple, ça va jouer sur tes muscles. Ou inversement quand on a une mauvaise nouvelle, on se crispe, on devient lourd. Donc, moi la façon dont je travaille et en Feldenkrais, je ne vais pas travailler avec le mental, je ne vais jamais vous dire « détendez-vous ». Je n'emploie jamais le mot « détendre » d'ailleurs. Jamais.
Abdelaziz : C'est vrai.
Baky : Et pourquoi Nathalie tu n'aimes pas ce terme ?
Nathalie : Pour moi ça ne veut rien dire. C'est comme le terme « énergie », pour moi ça ne veut rien dire. Je parle plutôt « d'apaisement », « de relation douce et confortable ». Ces fameuses musiques censées nous détendre, vous les connaissez ? Moi ça me stresse.
Abdelaziz : Oui j'ai essayé mais ça n'a jamais marché.
Nathalie : La question c'est : qu'est-ce qui détend qui, pourquoi et comment ? La détente c'est hyper subjectif. En Feldenkrais, on travaille sur moduler, faire baisser le tonus musculaire. Les muscles ont leur réflexe de se contracter, quand on est surpris par exemple. On se contracte de joie, ou au contraire d'horreur. C'est le réflexe myotatique.
Abdelaziz : Ça joue sur le cœur aussi, ce réflexe.
Nathalie : Oui tout à fait. Et les muscles dans la mesure où ils sont un peu bêtes, on en a grandement besoin mais ils sont un peu idiots, ils ne savent pas se détendre tout seul. Il faut vraiment les solliciter. Si je te fais ça par exemple [Nathalie pince légèrement le bras de Baky]. Bon là, tu es super zen donc ça ne fonctionne pas (rires) !
Baky : C'est le résultat de ta mise en dispo Nathalie, que veux tu que je te dise ! Que tu le veuilles ou non je suis archi détendu (rires)!
Marina : Ça ne marchera pas Nathalie (rires) !
Baky : Mais ne t'inquiète pas, je vois très bien ce que tu veux dire.
Nathalie : Voilà, donc l'idée c'est d'apprendre au muscle à…
Spirale : Se détendre (rires).
Nathalie : Oui pour que mes muscles soient en capacité de se contracter et se décontracter. Sinon ils vont rester tout le temps contractés. J'ai vu des messieurs qui faisaient de la gonflette en prison, qui avaient les pectoraux hyper contractés et ils pouvaient plus bouger. Un muscle contracté réduit l'amplitude musculaire des articulations. La tension des muscles réduit la mobilité articulaire. Ça veut dire que si mes muscles sont contractés, je peux plus bouger. Et quand mes muscles sont apaisés, ils sont détendus. Là je peux employer le mot « détendus ». C'est d'ailleurs ce qui nous arrive pour nous endormir. Ce tonus musculaire qui devient beaucoup plus moelleux dans l'élasticité à une incidence sur notre mental. C'est les vases communicants. Le tonus

médicaments avec une hypertonie, donc contraction musculaire intense, ou hypotonie, au contraire, les muscles sont impactés et ont du mal à réagir, une lenteur, une lourdeur. Par exemple toi, tu es hypertonique.
Spirale : Oui pour moi, c'est pas facile de faire le paresseux. Je suis trempé.
Nathalie : Oui, tu transpires parce que tu as dû demander à toute ta musculature de se décontracter et c'est un travail énorme que tu fais. Et c'est très fatigant, donc bravo.
Spirale : Je continue quand même, même si c'est difficile. Je me bats pour.
Nathalie : C'est clair cette histoire là ?
[Oui général]
Nathalie : Dans tout mouvement on a au moins deux chaines de muscles, après j'arrête promis…
Spirale : Non, c'est très réaliste ce que tu dis, ça aide à mieux cerner ce qu'on fait.
Baky : Oui c'est très intéressant pour moi aussi qui fait beaucoup de muscu et de sport.
Nathalie : On a parlé tout à l'heure des quadriceps et des ischio-jambiers. Quand j'étire mon quadriceps, le muscle à l'arrière se contracte et si je veux étirer mon ischio-jambier je dois contracter mon quadriceps. Pareil, mon biceps, je le contracte et ça étire mon triceps mais pour allonger mon coude, il faut que le biceps s'étire. Vous voyez ? Sinon je suis bloquée. Si je suis toujours contractée je ne pourrai plus jamais tendre mes coudes comme une bonne femme michelin (rires) !
Abdelaziz : Nathalie, si on met un scotch dans le dos d'un bodybuilder il peut pas l'attraper. Il est trop contracté.
Nathalie : Tout à fait.
Spirale : Merci pour ces explications bien précises Nathalie.
Christian : Moi, j'ai essayé de faire attention à mes épaules.
Nathalie : Chacun son petit sac à dos ! Et est ce que le fait de penser à les avoir moins tenues, ça a changé quelque chose dans tes appuis ? Dans ta respiration ? Dans tes mâchoires ? Ou est-ce que pour le moment c'est plutôt une ligne de devoir ?
Christian : Pour l'instant, c'est plus une ligne de devoir, c'est quelque chose qui est très ancré chez moi. Il va falloir du temps pour agir dessus. Mais j'essaie déjà d'y penser, de l'avoir dans un coin de ma tête, d'en avoir conscience.
Manalios : Moi j'arrive à entrer dans le mouvement, comme tu dis. Je me sens bien. C'est léger pour moi.
Nathalie : C'est super.
Marina : J'ai la sensation que cette mise en dispo, je commence à me l'approprier, et cet état paresseux me permet de laisser venir les mouvements.
Corinne : Oui, j'ai l'impression que c'est de plus en plus facile de passer du sol à la position debout.
Spirale : La pieuvre, l'étoile, on passe de l'un à l'autre.
Corinne : Quand je suis sortie et que j'ai regardé, j'ai trouvé ça vraiment très beau.
Christian : Oui, on est très en phase.
Marina : La pieuvre c'est pas toujours évident pour moi.
Spirale : Disons qu'on a que deux bras et deux jambes donc ça rend pas pareil qu'une vraie pieuvre (rires).
Nathalie : Je propose cette carte parce que j'adore la pieuvre. Je vous donnerai pas une carte que j'aime pas d'ailleurs. Mais faites en fonction de vous, vous pouvez faire que les jambes, ou que les bras, ou que un bras et une jambe, etc. Vous composez avec la carte. Ou vous pouvez ne pas faire la pieuvre d'ailleurs. Ça fait partie des cartes mais on peut en garder certaines et en laisser de côté.
Corinne : Je pensais qu'il fallait faire les quatre en même temps.
Nathalie : Oui, c'est l'idée mais chacun module.
Corinne : Mais quand je te vois faire, ça donne pas comme moi (rires).
Nathalie : Que voulez vous, c'est un peu un métier de faire la pieuvre (rires) !







ARCHITECTURES SENSIBLES

Un hôpital psychiatrique à l'épreuve de l'expérimentation dansée

Par Marina Ledrein

VOLUME #2

Thèse soutenue le 8 novembre 2025
Sous la direction de
Isabelle Ginot
Catherine Perret

Composition du jury :

Anne BOISSIERE
Professeure émérite des Universités,
Université de Lille.

Isabelle GINOT
Professeure des Universités,
Université Paris 8 des créations,
Saint-Denis.

Baptiste GODRIE
Professeur adjoint des Universités,
Université de Sherbrook.

Derek HUMPHREYS
Professeur des Universités,
Université Paris Cité.

Céline LETAILLEUR
Paire ingénieure de recherche,
Aix-Marseille Université.

Catherine PERRET
Professeure émérite des Universités,
Université Paris 8 des créations,
Saint-Denis.

UNIVERSITÉ PARIS 8 DES CRÉATIONS | Thèse



RÉSUMÉ

Prenant pour point de départ une réflexion sur l'architecture psychiatrique et les spatialités en danse, cette thèse — ancrée dans le travail du collectif MOUVEMENT(s), composé d'usager·ères en psychiatrie, de soignant·es, de chercheur·es et d'artistes chorégraphiques (dont je fais partie en tant qu'artiste et chercheuse) — interroge l'objectif central du groupe : mobiliser la pratique dansée comme méthode d'investigation du lieu. La thèse retrace et analyse en particulier les processus et pratiques engagés pour la performance *Plan d'Occupation des Sols #1*, co-créée et présentée au Théâtre Louis Aragon à Tremblay-en-France en 2022.

Dans un contexte psychiatrique inhospitalier, où les facultés de sentir, de percevoir et d'imaginer se trouvent entravées, elle propose d'explorer, à partir de l'analyse de pratiques dansées, différentes qualités d'espace que je nomme *architectures sensibles*, afin de les distinguer des *architectures-limites* marquées par les politiques du mur qui prolifèrent dans nos sociétés contemporaines. Ces *architectures sensibles* déplacent l'attention vers une écoute du milieu et de sa matérialité propre. Depuis le geste, elles modulent une exploration de l'espace du sentir et permettent ainsi l'émergence du commun.

L'atelier de pratique est pensé comme un espace d'amplification des expériences depuis lequel la thèse interroge aussi bien les possibilités d'une coproduction des savoirs (artistiques comme politiques) que les conditions d'une écoute possible de ces savoirs et de leur dimension critique dans un tel contexte.

La thèse pose l'hypothèse que cet espace du milieu — aussi celui de l'espace du geste — est celui depuis lequel se bâtissent les espaces de confiances (symbolique et pratique) à différentes échelles micro- et macro- politiques. Elle défend l'urgence d'une reconceptualisation de la confiance dans son articulation avec le sentir. Ces espaces de confiance sont ceux depuis lesquels il devient possible de s'engager dans l'action collective mais aussi de défaire les assignations statutaires (patient·e, soignant·e, etc.) en imaginant d'autres rôles.

Cette démarche de recherche-création s'appuie également sur la littérature sur les gestes d'écriture de la recherche et s'inscrit dans des questionnements épistémologiques en articulant plusieurs écritures et pratiques éditoriales. L'écriture diariste, *les lectures complices* de la recherche et les journaux de la performance *Plan d'Occupation des Sols* tentent ainsi de rendre compte d'une vivacité critique du collectif.

Mots-clés : pratiques dansées — collectif MOUVEMENT(s) — pouvoir psychiatrique — architecture psychiatrique — expérience sensible — sentir — commun — co-production des savoirs — recherche-création — écoute — confiance — hospitalité.

ABSTRACT

Taking as its starting point a reflection on psychiatric architecture and the spatialities of dance, this thesis —grounded in the work of the MOUVEMENT(s) collective, composed of psychiatric users, carers, researchers, and choreographic artists (of which I am a member as an artist and researcher)— investigates the group's central aim: to mobilize dance practice as a methodological approach to site investigation. The dissertation specifically traces and analyzes the processes and practices involved in creating *Plan d'occupation des sols #1*, a performance co-created by the collective and presented at the Théâtre Louis Aragon in Tremblay-en-France in 2022.

In a psychiatric context that is inhospitable and where the faculties of sensing, perceiving, and imagining are hindered, she proposes to explore, through the analysis of dance practices, different qualities of space that I refer to as *sensitive architectures*, in order to distinguish them from *limit-architectures* shaped by wall policies that proliferate in our contemporary societies. *Sensitive architectures* shift our attention toward the environment and its inherent materiality. Through movement and gesture, they open an exploration of sensing, enabling the emergence of the common.

The work of the collective, conceived as a space for amplifying experiences, is the point of departure from which this thesis explores both the co-production of knowledge—artistic and political—and the conditions under which in this context such knowledge can be heard and its critical dimension understood.

The dissertation hypothesizes that inside of this *space between* — which is also the realm of gesture — symbolic and practical configurations of trust can be built on micro- and macro-political scales. It argues for the urgent need to reconceptualize trust in relation to sensing. These spaces of trust are what make it possible to engage in collective action and, at the same time, to undo assigned roles (such as patient, caregiver, etc.) by imagining new ones.

This process of research-creation also draws on literature concerning the gesture of research writing and engages in epistemological inquiry by interweaving various writing and editorial practices. The diaristic writing, research readings, and journals from the *Plan d'Occupation des Sols* performance aim to reflect the collective's critical vitality.

Keywords: dance practices — MOUVEMENT(s) collective — psychiatric power — psychiatric architecture — sensitive experience — sensing — common — co-production of knowledge — research-creation — listening — trust — hospitality.

REMERCIEMENTS

Je remercie en premier lieu mes complices d'ateliers et toustes les habitant·es du CHIRB avec lesquel·les j'ai pu échanger au cours de cette recherche.

En particulier les performeureuses et artistes du *P.O.S.#1,* pour la richesse de nos échanges, les danses partagées et nos amitiés : Thomas Benhamou, Christian Daclinat, Aimée Dubuisson, Corinne Dutheil, Francelyse Faleyras, Nathalie Hervé, Fanny Ingrassia, Abdelaziz Kherfi, Baky Meguenni, Manalios Oochit, Spirale Production.

Un immense merci à mes deux directrices de thèse, Isabelle Ginot et Catherine Perret pour leur confiance, leur engagement à mes côtés, leur écoute et leurs précieux retours.

Merci aux membres du jury, Anne Boissière, Baptiste Godrie, Derek Humphreys et Céline Letailleur d'avoir accepté de porter un regard critique sur ce travail et de participer à ma soutenance.

Un immense merci, pour leurs relectures attentives, leurs conseils généreux et la qualité des échanges à Françoise Davazoglou, Zenaida Marin, Violeta Salvatierra, Sibylle Vidallainq, Jean Baptiste Veyret-Logerias, Pauline Dedeine Devos et Léonie Ledrein.
Pour sa disponibilité, ses relectures, le soutien et les conseils pour mener à bien les deux projets (la thèse et la parentalité) un remerciement tout particulier à Maeva Lamolière.
Pour me permettre de « voler au sol », un grand merci à Zenaida Marin qui a su accueillir mes doutes et mes errances autant que mes rebonds. Pour son amitié.
Merci à Sibylle Vidalainq pour les milliers de messages vocaux et pour son immense soutien dans la dernière ligne droite.

Merci aux anciens ou nouveaux membres du collectif MOUVEMENT(s) : Didier Martineau, Héléna Fidalgo, Hasna., Naophel Ladjenef, Faya, Fella, Julien A., Deeweena, Megan Hughes, Katia Chalvet, Sarah A., Annie S., Soukha, Jenani P., Nicolas C., Laura Grisard.
Merci aux soignant·es du CHIRB alliées du collectif : Stella Puechagut, Sérine Zaccaria, Dr Didier Mion, Pascale Gervais, Valère P., Christine Tauzin, Nathalie Moreaux.
En particulier à Karine Debono avec qui tout a commencé.

Je remercie également toute l'équipe pédagogique du département Danse de l'Université Paris VIII pour la qualité des enseignements, leur accompagnement et leur disponibilité. En particulier, Julie Perrin pour ses précieux conseils et la coordination du séminaire autour de la recherche avec la pratique, un espace particulièrement soutenant et précieux pour la thèse. Je remercie aussi Sylviane Pagès et Laurent Pichaud pour leurs encouragements, conseils et enthousiasme. Un grand merci à Pascal Nicolas-Le Strat et Marie Preston pour les précieux échanges. Je remercie les étudiant·es du département danse et notamment des cours de méthodologie de L3 et M2.

Je remercie l'équipe du théâtre Louis Aragon et en particulier Emmanuelle Jouan, Nathalie Yokel, Marc Pauli, Alice Neussaint, Laurent Carpentier et Jean-Charles Robin. Je remercie également toute l'équipe du CENTQUATRE pour les accueils en résidences et notamment Lucie Hass.

Merci à Anne Froment Mars et Richard Manière de La Martiennerie pour leur magnifique travail et pour leur patience et leur écoute tout au long du processus. Merci à leur complice, Aline Vallet.

Merci à Véronique Baudoux pour les photographies et à Judith Arazi pour les photographies et captations vidéo.

Merci à Marine Nouhaud pour le montage vidéo de toutes les capsules et du documentaire. Merci pour les *zones de respiration* que ton chez-toi a pu représenter pendant toute la durée de la thèse. Et enfin, merci pour l'amitié si forte depuis toutes ces années.

Merci aux partenaires pour leur soutien :
Conseil départemental de la Seine-Saint-Denis, l'EDESTA, l'Université Paris 8 des créations, Saint-Denis, le laboratoire de recherche MUSIDANSE, l'Association des chercheur·euses en danse, l'école universitaire de recherche ArTeC.

Merci à l'équipe de A.I.M.E. pour l'accueil au sein du laboratoire *Mouvements engagés.* En particulier à Stéphanie Gressin et Julie Nioche.
Merci à l'ensemble des bodystormeur·euses pour la richesse et la profondeur des échanges.

Merci à l'équipe _51_
Christian Daclinat, Pauline Guinard, Aimée Dubuisson, Corinne Dutheil, Nathalie Hervé, Fanny Ingrassia, Daisy Lambert, Jules Ramage, Benoit Navarret, Némo a. Gaulon, Nils Loret, Sophia Achouri, CS, Droite, Eliza, Farah, Gauche, Gitane, Italianka, Lisa Trinchese, Maria, PJ, Sabrina, SL.

Merci à mes ami·es et en particulier Marie Fréville pour les escapades parisiennes pendant la thèse.
Un remerciement ému à Jules Ramage (« à notre réussite dans tous les domaines »).

Merci à ma famille pour le soutien, l'affection et les échappées corses joyeuses et en particulier à Françoise Ledrein-Bradesi sans qui rien de tout cela ne serait possible.
Et à toi, Nicolas, pour ton soutien, ta patience et ton affection au quotidien.
À Laïry, arrivée dans ce monde en cours de thèse. Merci pour ta patience. Merci de m'avoir transmis tant de choses. Un grand merci à toustes celleux qui ont pris soin de toi pendant que je terminais la rédaction de la thèse : Jules et Myriam, Françoise et Vincenzo, Thérèse et l'équipe du multi-accueil des Sablons.

Table des matières

RÉSUMÉ 1
ABSTRACT 2
REMERCIEMENTS 3
INTRODUCTION : COMMENT PASSER A L'ACTION ? 12
1. Danser en collectif à l'hôpital psychiatrique 12
2. « Ce que je fous là » : une recherche tramée dans les lieux, de l'école à l'asile 17
3. Structures d'adresses multiples et co-production des savoirs 28
4. Ceci n'est pas du soin 36
5. Adresses et enjeux multiples 41
ÉTAT DES LIEUX 43
État des lieux : introduction 44
I. Outils méthodologiques pour des recherches complices 49
1. Un terrain aux frontières fluctuantes 49
2. Écriture du journal : un *P.O.S.* de la recherche 56
3. Une méthodologie en situation, des gestes d'écriture 64
II. Soin (et) carcéral : repérer les seuils factices 69
Zone d'isolement – 04.06.2022 69
1. Prisons, hôpitaux psychiatriques : une histoire commune 72
« L'intra » 72
Psychiatrie et prison : logiques croisées d'enfermement et de pouvoir 76
2. Architectures du seuil, architectures-limite 83
Spatialité du geste 83
Discipline et contrôle : la question de l'espace 90
III. Le collectif MOUVEMENT(s), des collectifs en train de se faire 94
1. Des collectifs en mutation 94
2. Histoires et présupposés 101
Histoire institutionnelle 103
Histoire militante 108
3. Fonctionnement du collectif 117
Un projet de performance à faire 117
Rémunérations et financements du P.O.S.#1 120

Espaces et temporalités 123
IV. Un Plan pour occuper les sols – à propos du *P.O.S.* 126
1. Ouverture du P.O.S. – Transfert 128
Zone circulation/Roulé Nou Séga - 04.06.2022 129
2. Petite histoire du *P.O.S.#1* 132
Convertir les murs 132
Le plan : occuper « l'espace public » 136
Reclaim – ceci est une vie 141
Planifier 143
ARCHITECTURES TACTILES 148
Zone d'amour et de désir - 04.06.2022 150
Architectures tactiles : introduction 152
I. Faire l'archéologie d'une pratique de toucher 159
1. Se jouer des distances 159
« Danse des oiseaux » 159
Maintenir à « bonne » distance – une psychiatrie haptophobique 162
Laisser courir le toucher 170
2. Imaginaires du contact 180
« La Danse des inséparables » 180
Contact Improvisation (CI) 181
Interdit du toucher, phobie du contact 186
II. Des duos impraticables 190
1. Quand la balle tombe 190
Le départ de V. 190
« Une érotisation menaçante » 192
Architectures implicites des pratiques 197
2. Entrer en clandestinité des pratiques 206
Incompatibilités statutaires 206
Un milieu inhospitalier et distrait 214
Brouillage(s) – des pratiques clandestines ? 220
La fonction-seuil de l'atelier 223
III. Réimaginer le toucher 227
1. Faire rouler la balle 227
La créature à deux têtes 227

Avoir du tact (pour faire rouler la balle) *233*
2. Partitionner l'hôpital : scripts, cartes du jeu et partitions 237
Imaginer de nouveaux scripts *237*
Partitionner pour rebondir *243*
Faire avec le déjà-là : scripts en héritage *246*
Retrouver du seuil – multiplier les cartes du jeu *248*
PLUS OU MOINS SENTIR 253
Zone d'anesthésie -04.06.2022 254
Les conditions de l'exploration : Introduction 258
I. Un tapis de danse psychiatrisé 261
1. Premières expérimentations 261
2. Anesthésie : plus ou moins sentir 265
Anesthésie *265*
Sentir vivant *267*
3. Gestes cartographiques, faire récit autrement 270
II. Complicités : « tout le monde s'y colle » 273
1. Statuts, rôles et fonctions 273
Statuts *273*
Rôles *276*
Fonction(s) *280*
2. Partage des rôles 283
« Passer » la pratique, histoires de transmission *283*
Questionner *287*
Rouler – répartir l'attention *289*
3. Dé-partitionner les statuts, rôles et fonctions 294
Mise en réciprocité des savoirs *294*
Devenir complices *297*
III. Des langues et des paroles en atelier 305
1. Une pratique analytique 305
2. Décomposer les savoirs, un *terreau commun* 313
Un guidage discutable *313*
Les savoirs du métier *318*
Des langues locales vivantes, entre stabilisation et dissémination *322*

ENTRE LES GESTES 327
Introduction : Entre les gestes 329
I. Confiance, volonté et pouvoir de sentir 330
1. Confiances au pluriel 330
Un concept « en crise », entre familiarité et négligence 330
Confiance symbolique et confiance pratique 335
2. Confiance, médecine et psychiatrie 338
Un modèle dérogatoire et une pensée des risques 338
Asymétrie constitutive 342
3. Sentir et confiance 347
S'évader de la prise en charge psychiatrique – « Maintenir les interstices » 347
Confiance dans le monde et pouvoir de sentir 353
II. Bâtir une architecture sensible depuis le geste 358
1. Archéologie d'une pratique d'écoute 358
Les gestes minuscules 358
Zone d'écoute – 04.06.2022 363
Milieu du geste, « milieu d'appui » 367
Zone de crise – 04.06.2022 374
2. Du collectif pour accueillir la crise 378
Pouvoir psychiatrique et refus de la crise 378
Créer des zones d'écoute collective – vers une écologie des pratiques ? 382
3. Confiance et écoute 387
Qui peut parler ? 387
Se faire entendre 391
CONCLUSION 393
1. S'appuyer sur les architectures sensibles 393
2. Zone de respiration – 04.06.2022 396
3. Une topologie des places 399
4. *Explorer* l'hôpital ? 401
BIBLIOGRAPHIE 402
Pensées critiques, penser les normes 402
Foucault et après Foucault 402
Féminisme et écoféminisme 403
Autres approches critiques du corps, théories des normes 405

Psychiatrie et psychiatrie critique 406
Mouvements critiques d'après-guerre 406
Autour de la tentative de Fernand Deligny 407
Psychiatrie & médecine contemporaine 408
Spatialités 409
Architecture, soin et psychiatrie 409
Généralités : architecture, spatialités et pratiques d'hospitalité 410
Spatialités du geste 412
Cartographies sensibles 412
Art, soin et travail social 414
Pratiques du geste, danse 415
Généralités : Danse, Improvisation 415
Somatiques et analyse du mouvement 416
Danse et engagement social 417
Méthodologies : enquête, écritures, coproduction des savoirs 419
Pratiques de l'enquête 419
Ecritures de la recherche : les journaux 420
Coproduction des savoirs, paire-recherche 421
La confiance : un objet transversal de la recherche 423
Philosophie / Théorie politique 423
Sociologie / Sciences politiques 423
Économie / Sociologie économique 424
Médecine / Bioéthique / Anthropologie du soin 424
ANNEXES 426
Auto(portraits) des artistes du P.O.S.#1 427
Calendrier du P.O.S. #1 440
Contrat de cession de droits d'auteur 441
Entretien avec Annie Cadenel, Contrôleure générale des lieux de privation de liberté 443
Lettre de la contrôleure générale des lieux de privation de liberté au Ministre des solidarités et de la santé, Olivier Véran, le 09 décembre 2020. 457

À toi, *Léo.*

À celles et ceux dont j'ai croisé le chemin dans ces murs.

On peut dire, par conséquent, que l'épreuve psychiatrique est une perpétuelle épreuve d'entrée dans l'hôpital. Pourquoi est-ce que l'on ne peut pas sortir de l'asile ? On ne peut pas sortir de l'asile, non pas parce que la sortie est loin mais parce que l'entrée est trop proche.

Michel Foucault, *Le Pouvoir psychiatrique, Cours au Collège de France, 1973-1974, Paris, éditions Gallimard/Seuil, collection « Hautes études », 2003, page 271.* page 271.

Marina Corinne, tu crois que tu peux passer ton exemplaire [du journal de recherche] à Christian ?

Corinne Bien sûr. Le moment où tu arrives, c'est à peu près...

Christian C'est en février ?

Marina On a la date exacte.

Spirale Quand il est arrivé ? Tu as noté ?

Corinne Tu as la date ? Je n'avais même pas vu qu'il y avait les dates !

Marina Oui, le 11 février.

Spirale Hé bin ! tu en sais plus que nous même (rires).

Marina Je suis à fond en ce moment. Je retraverse toute l'année d'ateliers du P.O.S.#1 pour la thèse.

Nathalie Elle sait tout sur nous (rires) !

Spirale Et a tout noté (rires) !

Baky On a un casier collectif (rires).

Marina J'ai essayé au maximum de rester vraiment sur...

Spirale Tu as reproduit par l'écriture, par rapport au théâtre Louis Aragon, ce qu'on a fait dans la salle en bas, à l'hôpital et au théâtre ?

Marina Voilà. C'est ça, par l'écriture. Les pratiques qu'on a partagées. J'ai tenté de les analyser pour voir ce qu'elles ont permis ou pas. C'est bien le vendredi 11 février. J'ai noté : « Christian est avec nous pour la première fois. »

INTRODUCTION : COMMENT PASSER A L'ACTION ?

1. Danser en collectif à l'hôpital psychiatrique

Ce second volume de la thèse réunit les analyses et les articulations conceptuelles qui ont découlé des expérimentations dansées retracées dans les journaux du premier volume. L'enquête collective autour de l'architecture du lieu et de ses configurations spatiales par la danse, est ainsi le premier lieu de la recherche. Elle est la source principale de ce second volume qui réunit mes analyses des situations et retrace mon cheminement réflexif et conceptuel en tant que chercheuse en danse.

Bien que ma recherche doctorale trouve son point de départ dans une réflexion autour des caractéristiques propres à l'architecture psychiatrique, celle dont il est question dans cette recherche n'est jamais réduite à l'édifice comme réalité objective, mais étendue à ce qu'elle porte en elle : un potentiel de gestes, d'imaginaires et de relations[1]. Si *« toute* architecture est un cadrage du mouvement[2] », l'espace du geste ne se réduit pas au cadre imposé par l'architecture. Il implique au contraire une perception dynamique constamment en relation avec son milieu. Ma recherche s'inscrit dans une réflexion autour des spatialités en danse en tant « qu'expérience individuelle et sociale qui engage la personne, son corps, ses capacités, ses sens, et la met à l'épreuve de l'espace, qui est à considérer comme un environnement de l'action[3] ». Les spatialités sont donc « inséparables du sujet, de ses pratiques et déplacements, du milieu et de l'architecture[4]. »

---

[1] Voir notamment les écrits de Julie Perrin sur les spatialités en danse : « L'espace en question » in *Repères, cahiers de danse* 2006/2 (n° 18), La Briqueterie / CDC du Val de Marne, pages 3 – 6 ; *Figures de l'attention, cinq essais sur la spatialité en danse*, Paris, Les presses du réel, 2013.

[2] Philippe Guérin, « Toute architecture est un cadrage du mouvement », entretien avec Xavier Fabre in *Repères, cahiers de danse* 2006/2 (n° 18), La Briqueterie / CDC du Val de Marne, pages 16-17.

[3] Michel Lussault, « L'expérience de l'habitation », *Annales de géographie*, n°704, Avril 2015, page 409.

[4] Lina Bendahmane, « L'entrée de l'hôpital Jeanne de Flandre : de l'intention du concepteur à l'hospitalité vécue », in Céline Barrère, Catherine Grout, (dir.), *Hospitalité(s). Espace(s) de soin, de tension et de présence*, *Cahiers Thématiques n°18*, ENSAP de Lille, 2018, page 35.

L'espace est ici appréhendé depuis le *travail du geste*. Derrière cette acception, je regroupe à la fois les savoirs spécialisés des danseur·euses et des praticien·nes somatiques avec lesquel·les j'ai eu le plaisir de cheminer et les manières dont les *habitant·es* du lieu chorégraphient l'espace qu'iels réinventent au quotidien[5]. La chercheuse en danse Julie Perrin, rappelle, par ailleurs, que le travail d'analyse du mouvement proposé par le théoricien de la danse Hubert Godard consiste à saisir comment l'on peut faire fluctuer le rapport au contexte : par exemple, à la perception du sol, des murs, de l'autre[6]. Dans l'espace de l'atelier de pratique, il est question non pas d'éveiller un sentir comme s'il en était absent — bien au contraire, le sentir préexiste à l'atelier de danse — mais de mobiliser la capacité de chacun·e à moduler et faire varier le spectre infini du sentir dans un guidage sur la matérialité de ce qui se joue, celle du corps et celle du lieu.

J'entends par « sentir », un mode de communication avec le monde par le mouvement[7]. Chez Straus, nous dit Anne Boissière, « le sentir y est abordé comme un champ de présence, c'est-à-dire d'emblée comme une relation qui s'exprime immédiatement dans le mouvement[8]. » Psychologue phénoménologue, Erwin Straus propose dans son ouvrage *Les formes du spatial*, dès 1930, de penser le sentir en lien avec le mouvement et avec un type de mouvement qu'il nomme « mouvement présentiel ». Le mouvement présentiel ouvre un espace inédit en prise avec « une affectivité qui s'exprime à même la motricité corporelle[9] ». Si cette conception m'intéresse, c'est parce qu'elle est la première à poser le sentir comme mode de communication et non pas comme mode de connaissance : la teneur de l'espace est alors affective, inscrite dans l'enchevêtrement des relations, des co-présences. Les pratiques explorées au sein des ateliers du collectif tentent, à l'échelle du lieu, d'ouvrir des espaces dont la teneur est celle de cet enchevêtrement. Elles tentent de restaurer un mode de communication avec le monde altéré par des pratiques

[5] J'emprunte le terme « habitant·es » à Isabelle Ginot, Julie Nioche et Camille Noûs : « Nous les nommons conjointement les habitants : d'abord pour tenter d'échapper un peu à ces implacables différences ; ensuite, parce que tous nos projets s'adressent à la fois aux uns (les professionnels), et aux autres (les usagers). Enfin parce que la précarité et la vulnérabilité qui frappent les usagers n'épargnent pas les professionnels ». « Prendre soin des imaginaires et des situations », in *Repères, Cahiers de danse* n°46 (mars 2021), « Danse et soin », La Briqueterie / CDC du Val de Marne, page 17.

[6] Julie Perrin, habilitation à diriger des recherches intitulée *Question pour une étude de la chorégraphie située : synthèse des travaux 2005-2018*, Musique, musicologie et arts de la scène. Université de Lille, Centre d'Etude des Arts Contemporains, (CEAC) - EA 3587, 2019, page 116.

[7] Je m'appuie tout au long de la thèse sur les recherches d'Anne Boissière qui a longuement exploré la question du sentir chez Straus et Maldiney notamment.

[8] Anne Boissière, *Le mouvement à l'œuvre, entre jeu et art*, Sesto San Giovanni, Mimésis, 2018, page 31.

[9] *Ibid.,* page 10.

inhospitalières, en commençant par le lieu, son architecture et les configurations spatiales qu'il génère.

La thèse propose ainsi d'analyser les modulations offertes par le travail du geste dans le rapport au lieu et de les mettre en perspective en restant adossé aux questions de départ : Comment passer à l'action collectivement ? Des fluctuations dans le rapport au lieu sont-elles possibles dans le contexte d'un hôpital psychiatrique en passant par l'expérimentation dansée ? Il s'agit, par la danse, par son approche sensible, d'activer une autre façon de sentir le lieu. Sans prétendre transformer l'architecture bâtie, il est plutôt question d'agir sur le milieu et ses circonstances[10]. À travers les descriptions et les analyses de pratiques chorégraphiques déployées en atelier, il s'agit donc de porter attention aux *tentatives* de résistance collective. J'insiste sur l'emploi du substantif « tentatives » dans le sens où, parfois, les actions génèrent des situations complexes à démêler, échouent, et à d'autres moments, ouvrent des pistes de travail stimulantes et empouvoirantes. *Tentatives*, au sens où le sociologue Louis Staritsky l'entend depuis la pensée de Fernand Deligny, c'est-à-dire des tentatives qui s'intéressent non pas aux bonnes intentions dans une perspective morale, mais à ce que nous faisons et à comment nous le faisons[11].

Cette recherche doctorale s'appuie donc sur les expérimentations du collectif MOUVEMENT(s) auquel je participe en tant qu'artiste-chercheuse et ancienne soignante (thérapie à médiation artistique) depuis sa création. Il regroupe des personnes dont les parcours de vie ont été ou sont encore psychiatrisés, des (ex)soignantes, des artistes chorégraphiques et des chercheuses (avec parfois des casquettes confondues). Ses membres partagent une certaine expérience de la psychiatrie et le statut d'artistes du collectif. Sans faire de ces expériences singulières une expérience commune — et depuis la pluralité des positionnements et des parcours de vie — les membres du collectif portent un regard critique sur l'institution psychiatrique du dedans et depuis ses bords[12].

Créé en 2017, à l'initiative d'un groupe de personnes hospitalisées en psychiatrie et avec le soutien de la psychologue Karine Debono et moi-même, il s'inscrit aujourd'hui dans une double temporalité : réunions et ateliers hebdomadaires dans le centre social du pôle

[10] Catherine Perret, *Le Tacite, l'humain – Anthropologie politique de Fernand Deligny*, Paris, éditions du Seuil, collection La Librairie du XXIème siècle, 2021, page 114 : « S'il est possible de re-faire milieu, comme le dit Wallon, c'est que le milieu est « fait » de conditions déterminées certes, mais également de circonstances aléatoires qui par définition changent et que l'on peut faire changer ».

[11] Louis Staritsky, *Sociologie des tentatives,* Rennes, éditions du commun, 2024.

[12] Je reviendrai sur ce point dans la première partie de la thèse dédiée à la présentation du collectif et de ses actions.

de psychiatrie adultes du Centre Hospitalier Intercommunal Robert Ballanger (CHIRB) à Aulnay-sous-Bois en Seine-Saint-Denis et temps de résidences de création ou ateliers hors les murs[13]. Le collectif fonctionne comme un groupe d'entraide artistique pour faire un clin d'œil au réseau très actif des G.E.M. [Groupes d'Entraide Mutuelle] en France[14] et se propose d'explorer par les pratiques artistiques — et notamment dansées — la relation au lieu, dans un double mouvement : d'un côté, ce que le lieu fait au geste, de l'autre, ce que le geste fait au lieu. Chaque année, il imagine des propositions pour partager hors les murs et/ou dans les murs ses questionnements et ses pratiques à travers la création d'éditions, de films et de performances.

La thèse est une recherche dans une autre. L'enquête collective définit aujourd'hui le terrain d'où émerge l'écriture de la recherche. Ma position est celle d'une chercheuse au sein d'un dispositif d'enquête collective porté avec les membres du collectif MOUVEMENT(s). Bien qu'une attention et un travail réflexif soient nécessaires pour penser les relations de pouvoir engagées au sein du collectif MOUVEMENT(s), il n'existe pas d'un côté une enquêtrice et de l'autre des enquêté·es[15]. En tant que chercheuse en danse, mes analyses se concentrent sur les pratiques du geste partagées en atelier et leurs enjeux esthétiques et politiques. En aucun cas, elles ne portent sur les personnes rencontrées qui ne sont ni objets de soin ni objets de l'analyse ou ne constituent un groupe étudié dans le cadre de cette recherche.

Mon terrain est délimité essentiellement autour de l'année 2021-2022, année de création de la performance *P.O.S.#1* et des ateliers et résidences du collectif MOUVEMENT(s), dans et hors les murs, qui ont précédé cette première présentation publique[16]. La performance a été présentée au théâtre Louis Aragon, (« scène

---

[13] Le théâtre Louis Aragon « scène conventionnée d'intérêt national Art et création – Danse » à Tremblay-en-France est le partenaire historique du collectif dès ses débuts en 2017, le CENTQUATRE à Paris a également accueilli le collectif à plusieurs reprises en résidences de création depuis 2020 ainsi que la Parole Errante à Montreuil, la Micro-folie de Sevran et l'Université Paris 8 à Saint-Denis.

[14] Les collectifs d'usagers, les Réseaux d'Echanges Réciproques de Savoirs (RERS), Les Systèmes d'Echanges Locaux (SEL), les Groupes d'Entraide Mutuelle (GEM) s'inscrivent dans un Mouvement pour la Vie Autonome (VA) ou *Independent living*. « Les Groupes d'Entraide Mutuelles (GEM) sont des associations portées par et pour des usagers en santé mentale ; ils reposent sur le principe de pair-aidance. Souvent implantés au cœur de la ville, ils permettent de se retrouver, de s'entraider, d'organiser des activités visant au développement personnel, de passer des moments conviviaux et de créer des liens. » source : https://www.solidarites-usagerspsy.fr/s-occuper-de-soi/groupes-d-entraide-mutuelle-gem/ [consulté le 15/08/2023].

[15] Voir à ce sujet : Didier Fassin et Alban Bensa, *Les politiques de l'enquête : épreuves ethnographiques*, Paris, La découverte, 2008.

[16] Cette année correspond également à mon entrée en thèse de doctorat sous contrat doctoral auprès de l'EDESTA (*Ecole doctorale Esthétique, sciences et technologies des arts*). Je reviendrai dans la partie suivante de la thèse sur ce que j'entends par « terrain ».

conventionnée d'intérêt national Art et création – Danse »), à Tremblay-en-France le 4 juin 2022. Le *P.O.S.#1* n'étant pas une pièce chorégraphique amenée à être répétée dans un réseau de diffusion consacré à la danse contemporaine, mais plutôt un dispositif de partage d'expériences et d'occupation des lieux par les moyens de l'art, il continue d'exister sous d'autres formes et une deuxième *occupation* a eu lieu au CHIRB le 31 mai 2023 puis une troisième à la Micro-Folie de Sevran le 6 juillet 2024.

Bien qu'inscrite dans une démarche résolument transdisciplinaire, la thèse ne suppose pas de faire de l'art un outil au service d'une recherche en sciences sociales dans une logique d'emprunts ou d'apports d'un champ théorique à l'autre. La recherche se situe depuis les pratiques du geste et se pense à partir des situations chorégraphiques rencontrées. L'enquête sur le lieu par la danse est celle du collectif ; l'enquête sur les pratiques du geste partagées au sein de cette démarche collective est celle que j'entends mener dans la thèse.

J'emploie le terme d'enquête au sens où elle « renvoie à des gestes, des manières d'être et d'agir dans le réel[17] ». L'enquête est d'abord une méthode dont l'ambition peut être « extradisciplinaire » dans le sens où elle peut s'inscrire sur un terrain éloigné, comme dans le cas de ma recherche, en terrain psychiatrique. Le philosophe Brian Holmes, à l'origine de ce concept « d'extradisciplinary investigation[18] » propose de considérer les pratiques d'enquête activées dans le champ artistique comme un projet critique qui revient à ouvrir les adresses de la recherche à la sphère publique. Cet élargissement des adresses de la thèse aux différentes communautés concernées, psychiatrisé·es, soignantes, artistes, me semble indispensable : d'abord pour soutenir le projet du collectif et son occupation de la sphère publique, ensuite pour qu'elle participe à nourrir les débats actuels sur la place des savoirs expérientiels dans les différentes sphères qui concernent ma recherche (milieux du soin, académique, de l'art).

[17] Aline Caillet, *L'art de l'enquête, Savoirs pratiques et sciences sociales,* Paris, éditions Mimésis, collection « Art, esthétique, philosophie », 2019, page 15.
[18] Brian Holmes, "Extraordinary Art and Neoliberalism", séance de séminaire.
URL : https://brianholmes.wordpress.com/extraordinary-art-and-neoliberalism-2 [lien consulté le 07/08/2023].

2. « Ce que je fous là » : une recherche tramée dans les lieux, de l'école à l'asile[19]

Je vais tenter de retracer mon parcours, d'en partager les nœuds : ceux sur lesquels reposent aujourd'hui la nécessité de ma recherche. *Ce que je fous là.* Ces fragments reposent avant tout sur mon histoire avec les lieux dits institutionnels dans lesquels j'ai tenté de développer des pratiques et rencontré une pluralité de modes de savoir. Retracer mon parcours, permet de revenir sur les différents statuts et pouvoirs successifs qui m'ont été conférés par les institutions dans lesquelles j'ai travaillé, et sur la manière dont ils se sont peu à peu superposés, opérant ainsi une sédimentation des places à partir d'une pluralité de pratiques et de modes de savoir.

Je commencerai par une expérience intime qui continue d'activer ma recherche : rendre visite à une personne proche, aimée, chaque semaine et pendant des périodes plus ou moins longues et étalées d'hospitalisations en établissements psychiatriques. C'est depuis cette expérience en tant que « proche » que j'ai découvert « le pays psychiatrique[20] », ses portes qui se referment et ses franchissements de seuils empêchés.

La salle de classe

J'ai d'abord grandi à Aulnay-sous-Bois, ville dans laquelle ma mère, professeure des écoles et membre du RASED (réseau des aides spécialisées aux élèves en difficulté), enseignait à l'école élémentaire du quartier Rose-des-Vents, plus connu sous le nom de « cité des 3000 ». J'ai rencontré son milieu de travail, son architecture délabrée et les élèves dits « en difficulté ». Cette école, cette salle de classe et les nombreux livres à disposition sur l'éducation spécialisée et les pédagogies actives[21] ont rythmé et marqué mon adolescence de questionnements autour du poids des normes, de la construction des catégories et des problématiques d'exclusion. Ce lieu est à l'origine d'un double questionnement qui infuse encore dans ma recherche : en quoi ces enfants sont-ils

[19] La question « qu'est-ce que je fous là ? » est selon Jean Oury « la question fondamentale, à toujours se poser » Jean Oury et Patrick Faugeras, *Préalable à toute clinique des psychoses*, Toulouse, Editions érès, 2016, page 8. Voir aussi Pierre Delion (dir.), « Qu'est-ce que je fous là ? » in *Oury, donc, questions de psychiatrie*, éditions Érès, Toulouse, 2022, pages 13-19.

[20] Treize, *Charge. J'ouvre le huis-clos psychiatrique,* Paris, La Découverte, 2023.

[21] Les pédagogies actives sont des approches éducatives qui mettent l'accent sur l'engagement actif des élèves dans leur apprentissage.

« difficiles », « en difficulté » ? Et pourquoi cette école est-elle si abimée et peu accueillante ?

L'Université : théories, pratiques et activisme

C'est à l'université, pendant mes études d'arts plastiques en licence puis en master, que j'ai approfondi mes questionnements en occupant de nouveaux terrains. Mon engagement a très vite été double : engagement dans les pratiques artistiques et sur le terrain associatif au sein de collectifs féministes. Collectifs au sein desquels les questions autour du parcours de soin des victimes de violences et de la fonction des institutions (éducatives, de santé ou de justice) occupaient une grande place dans les débats collectifs. De même, les discussions interrogeaient les difficultés rencontrées par les personnes identifiées comme femmes ou minorisées pour accéder à la sphère publique et les ressources offertes par l'art pour y affirmer leur existence.

La pratique artistique et les forces du collectif ont ainsi progressivement formé une assise solide. L'engagement me semble aujourd'hui constituer une des conditions de ma présence au sein du collectif et dans le même temps, être indispensable à l'existence même de cette recherche. Développer une réflexivité sur ce que l'engagement peut faire à la recherche revient à sortir d'une conception organisée autour de la fameuse neutralité axiologique. Si elle a pu être considérée comme primordiale à toute littérature scientifique, une autre conception de la posture du chercheur ou de la chercheuse a émergé : « celui d'un chercheur situé, ancré dans des réalités sociales, politiques, institutionnelles, économiques aussi[22] ». Cette invitation au travail réflexif se déploie « dans un contexte où la démarche scientifique ne va plus de soi[23]. » Il me semble que ce travail a très vite été nécessaire sur tous les terrains rencontrés dans la suite de mon parcours.

L'école et la Maison d'Enfants à Caractère Social [M.E.C.S.]

Après le master, je poursuivais le désir de partager les pratiques artistiques dans lesquelles j'étais engagée pour continuer à les penser avec d'autres. Je voulais en faire

[22] Delphine Naudier et Maud Simonet (dir.), *Des Sociologues sans qualités ? Pratiques de recherche et engagements*, Paris, éditions La Découverte, collection « Recherches », 2011, cité par Romain Geffrouais, « L'observation participante par l'engagement du chercheur : un impératif pour l'étude des résistances à la gentrification ? » in Simon le Roulley et Mathieu Uhel (dir.), *Chercheur·e·s critiques en terrains critiques*, Lormont, éditions Le Bord de l'eau, 2020, pages 65 – 82.

[23] Didier Fassin, « Introduction, l'inquiétude ethnographique », in Didier Fassin, Alban Bensa, (dir.) *Les politiques de l'enquête*, *op. cit.,* page 7.

quelque chose, mon métier, mais je ne savais pas encore exactement comment. Au commencement, le métier d'artiste ne me semblait pas accessible. L'enseignement était familier pour moi et s'avérait être une voie possible dans mon parcours. Admise avec succès aux concours de l'enseignement du second degré, j'ai enseigné les arts plastiques dès 2013 dans un collège de banlieue parisienne à Choisy-le-Roi dans le Val-de-Marne. Expérience bouleversante à plus d'un titre, j'ai retrouvé les classes abimées aux couleurs vieillies de l'école du quartier des 3000. Je disposais d'une heure par semaine avec chaque classe : dix-huit heures de cours pour dix-huit classes de trente élèves, soit 540 élèves chaque semaine. Le collège me semblait être une machine pédagogique prête à broyer autant les enseignant·es que les élèves, machine dans laquelle je devenais peu à peu cette « Madame Dessin » ainsi surnommée, anonyme, mobile, docile, adaptable au possible. La question de ce qui pouvait rendre ce lieu si inhabitable, si peu praticable est devenue centrale pendant ces premières années d'enseignement. Elles ont aussi été marquées par la lecture de Michel Foucault[24] et par les questions qu'il soulève autour du rapport entre savoir et pouvoir.

En 2014, j'ai changé d'établissement pour un collège à Orly. La directrice de l'établissement, ancienne éducatrice spécialisée, portait un projet pédagogique plutôt novateur. Situé en face d'une Maison d'Enfants à Caractère Social[25], le collège proposait des dispositifs de soutien pour les adolescent·es présentant des difficultés scolaires et notamment pour celleux placé·es sur le foyer. Un accompagnement en binômes avec les éducateur·rices était proposé et les emplois du temps étaient aménagés en fonction des situations de chacun·e des adolescent·es. À mi-temps, je disposais, en plus d'une heure par semaine avec six classes, de trois heures dites de « projet » avec un groupe d'élèves volontaires sur une demi-journée. Ces demi-journées ont été fondatrices. Sur ces heures de travail en groupe, j'ai suggéré à la direction de l'établissement d'imaginer, avec les élèves, des propositions artistiques. Nous avons notamment réalisé un film de science-fiction sur un collège du futur ou encore une enquête sous la forme de cartographies sensibles de la ville d'Orly telle que les adolescent·es la connaissent. Je puisais dans mes ressources pour trouver des solutions artisanales, avec les moyens du bord, afin de rebondir sur les

[24] Notamment la lecture des ouvrages suivants : Michel Foucault, [1975] *Surveiller et punir, naissance de la prison*, Paris, éditions Gallimard, 2013 ; Michel Foucault, *Les Anormaux, cours au collège de France (1974-1975)*, Paris, éditions Seuil/Gallimard, collection Hautes études, 1999.

[25] Les Maisons d'enfants à caractère social sont des foyers de vie pour enfants et adolescent·es en situation de placements sur ordre judiciaire. Ces placements peuvent être temporaires ou définitifs et dépendent de la situation familiale de l'enfant (maltraitances, négligences, difficultés économiques et sociales de la famille).

propositions toujours plus réjouissantes des adolescent·es. Avant tout, je cherchais à outiller une réflexivité dans les pratiques.

Sainte-Anne et les thérapies à médiation artistique

De nombreux adolescent·es de l'établissement et notamment de la M.E.C.S. étaient engagé·es dans « des prises en charge psy » parfois déjà très lourdes malgré leur jeune âge. J'ai été marquée par les confidences de certain·es adolescent·es déjà inquiet·es des effets secondaires des traitements médicamenteux sur leurs corps, par leurs récits de vie « en institutions » depuis leurs toutes premières années et par le nombre de rendez-vous et d'injonctions à la parole. J'ai été bouleversée, comme toute la communauté de l'établissement, par les tentatives de suicide de jeunes adolescent·es placé·es sur le foyer et le décès de l'un d'entre elleux. Je ressentais le besoin de m'outiller davantage. L'établissement proposait des séances de supervision de groupe et « d'analyse de pratiques » avec des intervenant·es extérieur·es. Dans ce cadre, J'ai ainsi rencontré des professionnel·les du soin engagé·es. Les bienfaits supposés de la création souvent invoqués, tant par les adolescent·es que les professionnel·les, leur intérêt pour mon parcours à ce sujet, m'ont peu à peu amenée à m'interroger sur les liens potentiels entre pratique artistique et soin. Pour reprendre les mots de la chercheuse et psychanalyste Diane Scott, on peut alors se demander « d'où vient cette obsession [26] ? ». Dans un récent ouvrage, Diane Scott invite en effet les lecteur·ices à faire retour sur les injonctions qui produisent des catégories. Son propos porte sur le théâtre politique et interroge l'obsession du politique au théâtre. Les liens supposés entre art et soin ne sont pas nouveaux non plus et font souvent l'objet d'un consensus, il me semble alors que cette même question — celle d'une récurrence obsessionnelle — peut se poser dans le champ des projets art et soin [27].

Ces échanges ont fait naitre un désir d'enquête. Entre 2014 et 2016, j'ai eu la chance de bénéficier d'un financement par le biais de mon établissement pour suivre les *D.U.*

[26] Diane Scott, *S'adresser à tous, théâtre et industrie culturelle*, Paris, éditions Amsterdam, Les prairies ordinaires, 2021, page 47.

[27] L'essor des formations et publications autour des pratiques de l'art thérapie ces dernières décennies en est une belle illustration. Voire à ce sujet : Yves Klein, [1997] *L'art-thérapie*, Paris, éditions Presse Universitaire de France/Humensis, Collection « Que sais-je ? », 2023.

thérapies à médiation artistique, niveau 1 et 2 de l'Université Paris V René Descartes au Centre des Maladies Mentales et de l'Encéphale (CMME) installé à l'hôpital Sainte-Anne[28].

Les dispositifs déjà observés sur le collège, le C.M.P.P.[29] ou la M.E.C.S. étaient systématiquement organisés autour de la parole. Une grande inquiétude de la part du personnel des différentes structures impliquées reposait sur le silence des adolescent·es. Comment les faire parler ? Pour ma part, cette question ne m'intéressait pas. Les thérapies à médiation artistique telles que je les ai rencontrées dans la formation et les ateliers de Martine Colignon ne s'appuyaient pas sur la médiation comme support d'une verbalisation mais comme une manière de *s'attarder dans la perception*[30], comme support pour des processus de subjectivation aux potentiels émancipateurs. C'est dans les explorations sensibles et donc ici dans la pratique que la réflexivité venait se loger et opérait un retour sur expérience[31].

Les Maisons d'arrêt de Fleury-Mérogis

En parallèle de la formation, j'ai été invitée, en tant qu'artiste, à intervenir dans différents établissements : prisons, structures médico-sociales, centres d'éducation fermés[32]. Si chacun de ces établissements revendiquait des fonctions de soin, d'accompagnement des personnes, d'aide à la réinsertion et si chacun d'entre eux abritait une équipe souvent très engagée et mobilisée pour que les pratiques artistiques s'y introduisent, les ateliers ont, dès le premier jour, révélé des conditions d'existence marquées par des politiques d'enfermement et de ségrégation fortes. À nouveau les mêmes questions : Sur quoi repose la mise à l'écart de ces personnes jugées « en difficulté » voire

---

[28] Le Centre d'Étude de l'Expression (CEE) est une association d'intérêt général qui a pour mission de réunir, dans le cadre du Centre hospitalier Sainte-Anne, toutes activités se rapportant aux liens entre l'Art et la Psychiatrie au travers de l'enseignement de l'art-thérapie, de la recherche, et de la documentation. Le CEE assure également, à travers le *Musée d'Art et d'Histoire de l'Hôpital Sainte-Anne* (MAHHSA), la protection et la valorisation de la Collection Sainte-Anne. Pour plus d'informations : https://cee.mahhsa.fr/missions-du-centre-detude-de-lexpression/ [consulté le 23/04/2023].

[29] Les centres médico-psycho-pédagogiques (CMPP) proposent un suivi et accompagnement des enfants et adolescent·es de 0 à 20 ans qui éprouvent des difficultés d'apprentissage, des troubles psychomoteurs, du langage ou des troubles du comportement.

[30] Paul Valery, « Leçon inaugurale du cours de poétique du Collège de France » in *Variétés V,* Paris, Gallimard, 1944, pages 295-322.

[31] Malgré les tentatives pour financer et pérenniser l'atelier, faute de moyens, il a fermé ses portes au bout de deux années dont une inscrite dans le cadre de ma deuxième année de D.U.

[32] Depuis 2011, avec l'artiste Jules Ramage, je suis co-fondatrice de l'association BLACKCUT, une structure associative dédiée aux pratiques artistiques coopératives. Elle permet de mettre les moyens de production et de diffusion dont nous disposons au service d'initiatives nées sur les terrains que nous rencontrons et avec ses habitant·es. Dans ce cadre, Jules Ramage et moi-même sommes engagé·es dans plusieurs recherches au long cours en milieu carcéral et psychiatrique.

« dangereuses » ? Pourquoi faut-il toujours que ces architectures soient si inhospitalières ? Il m'est très vite apparu que, pour tenter de formuler des pistes de réflexion et imaginer des moyens d'action, il me fallait d'abord partager ces questionnements avec les communautés de personnes concernées par les situations que je rencontrais. Je crois ici nécessaire de m'attarder sur un des lieux qui reste aujourd'hui à l'origine de ma réflexion sur les relations étroites entre carcéral et psychiatrie : les Maisons d'arrêt de Fleury-Mérogis.

La construction de la prison, de très grande capacité (la plus grande d'Europe) a été construite dans les années soixante. Située en Essonne, la prison de Fleury-Mérogis réunit : une maison d'arrêt pour hommes ; un établissement pour jeunes adultes de 18 à 21 ans ; une maison d'arrêt pour femmes[33]. Les différents bâtiments sont construits sur le modèle du panoptique[34].

La question de l'architecture était déjà au centre de mes préoccupations. Pour ces ateliers en détention, j'avais en tête de suggérer de réfléchir collectivement à la question de l'espace. Michel Foucault a proposé de repenser la géographie carcérale en la décrivant non pas comme un isolat ou une forteresse hermétique, mais bien, pour reprendre ses mots, comme une « maison-passoire ».

---

[33] Une maison d'arrêt reçoit les prévenu·es (personnes détenues en attente de jugement) ainsi que les condamné·es dont la peine ou le reliquat de peine n'excède pas, en principe, deux ans lors de leur condamnation définitive.

[34] La Maison d'arrêt des hommes de Fleury-Mérogis a des murs d'enceinte de 300 mètres de long entourant un bâtiment central, le tout est relié par cinq satellites à quatre niveaux en forme de pattes d'oie appelés « tripales ». Dans chaque tripale, une rotonde centrale comporte la loge des surveillants pénitentiaires, leur permettant à chaque étage de surveiller les personnes détenues. Chacune est organisée autour d'un rond-point central avec, à chaque étage, une rotonde de verre protégée par des barreaux métalliques, où un gardien, installé devant ses écrans, ses micros et ses boutons, peut appeler les personnes détenues par interphone, commander l'ouverture des portes, procéder à l'appel, etc. Imaginée par le philosophe Jérémy Bentham à la fin du 18ème siècle, le principe du panoptique est simple : une tour centrale permet aux geôliers de surveiller, sans être vus, tous les faits et gestes des prisonniers, enfermés en cellules dans un bâtiment en anneau encerclant la tour. Michel Foucault, [1975] *Surveiller et punir, naissance de la prison*, éditions Gallimard, Paris, 2013, voir notamment le chapitre III « le panoptisme » de la partie III « Discipline » pages 228-264.
Cependant la définition du panoptisme chez Bentham et Foucault ne se résume pas à un type d'architecture carcérale mais davantage à un programme de surveillance qui peut se retrouver dans différents lieux et prendre différentes formes. Ainsi cette notion est reprise par l'historien Philippe Artières pour nommer les dispositifs de surveillance par l'écriture (panoptisme graphique) [voir le chapitre « écriture » in Philippe Artières et Mathieu Potte-Bonneville, *D'après Foucault, Gestes, luttes, programmes*, Paris, éditions Points, collection Essais, 2012]. Paul B. Preciado détourne le concept de panoptisme pour désigner les technologies pharmapornographiques molles comme par exemple les traitements médicamenteux et les hormones de synthèses (le panoptisme comestible) [voir, Paul B. Preciado, [2008], *Testojunkie, sexe, drogue et biopolitique*, Villeneuve-d'ascq, éditions points, 2021]. Je recommande également la lecture de Gilles Deleuze [1986] *Foucault,* Les Éditions de Minuit, 2004, page 41 : « Quand Foucault définit le Panoptisme, tantôt il le détermine concrètement comme un agencement optique ou lumineux qui caractérise la prison, tantôt il le détermine abstraitement comme une machine qui non seulement s'applique à une matière visible en général (atelier, caserne, école, hôpital autant que prison), mais aussi traverse en général toutes les fonctions énonçables. La formule abstraite du Panoptisme n'est plus « voir sans être vu », mais « imposer une conduite quelconque à une multiplicité humaine quelconque ».

> Les murs de la prison doivent leur formidable pouvoir moins à leur imperméabilité matérielle qu'aux fils innombrables, aux mille canaux, aux fibres infinies et entrecroisées qui les traversent. La force de la prison, c'est l'incessante capillarité qui l'alimente et la vide ; elle fonctionne grâce à tout un système de vannes grandes et petites qui s'ouvrent et se ferment, aspirent, recrachent, déversent, reversent, avalent, évacuent[35].

Autrement dit, il était question d'interroger la porosité des murs et les puissances d'invention à l'œuvre au sein d'un espace de contrôle : quels gestes de résistance dans un espace coercitif ? Cette question, toujours au cœur de ma recherche, est aussi celle de la thèse. Elle s'inscrit dans une démarche de porter attention aux possibles, aux inventions.

Dans les échanges avec les personnes détenues inscrites aux ateliers[36], l'attention s'est très vite déplacée et a changé d'objet. En partant du postulat suivant : l'impossibilité de représenter la prison du dedans ; les discussions ont dérivé sur la prison comme une architecture sonore qui ne peut être comprise par les personnes incarcérées que par une attention toute particulière portée aux sons. Nous avons peu à peu repensé les ateliers en fonction de ce nouveau paramètre en proposant plusieurs expérimentations pour cartographier cette *architecture sonore*[37]. Il était question pour moi d'accepter de me « laisser affecter[38] » par les communautés de pensée ainsi constituées en considérant l'ensemble des collaborateurs comme des co-producteurs de savoirs. Cette expérience m'a déplacée dans mon positionnement. Les ateliers avaient pour objectif premier de soutenir les engagements des habitants. Cela implique, pour moi, en tant qu'artiste de passage, de rester constamment attentive aux privilèges qui me sont conférés, tant par ma position au sein de la société que « par la valeur d'exception de l'art[39] ».

---

[35] Michel Foucault, *Leurs prisons*, Paris, Plon, 1975, page 37.

[36] Pour s'inscrire aux ateliers, les participants devaient répondre à une invitation que nous demandions au service culture de l'établissement de transmettre en cellules aux personnes détenues. Cette invitation prenait la forme d'une lettre dans laquelle nous nous présentions et nous expliquions notre démarche et les questions que nous souhaitions soulever avec eux. Nous n'avions pas la main sur les méthodes de sélection du pôle culture mais en général les premiers inscrits et ceux qui n'avaient pas encore participé à d'autres « activités » étaient privilégiés.

[37] Une installation sonore a été présentée dans le cadre de la biennale NEMO pour les arts numériques en 2018.

[38] Jeanne Favret-Saada,, « Etre affecté », dans *Gradhiva, revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie* n°8, 1990, pages 3-9. URL : www.persee.fr/doc/gradh_0764-8928_1990_num_8_1_1340 [consulté le 12/04/2022].

[39] Isabelle Ginot, Julie Nioche, Camille Noûs, « Prendre soin des imaginaires et des situations », *op. cit.*, page 19.

Le pôle de psychiatrie pour adultes du CHIRB

À l'automne 2016, j'ai également été en contact avec Karine Debono, psychologue clinicienne du CHIRB, pour un stage proposé dans le cadre du D.U. Le Centre Hospitalier intercommunal Robert Ballanger est composé notamment d'un pôle de psychiatrie pour adultes, lui-même constitué de trois services différenciés par les secteurs géographiques qu'ils couvrent. Ainsi, chaque service accueille les patient·es d'une zone bien définie regroupant un certain nombre de communes. Le suivi thérapeutique est ensuite organisé à partir de cette sectorisation et de la structuration des espaces de soin sur ce territoire. Chaque service d'hospitalisation est accompagné de différentes structures dites de proximité : CMP (Centre Médico-Psychologique), CATTP (Centre Accueil Thérapeutique à Temps Partiel), hôpitaux de jour. Dans le jargon, une distinction est faite entre *l'intra-* (services d'hospitalisations à temps complet) et *l'extra-* (suivis en ambulatoire, hôpitaux de jour, CMP, CATTP, supposés être situés au cœur des communes).

Karine Debono était alors en contact avec un groupe de personnes hospitalisées du service intra-hospitalier de psychiatrie B à l'origine d'une demande : créer un atelier de pratique artistique en dehors d'un cadre d'art-thérapie. C'est dans ce contexte que j'ai été invitée par Karine Debono à les rencontrer. Certaines personnes étaient hospitalisées sous contrainte et ne pouvaient, qu'à titre exceptionnel, sortir du service. Je me confrontais, à nouveau, à des situations d'enfermement. Bien que rattachées à un espace dont la fonction était à priori différente, je me retrouvais confrontée aux mêmes logiques que pour les maisons d'arrêt : les personnes étaient enfermées à la suite de situations de troubles à l'ordre public ou lorsque la dangerosité des individus avait été évaluée par des *expert·es*.

J'ai eu l'occasion de rencontrer ce groupe de patient·es du service plusieurs fois, sans proposer immédiatement un atelier de pratique. Je souhaitais comprendre les intentions du groupe, partir de leur désir. L'idée selon laquelle l'initiative de la pratique puisse venir directement des concerné·es m'intéressait profondément. À quel moment ce désir avait-il été formulé ? Qu'est-ce que chacun·e entendait sous le nom de l'art ? Lors des échanges, j'ai très vite compris que le désir était d'abord un désir de mouvement, de danse. Il reposait sur un ressenti collectif : les corps psychiatrisés ne sont pas considérés ni respectés. Des faits de maltraitance étaient partagés en atelier. Les effets indésirables des traitements étaient également au centre des échanges. Une volonté commune de

témoigner de ces situations du corps en psychiatrie semblait rassembler les personnes du groupe.

Pour soutenir le désir de danse, je ne me sentais pas légitime : je n'étais ni danseuse professionnelle ni chorégraphe. J'ai proposé de mettre mes connaissances du réseau au service du projet de collectif et de faciliter le contact avec des danseur·euses et chorégraphes. Pour ce faire, j'ai contacté le théâtre Louis Aragon à Tremblay-en-France qui chaque année accueille des chorégraphes en résidence. Plusieurs d'entre elleux ont répondu présent·es à l'appel[40]. Pendant les premiers temps de rencontre et de présentation, j'avais apporté des archives des projets auxquels j'avais pu prendre part par le passé. J'ai très vite été invitée par les usager·es à rester et à contribuer à la documentation des ateliers et actions menées par le groupe. Les ateliers reposaient d'un côté sur la pratique de la danse et de l'autre sur un désir partagé de témoigner de cette pratique et de ce qu'elle fait au lieu, aux relations. Dans cette double perspective, mon rôle s'est peu à peu précisé : documenter la pratique et accompagner le désir de témoigner, de garder une trace des expériences menées collectivement. Les ateliers proposaient donc de danser ensemble et d'imaginer des traces possibles de ces moments de danse. Cette position singulière me passionnait. Je dansais chaque semaine avec le groupe et j'imaginais, de l'intérieur, depuis la pratique de la danse, différents formats pour garder une trace de l'expérience et de la multiplicité des points de vue.

L'atelier-bibliothèque

Après plusieurs mois d'errance au sein des espaces du service, peu adaptés à la présence d'un groupe et la pratique artistique, Karine Debono a finalement permis l'occupation d'un nouveau lieu : une ancienne bibliothèque initialement dédiée au personnel soignant et située sur le centre social du pôle de psychiatrie pour adultes. Cette mise à disposition d'archives confidentielles datées mais aussi d'un certain savoir scientifique relatif à la psychiatrie est devenu le point de départ des discussions. Les livres ont circulé et de nombreux échanges autour des lectures ont commencé à intégrer les ateliers. L'accès à la littérature psychiatrique, habituellement destinée au personnel soignant, a réellement

[40] Herman Diephuis, Satchie Noro et Sandrine Lescourant ont ainsi proposé des temps de pratiques avec le groupe. Le dispositif de résidence au théâtre Louis Aragon ne permettait pas d'inscrire la pratique dans un temps long mais reposait sur des interventions ponctuelles de quelques heures. Ces sessions de travail ont été jugées intéressantes par les participant·e·s et décrites comme des ouvertures, « des fenêtres » sur la pratique des chorégraphes et leurs univers chorégraphiques.

permis une entrée dans la recherche au sens premier du terme : perquisitionner le savoir et mener une enquête approfondie sur les représentations associées à la souffrance psychique. Occuper l'espace de la bibliothèque marquait ainsi une opération d'inversion : le savoir n'était plus seulement destiné aux professionnel·les mais aux personnes directement concernées.

Cet espace de travail est devenu, pour le groupe et pour moi-même, celui d'une rencontre intellectuelle et sensible déterminante à travers la lecture des écrits de Fernand Deligny et la découverte des *lignes d'erre*[41]. Représentations graphiques, les *lignes d'erre* sont composées de lignes mais aussi de points, de cerclages, de formes plus ou moins précises et d'annotations. Elles matérialisent sur un même support l'ambition de marquer les intersections comme des points de repère depuis lesquels se forme le commun, tout en figurant les trajectoires singulières. Elles ont également fait écho aux situations personnelles des membres du collectif : l'errance a été présentée à plusieurs reprises dans les échanges comme une des conséquences les plus marquantes de la souffrance psychique mais aussi comme le point de départ de celle-ci (absence de logement et de ressources, violences intrafamiliales obligeant à fuir, longs parcours de migrations, situations d'exils).

Les échanges autour de Deligny portaient sur les Cévennes, sur la *tentative* de créer un refuge pour ces jeunes enfants : tentative destinée à soustraire les enfants dits autistes à une vie de réclusion asilaire en favorisant un lieu capable de « permettre l'existence[42] ». D'une certaine manière, nous évoquions la possibilité de recréer des refuges. Un asile est par définition un lieu de refuge où l'on trouve sûreté et protection. Il a longtemps désigné un établissement public ou privé dans lequel sont recueillis pour un temps plus ou moins long des personnes malades, sans abri, des enfants ou des vieillards. Emprunté du latin *asylum*, il signifie littéralement un « lieu inviolable » ou un « refuge[43] ». Ces conversations autour de la tentative des Cévennes m'ont portée vers l'actualité brûlante de la pensée de

[41] En 1968, Fernand Deligny fonde un réseau de prise en charge d'enfants autistes, qu'il nomme plus volontiers « enfants mutiques » dans les Cévennes, à Monoblet. Le réseau ne s'inscrit dans aucune institution et constitue une aire de séjours pour les enfants qui vivent avec des adultes non-éducateurs « les présences proches » (ouvriers, paysans, étudiants). C'est dans ce cadre que les cartes et lignes d'erre sont tracées par les adultes à partir des déplacements des enfants sur des calques. Voir : *Cartes et lignes d'erre / Maps and Wander lines. Traces du réseau de Fernand Deligny, 1969-1979,* Paris, éditions L'arachnéen, 2013.

[42] Je recommande la lecture des ouvrages suivants au sujet de la tentative des Cévennes : Fernand Deligny, *L'arachnéen et autres textes*, Paris, L'arachnéen, 2017 ; Lin, Jacques, *La vie de radeau - le réseau Deligny au quotidien*, Paris, Le mot et le reste éditions, 2019 ; *Journal de Janmari*, Paris, L'Arachnéen, 2013.

[43] CNRTL [Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales], URL : https://www.cnrtl.fr/definition/asile [consulté le 14/05/2022].

Fernand Deligny : il est urgent de recréer des espaces protégés, que ce soit au sein des institutions ou en dehors. Il me semblait également urgent de repenser les modalités d'accompagnement de la souffrance psychique souvent fondées sur le mode décisionnel de l'urgence, du plus rapide et efficace. Au fil des conversations et débats, l'architecture de l'hôpital et son impact sur le quotidien sont à nouveau devenus un axe de réflexion majeur. Dans l'atelier-bibliothèque se trouvaient des plans des services et du centre social. En s'appropriant le principe des *lignes d'erre*, j'ai proposé à chacun·e de tracer et d'enregistrer par différents moyens ses déplacements au sein du service, ses points d'arrêts et de croisements. En juin 2017 puis 2018, avec le groupe devenu « collectif MOUVEMENT(s)[44] », une installation vidéo et une édition ont été présentées au théâtre Louis Aragon à Tremblay-en-France.

Les enquêtes menées en milieu carcéral, l'arpentage de la bibliothèque et des écrits de Fernand Deligny à l'hôpital ont été le point de départ de ma réflexion sur la circulation des corps dans l'espace institutionnel ainsi que des expérimentations autour de la cartographie sensible. L'articulation entre corps et espace, architecture et danse, qui fonde mon actuel projet de thèse émerge de ces expérimentations collectives.

Retour à l'Université : recherche en danse

Le désir de recherche, présent depuis mes premières années à l'université, a été réactivé par la pratique de la danse avec le collectif. En 2020, accompagnée par Isabelle Ginot, je m'inscris en master *études en danse* à l'université Paris 8 et je rejoins l'équipe du laboratoire *Mouvements engagés*, initié par Isabelle Ginot et l'association A.I.M.E. Ce laboratoire est un espace d'expérimentation, de recherche et de partage de pratiques autour des « projets artistiques socialement et corporellement engagés » [PasKe] entre Paris et la Seine-Saint-Denis[45]. Il est encore aujourd'hui un espace précieux pour penser ma recherche et la mettre en partage avec d'autres professionnel·les venu·es d'horizons multiples (danse, somatiques, soin) mais aussi pour les rencontres et alliances qu'il permet. J'ai notamment rencontré la danseuse et praticienne Feldenkrais Nathalie Hervé dans ce cadre et nous avons cheminé ensemble sur le projet du *P.O.S.#1* avec le collectif

[44] Lors d'une réunion de travail, les membres du collectif ont proposé différents noms. Le vote de la majorité des membres s'est finalement porté sur le nom de *collectif MOUVEMENT(s).*

[45] Pour accéder à la page de présentation du laboratoire, suivre le lien URL : http://www.individus-en-mouvements.com/fr/spectacle/mouvements-engages-104 [consuslté le 13/07/2025].

MOUVEMENT(s). Le master a aussi été un espace de ressources théoriques très stimulant avec notamment la lecture des écrits d'Hubert Godard sur l'analyse du mouvement et ceux de Julie Perrin sur les spatialités du geste. Je me suis également nourrie des recherches du groupe Soma&Po[46] à travers la lecture de l'ouvrage collectif sur les écosomatiques,[47] les écrits de Paul B. Preciado et la précieuse thèse de Violeta Salvatierra[48].

C'est pendant l'année des confinements successifs et alors que je commençais une année en tant qu'art-thérapeute au sein d'un autre service d'hospitalisation du CHIRB que le projet de thèse est né. Il est né de l'urgence de passer à l'action, de faire quelque chose ensemble face à la situation intolérable d'enfermement généralisé du CHIRB (avec les membres du collectif MOUVEMENT(s) encore là, et les personnes nouvellement rencontrées en ateliers). L'obtention d'un contrat doctoral auprès de l'EDESTA à la rentrée 2021 me permettait de me consacrer entièrement à la recherche et aux actions collectives.

Mon statut d'artiste intervenante, de soignante puis de doctorante ; mon engagement sur le terrain et mon entrée en thèse ont opéré un brouillage de mes statuts/rôles auprès de mes partenaires de danse qu'il convient encore aujourd'hui sans cesse d'interroger.

3. Structures d'adresses multiples et co-production des savoirs

Ma recherche doctorale repose donc sur une situation complexe qu'il est impératif d'interroger : elle se situe en terrain inhospitalier et se construit avec d'autres.

Le collectif MOUVEMENT(s) regroupe majoritairement des personnes dont les parcours de vie sont pris dans des processus de *psychiatrisation*. Ces processus favorisent les interventions médicales et incitent les individus à faire face aux problèmes sociaux qu'ils rencontrent au lieu de soutenir des politiques publiques sur du long terme. Des

[46] Depuis 2010, le groupe de recherches « Soma&Po : somatiques, esthétiques, politiques » réunit des chercheur·es et praticien·nes travaillant sur les techniques du geste à partir de la perspective des pratiques somatiques. Les membres fondateurs sont : Marie Bardet, Carla Bottiglieri, Joanne Clavel, Isabelle Ginot, Violeta Salvatierra.

[47] Marie Bardet, Joanne Clavel, Isabelle Ginot (dir.), *Ecosomatiques, penser l'écologie depuis le geste*, Montpellier, éditions deuxième époque, 2018.

[48] Thèse de Violeta Salvatierra, *L'atelier de danse et d'éducation somatique comme espace d'expérimentations micropolitiques,* sous la direction de Isabelle Ginot, Soutenue le 3 décembre 2020 à l'université Paris 8.

recherches récentes s'intéressent à la question et invitent à la transdisciplinarité pour les explorer :

> En synthétisant les approches et concepts susmentionnés, nous proposons de définir la psychiatrisation comme un processus complexe d'interaction entre les individus, la société et la psychiatrie, à travers lequel les institutions, les connaissances et les pratiques psychiatriques affectent un nombre croissant de personnes, façonnent de plus en plus de domaines de la vie et renforcent l'importance de la psychiatrisation dans la société dans son ensemble. La psychiatrisation est un processus continu qui n'est pas monolithique[49].

Ce phénomène, observé, identifié et nommé depuis l'expérience par les membres du collectif, suppose de s'arrêter sur les conditions et les modalités du partage de la recherche et du processus de création de la performance *P.O.S.#1.* Une des premières conditions pour rester et porter cette recherche résidait dans la nécessité de faire avec les habitant·es du lieu et leurs savoirs dans une logique de *co-production*[50] : co-produire les savoirs, à l'endroit d'une rencontre entre savoirs du geste (danse, pratiques somatiques) et savoirs expérientiels des usager·es de la psychiatrie.

Lors des discussions collectives, et notamment lorsque les premières soignantes ont intégré le collectif, il semblait, par ailleurs, nécessaire pour tous·tes de penser l'expérience du lieu des personnes impactées par la psychiatrisation et celle des personnes qui travaillent (ou ont travaillé) dans le lieu, comme des expériences non superposables — même si elles peuvent générer des alliances et se rejoindre. Cette affirmation peut sembler évidente, pourtant, les processus de silenciation et d'invisibilisation des personnes usagères de la psychiatrie et la mise en discours toujours plus exponentielle par d'autres imposent de s'arrêter sur les mécanismes à l'origine.

---

[49] Timo Beeker, China Mills, Dinesh Bhugra, Sanne te Meerman, Samuel Thoma, Martin Heinze and Sebastian von Peter, "Psychiatrization of Society: A Conceptual Framework and Call for Transdisciplinary Research", *Frontiers in Psychiatry* n°12, 2021, traduction par mes soins. Lien URL : https://www.frontiersin.org/journals/psychiatry/articles/10.3389/fpsyt.2021.645556 [consulté le 28/05/2025].

[50] La co-production des savoirs dans le champ des recherches participatives est explorée notamment dans le dernier numéro de la revue *Mouvements* dans lequel les auteur·ices s'interrogent sur la portée critique de ces recherches : Marion Carrel, Cyril Fiorini, Jean-Paul Gaudillière et Baptiste Godrie (Coord.), *Coproduire les savoirs : une urgence scientifique et démocratique, Mouvements*, 2025/1, n° 119, Paris, La Découverte, URL : https://shs.cairn.info/revue-mouvements-2025-1?lang=fr [consulté le 25/04/2025].
Page 7 : « Co-produire les savoirs relève d'enjeux de justice sociale autant que d'enjeux scientifiques, en particulier quand ce sont les savoirs des subalternes qui sont reconnus ou négligés. En effet, la science serait, pour certain·es, « non faite », et la démocratie fragilisée tant que les problèmes liés à l'exploitation, au patriarcat ou à l'écocide restent invisibles. Cette perspective résonne avec la lecture critique des rapports entre production des connaissances et rapports inégalitaires Nord-Sud, née dans les recherches-actions participatives expérimentées dès les années 1970. »

Depuis que je participe aux ateliers du collectif, je me suis particulièrement intéressée à ce que Pablo Helguera nomme *la participation collaborative*[51]. Marie Preston et Céline Poulin définissent à partir de cette nomenclature une analogie entre participation collaborative et pratiques de « co-création[52] » : « Le ou la participant·e partage la responsabilité du développement de la structure et du contenu de l'œuvre en collaboration et dans un dialogue direct avec l'artiste[53] ». Contrairement à un projet participatif, le processus de création n'est pas pensé en amont par un ou une artiste mais co-imaginé en atelier par l'ensemble des personnes qui en partage la responsabilité : de la thématique explorée, en passant par la forme de la création et jusqu'aux modalités de sa diffusion.

Si j'inscris ma pratique dans cet héritage théorique sur la participation, le partage de la responsabilité des processus réflexifs et artistiques nécessite de sans cesse interroger l'impact des statuts des un·es et des autres qui ne se superposent pas à la fonction artistique partagée. Autrement dit, penser ensemble les rapports de pouvoir reste pour moi une des conditions premières pour permettre l'émergence du savoir et non pas seulement sa transmission. Il n'est pas question en atelier, de s'intéresser à la manière dont « les connaissances spécifiques produites par l'art[54] » sont transmises et partagées mais plutôt de s'interroger : comment produire un savoir issu lui-même d'une multitude de modes de savoirs partagés ? Autrement dit, comment le savoir se fabrique ?

Les termes de *participation*, *co-création, inclusion*, *collaboration* et *commun* sont à la mode et apparaissent de plus en plus dans des publications dédiées aux pratiques de l'art contemporain ou dans les discours des professionnel·les de l'art : « autant de termes [nous rappelle le collectif du *Bureau des dépositions*] qui risquent de faire ou font déjà mot d'ordre, [...] tandis que la collaboration maintient souvent le partage des rôles et statuts, autrement dit des *statu quo*[55] ». Les *arts participatifs*, tels qu'ils sont encore très

[51] Pablo Helguera distingue plusieurs régimes de participation : la participation symbolique (*nominal participation*) place le·la participant·e dans un état de contemplation réflexive à partir des sens dont il·elle dispose : vue, ouïe, odorat, toucher. La participation créative permet au participant·e de fabriquer du contenu au sein d'une structure établie par un artiste au préalable. Voir : Helguera, Pablo, *Education for Socially Engaged Art, A Materials and Techniques Handbook*, Jorge Pinto Book, 2011.

[52] Céline Poulin, Marie Preston et Stéphanie Airaud (dir.), *Co-création*, Paris, éditions Empire, CAC Brétigny, 2019.

[53] Pablo Helguera, *Education for Socially Engaged Art, A Materials and Techniques Handbook, op. cit.,* pages 14-15.

[54] Katia Schneller, Sandra Delacourt, Vanessa Théoropoulos*, Le Chercheur et ses doubles*, Paris, B42, 2016, page 7.

[55] Patrick Bernier, Laye Diakité, Aliou Diallo, Pathé Diallo, Olive Martin, Sarah Mekdjian, Cynthia Montier, Marie Moreau, Saâ Raphaël Moundekeno, Abdul-Hadi Yasuev, *L'intérêt à agir, Quand l'art s'inquiète du droit des étrangers et du droit d'auteur,* éditions Lorelei, collection Frictions, 2023.

fréquemment nommés, dès l'instant où un public est invité à intervenir sur une œuvre, me semblent potentiellement générateurs de glissements vers des processus de victimisation paternaliste[56]. Ils sont communément associés à un idéal démocratique autour de la figure de l'artiste qui agit *pour* les autres : la culture, telle qu'elle est pensée lorsqu'elle est prise en charge par la politique, comme projet d'émancipation universel[57]. En droit français, l'art est reconnu d'intérêt général légitimant l'attribution de fonds issus de l'impôt au même titre que l'éducation ou encore la santé. D'après l'article 27.1 de la Déclaration universelle des droits de l'homme de 1948 : « Toute personne a le droit de prendre part librement à la vie culturelle de la communauté, de jouir des arts et de participer au progrès scientifique et aux bienfaits qui en résultent. » *Prendre part librement* fait écho à la formule de la philosophe Joëlle Zask et insiste sur la part de consentement nécessaire à toute forme de participation du dit public. Elle soulève une distinction fondamentale entre « prendre part » et « faire partie » : Je *fais partie* ou non malgré moi de tel ou tel groupe. Je décide de *prendre part* et de participer à l'émergence d'une activité commune à laquelle est subordonnée l'existence même du groupe[58]. Cette distinction replace la relation au consentement au cœur de la pensée sur la participation. *Prendre part* serait donc d'abord une prise de décision, un choix, l'expression d'une volonté. Ainsi, au sein d'une même institution, peuvent se créer et se défaire autant de groupes que de désirs de prendre part à une idée, une expérimentation, un projet.

Dans les dispositifs de soutien aux artistes et compagnies imaginés par les politiques culturelles des différents ministères, la participation est très souvent une des conditions pour l'attribution d'une subvention. Ainsi figure, dans les critères de recevabilité et modalités de dépôt des candidatures de l'appel à projets *Culture à l'hôpital*, la mention suivante : « La participation active des patients et/ou du personnel à une pratique artistique doit apparaitre nettement, ainsi que l'objet artistique du projet[59] ». L'objet doit donc être préalablement défini et la participation est l'une des conditions même d'existence du futur

[56] Je renvoie ici au travail de l'artiste Nuria Guell et ses prises de position : « En d'autres termes, il est essentiel pour moi que nous nous regardions mutuellement comme des sujets capables de décider par nous-mêmes. Le respect de cette exigence par les deux parties est essentiel pour ne pas tomber dans le paternalisme, la victimisation ou l'auto-victimisation. » in Céline Poulin, Marie Preston et Stéphanie Airaud, *Co-création*, *op. cit.*, page 163.

[57] Diane Scott, *S'adresser à tous, théâtre et industrie culturelle*, Paris, éditions Amsterdam/ Les Prairies ordinaires, 2021. Voir en particulier le chapitre « public », pages 108-133.

[58] Joëlle Zask, *Participer : essai sur les formes démocratiques de la participation,* Latresne, Le Bord de l'eau, 2011.

[59] La description du dispositif « Culture à l'hôpital » et de ses appels à projets est disponible en suivant le lien suivant : https://www.iledefrance.ars.sante.fr/culture-et-sante-en-ile-de-france-2025 [consulté le 12/11/2024].

projet. Le dispositif doit être pensé et construit pour permettre la participation des « publics-cibles ». Les mouvements induits sont ici unidirectionnels, la *cible* désigne et quantifie une catégorie identifiée de personnes regroupées selon leurs « besoins spécifiques ». La chercheuse Diane Scott insiste sur la non-existence du « public », pure fiction construite par le capitalisme culturel : un « modèle de production par anticipation réciproque de ce que l'autre pense, cet autre étant posé comme le lieu de vérité de ce qui se joue[60] ».

Dans les dispositifs que j'ai pu rencontrer en institutions, et ce, quelle que soit l'institution en question — école, prison, hôpital — « l'autre », celui ou celle qui semble composer *le public-cible*, est à la fois un·e et plusieurs. Il devient le protagoniste d'une fiction imaginée par celles et ceux qui le prennent en charge — enseignant·es, éducateur·ices, soignant·es, conseiller·es de réinsertion. Cette fiction repose sur ses prétendues attentes en tant qu'il est identifié comme « public ». Diane Scott nomme ce qui se cache derrière les « attentes du public » comme des « structures d'adresse[61] ». Autrement dit, les appels à projets, eux-mêmes construits comme des *structures d'adresse* aux artistes, fondés sur l'anticipation de leurs besoins financiers, de visibilité dans le champ de la création, et de partage d'expérience, proposent aux artistes d'imaginer à leur tour et avec la complicité des référent·es du public-cible ce que j'appellerai ici une *structure d'adresse secondaire* qui découlerait d'abord de la première qui lui est adressée. Ces structures d'adresses interdépendantes, camouflées derrière l'idéal démocratique de participation, renforcent la frontière entre un « eux » et un « nous », entre les savoirs experts, détenus par certains groupes et un savoir reçu, par d'autres groupes supposés. Depuis la notion de participation et de collaboration, c'est la question de l'adresse, ou plutôt des adresses possibles, qui s'est révélée fondamentale au fil de l'écriture de la recherche : à qui cette recherche est-elle adressée ?

Penser le lieu avec les personnes qui sont dedans, suppose également de le penser depuis les savoirs issus de la pratique du lieu. Ces savoirs sont couramment nommés savoirs d'usage, savoirs expérientiels ou encore savoirs profanes. Emprunté au latin *profanus* (de *pro-* « devant » et *fanum* « lieu consacré[62] »), « profane » désigne littéralement ce qui reste devant le lieu consacré et qui ne peut y entrer. Par extension, il peut désigner

[60] Diane Scott, *S'adresser à tous, théâtre et industrie culturelle, op. cit.,* page 125.
[61] *Ibid.,* page 126.
[62] CNRTL [Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales], URL : https://www.cnrtl.fr/definition/profane [consulté le 15/07/2025].

une personne non initiée à un savoir qui concernerait un groupe d'expert·es (maitrisant un art, une science, une technique). Le terme renvoie également à une dimension sacrée. La notion d'expert·e-profane[63] peut donc bien sembler paradoxale : elle déplace la notion d'expertise du côté de celles et ceux qui restent habituellement à la porte du lieu consacré du savoir. Elle repose sur trois faits de société : l'émergence de la figure de l'usager·e, la diffusion du savoir par les nouvelles techniques de communication (sites internet, réseaux sociaux, applications numériques) et la reconnaissance d'un savoir expérientiel singulier. Cette notion est également au cœur de la recherche. En effet, la figure du savant est mise à mal par l'émergence de discours alternatifs portés par des personnes jusque-là exclues ou éloignées de l'espace public. Dans le domaine de la psychiatrie, des groupes d'intérêt et des espaces de conflictualité entre paroles institutionnelles et paroles collectives alternatives se sont créés pendant ces dernières décennies[64]. Aujourd'hui, les technologies de l'information et de la communication ont permis une multiplication des espaces publics dont se saisissent les collectifs d'usager·es, favorisant ainsi une circulation des savoirs et des expériences à l'échelle internationale.

La figure de l'usager·e occupe une double position : elle fait valoir une expérience mais ne se confond pas avec ce dont elle use. Il est bien plutôt question de différencier « l'instrumentiste à l'instrument pour dégager entre eux l'espace d'une liberté possible[65] ». Mathieu Bonneville inscrit la pensée des usages chez Michel Foucault dans cette logique non révolutionnaire parce qu'aux prises avec des impératifs : « il faut que cela cesse, il faut que cela change[66] ». Autrement dit, la figure de l'usager·e n'émerge pas d'un désir de se passer du système et de l'institution — au contraire, les mouvements de luttes des usager·es assument le jeu des différences — mais de la nécessité d'en user autrement. Un des reproches souvent formulés à l'encontre des mouvements d'usager·es, réside précisément dans cette absence de désir révolutionnaire au profit d'un réaménagement de l'ordre existant. Un réaménagement que l'on peut qualifier de « négocié » avec des modes de gouvernement qui peuvent encore se laisser affecter précisément parce qu'ils portent en

[63] André Grimaldi, « Les différents habits de "l'expert profane" », in *Les Tribunes de la santé 2010/2* (n° 27), pages 91-100.
[64] Les collectifs d'usager·es, les Réseaux d'Echanges Réciproques de Savoirs (RERS), Les Systèmes d'Echanges Locaux (SEL), les Groupes d'Entraide Mutuelle (GEM) s'inscrivent dans un Mouvement pour la Vie Autonome (VA) ou Independent living. Voir le site du réseau européen : https://enil.eu/ [consulté le 12/04/2022].
[65] Philippe Artières et Mathieu Potte-Bonneville, *D'après Foucault, Gestes, luttes, programmes*, Paris, éditions Points, collection Essais, 2012, page 370.
[66] *Ibid.*, page 353.

eux le souci des usages auxquels ils peuvent donner lieu. Comme le rappelle la chercheuse Céline Letailleur, la notion d'usager·e est au départ construite par les gouvernances du système de santé selon leur agenda propre et leurs enjeux[67]. Céline Letailleur renvoie cependant à la définition proposée par l'association Advocacy qui réunit des « usager·es de la santé mentale » et met en évidence la dimension collective derrière la notion d'usager·e : « on n'est pas usager tout seul mais dans un collectif[68] ». C'est donc la mise en commun des expériences qui permet l'émergence d'un savoir politique.

Dans cette perspective, je propose de nommer les savoirs expérientiels, « savoirs d'usage » dans la suite de ma recherche : la dimension nécessairement collective de cette culture des usages me semble au cœur du projet de recherche et du projet artistique et militant co-imaginé avec le collectif MOUVEMENT(s) :

> La culture des usages, et non des utilisations justifiées par un diagnostic ou visant une fin, est un problème d'intérêt collectif, qui requiert un savoir collectif, ce que l'on peut appeler une expertise collective au vieux sens où expertise désignait d'abord un savoir issu de l'expérience et cultivé dans ses rapports à l'expérience. Et cette expérience a un besoin vital du savoir propre que peuvent construire les associations d'usagers. Car c'est ce savoir qui peut, outre sa valeur propre, contraindre les autres savoirs à reconnaitre qu'ils sont tous rassemblés autour de quelque chose – un être, une puissance ? – qui n'appartient à personne, que nul ne peut s'approprier ou représenter[69].

Le collectif MOUVEMENT(s) — nous y reviendrons dans la présentation plus détaillée — réunit des personnes aux expériences et expertises multiples : personnes usagères, soignantes, chercheuses, etc. Les savoirs d'usage qui nous intéressent ici sont davantage ancrés dans une pratique quotidienne du lieu entrelacée entre la création de lignes de désir[70] et les astuces pour détourner les lignes subies et les trajectoires

---

[67] Céline Letailleur, *La « participation des usagers » tu sais ce que c'est toi ? Bah euh…. Auto-désignations, enquête de sens, enjeux et perspectives,* mémoire pour le diplôme inter-universitaire « Santé mentale dans la communauté », 2014, Page 18.

[68] *Ibid.,* page 18. Voici la définition proposée : « L'usager·e de la santé mentale est un·e militant·e dans un collectif ayant pour objectif la prise en compte de son expérience pour faire évoluer les politiques et les pratiques de santé mentale dans la société tout entière, donc y compris dans les services de soin, mais aussi dans la cité. […] C'est pourquoi l'usager-e de la santé mentale se reconnaît d'abord comme citoyen-ne, puisqu'il s'engage dans les débats de société. » Pour consulter le site internet de l'association Advocacy France : https://www.advocacy.fr/ [consulté le 28/05/2025].

[69] Isabelle Stengers, « Usagers : Lobbies ou création politique ? » in Tobie Nathan et Isabelle Stengers, *Médecins et sorciers,* Les Empêcheurs de penser en rond, 2012, page 199.

[70] Les lignes de désir désignent : « des chemins d'usage formés par les corps qui préfèrent couper dans le paysage au détriment de la geste architecturale et paysagère, voire de leur sécurité, mais au profit de leurs trajets quotidiens. On pourrait aussi les nommer chemins d'usage. » Laurent Gagnol, Coralie Mounet, Isabelle

imposées[71]. Il me semble que le « nous » invoqué par le collectif n'est pas un nous caractérisé par un statut partagé mais plutôt celui d'une communauté de pensée, « ajointée par le sentiment de l'intolérable », qui rappelle la description du Groupe d'Informations sur les Prisons [GIP] co-animé par Michel Foucault en 1971 et 1972 et proposée par Philippe Artières et Mathieu Potte-Bonneville :

> Le « nous » qu'invoque Foucault le nous que la prison concerne n'est pas la communauté abstraite de ceux qui sont en prison ou qui pourraient y être ; c'est la communauté de ceux qui sont dedans et de ceux qui sont dehors, communauté ajointée par le sentiment de l'intolérable, mais sentiment lié à ce qui sépare cette communauté même : à ces murs, dont on ne peut jamais voir qu'un seul côté[72].

Il n'est donc pas question de se penser en tant que représentant·e chacun·e de son statut ou de son expertise puis de mettre en commun un certain nombre de savoirs hétéroclites mais de mettre les savoirs et les expertises « à l'épreuve de ce qui les réunit […] » de telle sorte que les frontières disciplinaires puissent devenir des zones d'échanges et non pas de fortifications[73].

Les savoirs d'usage, liés à l'habiter, s'entrelacent dans cette recherche avec les savoirs de la perception et du geste. Savoirs expérientiels par excellence, les savoirs du geste s'inscrivent dans la pratique et dans les lieux. Ils ouvrent des spatialités subjectives émergentes et tentent ici de soutenir les relations entre les habitant·es du lieu. L'année de création du *P.O.S.#1* a été marquée par la collaboration avec la danseuse et praticienne Feldenkrais, Nathalie Hervé. Dans ce cadre, je m'intéresserai tout particulièrement à la manière dont la méthode Feldenkrais et les outils en danse contemporaine ont pu rencontrer les pratiques et savoirs déjà portés par les membres du collectif et comment l'expertise de Nathalie Hervé en tant que « travailleuse du geste » a su « se mettre à l'épreuve de ce qui réunit » — mais aussi parfois sépare — et engage un espace de conflictualité riche pour repenser l'ensemble de nos pratiques et leurs possibles complicités.

Arpin, « De la piste animale aux lignes de désir urbaines. Une approche géotechnologique de la trace », *L'Information géographique*, 2018/2 (Vol. 82), pages 11-38.

[71] Michel de Certeau, [1990] *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire,* Paris, éditions Gallimard, Collection Folio/Essais, 2022.

[72] Cette citation concerne le GIP (Groupe d'Information sur les Prisons) co-animé notamment par Michel Foucault en 1971-1972. Philippe Artières et Mathieu Potte-Bonneville, *D'après Foucault, Gestes, luttes, programmes*, *op. cit.,* page 373.

[73] Isabelle Stengers, *Résister au désastre*, Wildproject / Dialogue, 2019, page 62.

4. Ceci n'est pas du soin

Depuis la crise sanitaire, le soin ou le *care* sont brandis en étendard dans de nombreux champs disciplinaires. Les appels à la mise en place d'une société du *care* se multiplient. Pourtant, une autre condition pour rester, que ce soit pour rester dans le lieu ou dans le collectif, reposait pour moi sur la nécessité de m'extraire des questions morales engagées dans la relation de soin. Il me fallait me défaire de mon statut de soignante qui m'inscrivait, malgré moi, dans ce relais des regards, faisant de moi, tour à tour, « une servante » — *a priori* au service des patient·es — ou « une gardienne[74]». Il me fallait, comme le psychomotricien et auteur Olivier Brisson le suggère, occuper d'autres terrains que celui, « neutralisé, du soin[75]». Dans le droit administratif français, le directeur d'établissement et ses agents ont le pouvoir d'exercer des mesures de police dans l'hôpital[76]. Or, une confusion demeure dans les pratiques psychiatriques entre mesure de contrôle et soin. Comme le précise le psychiatre Mathieu Bellahsen, une première dérive est inaugurée avec les obligations de soin et injonctions thérapeutiques présentes progressivement depuis les années 70 dans les institutions de soin et carcérales. Or, « ouvrir à une possibilité du soin n'est pas du soin ». Dans ce contexte où les états de contrainte (contention, isolement, enfermement) sont identifiés et revendiqués comme des activités de soin, il est difficile de ne pas perdre le sens derrière l'usure du mot.

Le soin possède des propriétés doubles qu'il convient de prendre en compte : il est tout à la fois source de mieux-être et d'oppression. « En prenant soin, [insiste l'artiste Marlies Poschl] nous veillons à ce que les choses ne se défassent pas trop, mais nous sommes aussi susceptibles de les maintenir trop fermement[77]. » La disposition à se soucier des autres, a été théorisée dans les études féministes non pas comme une prédisposition « naturelle » féminine mais comme une assignation visant notamment les groupes les plus minorisés. *Care* est un nom anglais qui désigne une inquiétude, une anxiété ou une attention importante. Sous sa forme verbale *take care* se traduirait plutôt par « prendre

[74] Michel Foucault, *Le pouvoir psychiatrique, op. cit.,* page 6.
[75] « Prolonger leurs démarches [Oury, Deligny] du moins construire des possibles habités par leur influence, ne peut se faire qu'en déplaçant nos actions sur d'autres terrains que celui, neutralisé, du soin. » Olivier Brisson, *Pour une psychiatrie indisciplinée,* Paris, La Fabrique éditions, 2023, page 213.
[76] Mathieu Bellahsen, *Abolir la contention, sortir de la culture de l'entrave,* Editions Libertalia, Paris, 2023, page 48.
[77] Citation de l'artiste Marlies Poschl in Céline Poulin, Marie Preston et Stéphanie Airaud (dir.), *Co-création*, *op. cit.,* page 92.

soin ». S'il a été conservé en France, c'est aussi parce qu'il est presque impossible à traduire tant il peut être convoqué dans des situations diverses et recouvrir des réalités différentes. À l'origine le *care* est une notion apparue dans les premiers travaux de Lawrence Kohlberg sur la psychologie du développement : une théorie, aujourd'hui très discutée, sur le développement moral par stades des adolescent·es. La philosophe Carol Gilligan a ensuite repris cette méthode pour définir une éthique du *care* reposant sur le sens de la responsabilité et de l'attention à autrui[78]. La politologue et féministe Joan Tronto, resitue ce concept en excluant la conception ontologique de la femme comme plus encline au soin par nature[79]. Selon elle, cet état de fait est la conséquence de processus de conditionnements très puissants et très ancrés dans les sociétés occidentales. Elle définit le *care* comme suit : « une activité générique qui comprend tout ce que nous faisons pour maintenir, perpétuer et réparer notre monde, en sorte que nous puissions y vivre aussi bien que possible[80] ». Le *care* repose ainsi sur toute relation de soi au monde. Il est une position éthique et politique qui place les interactions entre les êtres vivants au premier plan.

Encore faut-il que le souci porté à l'autre, et que ces interactions conviennent à l'autre[81]. S'extraire du soin signifie aussi s'extraire des relations de pouvoir à l'œuvre dans les dynamiques « soignant·e/soigné·e », « aidant·e/aidé·e ». Plusieurs théories, et notamment celle du *dirty care* d'Elsa Dorlin, mettent en évidence les carences d'une éthique du *care* qui ne pense pas suffisamment les enjeux de domination des structures patriarcales et post-coloniales qui peuvent se jouer dans les institutions de soin. Frantz Fanon décrivait parfaitement le paradoxe des pratiques de soin prises en étau dans les institutions psychiatriques coloniales[82]. On peut alors se poser la question suivante : « comment se

---

[78] Carol Gilligan, [1982], *Une voix différente, La morale a-t-elle un sexe ?,* Paris, éditions Flammarion, 2019.

[79] Dans un entretien récent, Carol Gilligan dit regretter que de telles interprétations de ses travaux se soient répandues. Elle a toujours rejeté l'accusation d'essentialisation de sa pensée. Je recommande à ce sujet la lecture de son dernier ouvrage qui revisite l'éthique du *care* : Carol Gilligan, *Une voix humaine, l'éthique du care revisitée,* Paris, Flammarion, 2024. L'entretien est issu de l'émission « Les Midis de la culture » du jeudi 16 mai 2024 sur la radio *France culture*. Lien URL : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-midis-de-culture/carol-gilligan-psychologue-a-l-ecoute-d-une-voix-humaine-3967120 [consulté le 15/07/2025].

[80] Joane Tronto, *Un monde vulnérable, pour une politique du care*, trad. de l'anglais par Hervé Maury, Paris, éditions La Découverte, 2009.

[81] Voir notamment : Liane Mozère, « Le souci de soi chez Foucault et le souci dans une éthique politique du *care* », *Le portique* , 13-14, 2004, URL : http://leportique.revues.org/623 [consulté le 22 février 2023].

[82] Frantz Fanon (1925-1961) est un psychiatre et essayiste né en Martinique. Engagé dans la lutte pour l'indépendance de l'Algérie, il est une figure majeure de l'anticolonialisme et des mouvements de psychiatrie critique d'après-guerre. Voir notamment : Frantz Fanon, [1971], *Peau noire, masques blancs,* Paris, éditions Points, 2015 ; *Les Damnés de la Terre*, [1961], rééd., La Découverte, 2002 ; *Écrits sur l'aliénation et la liberté*, La Découverte, 2015. Ce dernier ouvrage est un recueil d'écrits psychiatriques. Il réunit : articles scientifiques, thèse, articles du journal intérieur du pavillon de l'hôpital de Blida-Joinville de 1953 à 1956, deux pièces de théâtre

soigner à l'intérieur d'une structure de domination[83] ? » Lors d'un entretien, un membre du collectif partageait avec moi son expérience du *dirty care* :

> Au départ, ça se passait très mal, je me laissais pas faire, je ne voulais pas faire comme ils voulaient. Et puis, j'ai compris que plus j'anticipais ce qu'ils allaient me demander et plus j'avais le temps de m'y préparer et de voir comment m'en sortir malgré les décisions que je ne choisissais pas. On peut croire que j'ai baissé les bras mais en vrai, je rigole beaucoup intérieurement. Je sais à l'avance ce qu'ils vont me demander, je sais que j'ai pas le choix mais je sais aussi comment faire en sorte que ça ne me pénalise pas trop. Parfois, je dis « oui oui » mais je sais que je ne vais pas le faire une fois que je ne serai plus sous les radars[84].

Le *dirty care* désigne la face négative de l'éthique du *care* qui consiste pour un individu ou un groupe d'individus à développer des stratégies pour « déchiffrer autrui » et « à déployer des gestes, des attitudes et des actions pour ne pas énerver, ne pas encourager ou déclencher la violence » ; mais aussi de vivre avec des affects, des émotions, quasiment imperceptibles et pourtant constants, pour s'habituer, s'insensibiliser, se faire à la violence [85]. Le degré d'attention doit être élevé pour permettre l'auto-défense et ainsi devenir « expert·e » de l'autre. La relation de soin, prise dans des enjeux de pouvoir, ne peut advenir que si ces rapports de pouvoir sont pensés par les équipes et portés par l'ensemble de l'institution. Autrement dit, il est nécessaire d'identifier cette architectonique du pouvoir pour permettre le soin. Comme le précise Didier Fassin au sujet de la santé publique : « avant d'être un savoir sur des maladies ou des populations, la santé publique manifeste un pouvoir qui s'exerce sur des sujets pour leur bien-être[86]». Cette formulation de Didier Fassin pourrait être reprise mot pour mot au sujet de la psychiatrie : *le soin psychiatrique avant d'être un savoir est un pouvoir qui s'exerce pour le bien-être d'un certain nombre d'individus*. Ne pas tenir compte de ce pouvoir, ne pas le penser comme dynamique institutionnelle potentiellement génératrice d'inégalités et de rapports de force, empêche le soin au sens où Tronto l'entendait : celui d'un souci de réparation et d'habitabilité du monde.

Pour développer ma pensée, un détour par les ateliers dits d'art-thérapie menés dans le service de l'hôpital s'impose. Bien qu'il existe une véritable culture des ateliers —

écrites à Lyon durant ses études de médecine (*L'Œil se noie* et *Les Mains parallèles*), correspondance et textes publiés dans *El Moudjahid* après 1958.

[83] Cynthia Fleury, SCAU, *Soutenir - ville, architecture et soin*, Pavillon de l'Arsenal, Vottem, 2022, page 14.

[84] Retranscription d'un échange avec un membre du collectif. La retranscription est anonymisée dans un souci de protection des personnes.

[85] Elsa Dorlin, *Se défendre, Une philosophie de la violence*, Paris, éditions La Découverte, 2019, page 204.

[86] Didier Fassin, *Faire de la santé publique*, Rennes, éditions EHESP, 2008, Page 22.

ergothérapie, *occupational therapy*, art thérapie — en psychiatrie, la sur-spécialisation des intervenant·es, toutes et tous isolé·es, inscrit rarement les pratiques dans le projet de l'établissement ou celui du service. Le quantitatif est privilégié, les activités occupationnelles se multiplient, qui dans ce contexte bien précis, n'ont d'autres objectifs que d'occuper le temps ou de se préparer à une forme de sociabilité qui serait celle d'un dehors fantasmé. La pensée de François Tosquelles sur l'ergothérapie est très éclairante à ce sujet. Il insiste sur la nécessité de déconstruire ces croyances : l'atelier n'est pas un espace pour s'adapter au monde du dehors. L'atelier tel que présenté par Tosquelles est un espace pour penser l'institution comme un ensemble : « il ne s'agit point de « faire travailler les malades » pour diminuer tel ou tel symptôme ou tel autre. Il s'agit de faire travailler les malades et la personne soignante pour soigner l'institution[87]. » Autrement dit, il est question de faire ensemble pour « qu'il se passe quelque chose dont on puisse analyser les difficultés et les perturbations et qu'on puisse alors y remédier[88]. » S'il est question de réparation, elle est ici collective et oriente son attention sur une remise en route de la relation dynamique entre institué et instituant au sein de l'établissement.

Cette conception de l'atelier thérapeutique implique une double inscription : celle de l'atelier dans l'espace institutionnel et celle des équipes soignantes dans l'atelier. Cela suppose une certaine analyse de ce qui fait obstacle et menace les personnes accueillies. Le psychiatre Hermann Simon liste trois maux de l'hôpital : l'inaction, l'ambiance défavorable et le préjugé d'irresponsabilité de la personne elle-même[89]. Les ateliers que j'ai tenté d'imaginer au sein du service intrahospitalier, malgré de nombreuses tentatives de réaménagement de l'espace et de présentations aux équipes, isolés au sein de cette ambiance défavorable, de cette inaction et de ces préjugés d'irresponsabilité, ne relevaient d'aucune thérapeutique au sens clinique du terme. Leur isolement au sein du service ne les inscrivait dans aucun ensemble.

Par ailleurs, les ateliers de pratiques artistiques sont souvent rattachés à une vision de la culture apolitique et détachée du social. Dans le capitalisme culturel, on attend des ateliers qu'ils divertissent, changent les idées, éloignent du symptôme, « permettent de s'évader ». Or, il m'apparait comme fondamental de repolitiser la relation de soin et le partage du processus de création. Diane Scott décrit bien ce phénomène au sujet de la

[87] François Tosquelles,, [1967], *Le travail thérapeutique en psychiatrie*, Toulouse, éditions érès, 2022, page 79.
[88] *Ibid.,* page 79.
[89] *Ibid.,* page 77.

culture « grand public » qui devient une zone de non-conflictualité : « la culture serait redevenue ce qu'elle n'aurait jamais cessé d'être, un apolitique, non seulement un endroit de suspension de la violence sociale, mais le lieu historique de sa résolution[90]». Il me semble qu'un lien se tisse entre cette conception de la culture et les attendus dans les fiches de poste pour ergothérapeutes et art-thérapeutes : un des objectifs systématiquement nommé est celui du divertissement : « aider les patient·es à penser à autre chose » ; « détourner l'attention ».

Sans nier que la rupture avec l'ennui puisse faire partie des attendus des personnes accueillies en atelier et des équipes soignantes — attendu tout aussi légitime que les autres par ailleurs — la réduction des ateliers à des espaces de seul détournement de l'attention et de divertissement me semble problématique, notamment si on cherche à s'inscrire dans un cadre de soin. L'espace de l'atelier est précisément un espace pour porter attention, pour *se soucier* de ce qui s'y fait, des dynamiques intersubjectives et institutionnelles. Pour reprendre les mots du chercheur Valentin Schaepelynck : « Politiser la relation de soin comme la relation pédagogique n'est pas seulement une exigence idéologique, mais un impératif subjectivement vital, indissociable de métiers dont la matière première est la subjectivité et la relation à l'autre[91]. »

Dans le contexte du CHIRB, Il a donc très vite semblé nécessaire de m'extraire des questions morales liées à une conception du soin qui maintient, immobilise plutôt qu'elle ne remet en mouvement. Pour cela, la logique institutionnelle est inversée dans les ateliers du collectif MOUVEMENT(s) : le symptôme est accueilli comme un geste parmi les autres, comme un geste à bricoler, un geste aux potentiels de transformation et porteur d'imaginaires. Il a fallu dé-pathologiser l'espace de l'atelier en considérant chacun et chacune comme précisément *responsable* de ce qu'il peut/veut (ou non) faire de son symptôme dans ce cadre à partir de là où il se trouve dans son cheminement sensiblement réflexif. La méthode choisie propose de moduler plutôt que d'adapter. Elle s'inscrit dans le champ des pratiques critiques du geste : moduler par le travail du geste pour sortir de la performativité des politiques d'inclusion (s'adapter, s'intégrer, se réinsérer, etc). Plus précisément, l'atelier est pensé comme un espace d'accueil, hospitalier dans le sens premier

[90] Diane Scott, *S'adresser à tous, théâtre et industrie culturelle, op. cit.,* page 131.
[91] Valentin Schaepelynck, *L'institution renversée, folie, analyse institutionnelle et champ social,* Paris, éditions Eterotopia, 2018, page 5.

du terme. D'une certaine manière, il s'agit de faire de l'accueil une pratique, une manière de faire ensemble : une méthodologie.

5. Adresses et enjeux multiples

Chaque partie de la thèse s'appuie sur des enjeux repérables à la fois dans le champ de la psychiatrie, des politiques activistes du soin et dans celui de la recherche en danse. Je propose de déplier le plan de thèse en mettant en évidence ces enjeux dans les différents domaines de pensée et leurs alliances possibles. Le plan se déploie à partir de plusieurs constellations de situations rencontrées en atelier et décrites une première fois dans le journal de ma recherche partagé dans le premier volume.

La première partie de la thèse propose de faire un « état des lieux » de la recherche au moment du *P.O.S.#1.* Un état des lieux consiste à faire le tour d'un logement lorsque ses habitant·es s'apprêtent à faire leur entrée. De la même manière, ce premier temps a pour objectif de rendre compte d'un état, c'est-à-dire des manières d'être à un moment précis, des différents contextes concernés par la recherche dans un effet de zoom : psychiatrie contemporaine, collectif MOUVEMENT(s) puis élaboration de la performance du *P.O.S.#1.* D'une part, ces trois contextes imbriqués les uns dans les autres inscrivent la recherche dans des généalogies et des histoires multiples (institutionnelles, militantes, artistiques). D'autre part, ils mettent en évidence les premières articulations conceptuelles autour des *architectures sensibles, des architectures-limites* et des *seuils factices* qui fondent ma recherche. Un chapitre préliminaire revient plus en détails sur les enjeux, les outils et les inventions méthodologiques de la thèse.

À l'inverse, les deux parties suivantes sont construites dans un mouvement de dé-zoom : elles commencent par décrire les pratiques du geste pour ensuite les mettre en perspective au regard des différents contextes, artistiques et psychiatriques.

Dans un second temps, une première constellation de situations chorégraphiques est ainsi déployée et problématisée au moment de l'élaboration de la *zone d'amour* du *P.O.S.#1.* Elle met en jeu les relations haptiques, les questions du toucher et du contact dans les pratiques dansées et en milieu psychiatrique à partir des analyses de plusieurs temps d'expérimentations dansées : un duo « soignante-soigné » entre Corinne Dutheil et Spirale Production surnommé *La danse des oiseaux* et un ensemble de duos — et de tentatives de duos — générés par la pratique de *La danse des inséparables* proposée par Nathalie Hervé

à l'ensemble des membres du collectif. Cette partie articule descriptions et analyses des pratiques avec une exploration théorique des configurations de distance en milieu psychiatrique et des enjeux des pratiques de toucher : comment moduler la distance plutôt que l'imposer ou la figer ? Comment imaginer des pratiques de distance qui permettraient de se rapprocher ? En creux, cette partie de la thèse propose une relecture du *Pouvoir psychiatrique* de Michel Foucault et interroge l'inhospitalité du lieu, les phénomènes de distraction du sentir et de l'imaginaire tout en explorant la capacité des pratiques du geste à *troubler* le lieu et à activer les *fonctions-seuil* de l'atelier et de nos peaux.

Après avoir mis en lumière les phénomènes de distraction du sentir en milieu psychiatrique et les possibles portés par le travail des partitions collectives, cette troisième partie focalise son attention sur une autre constellation de situations chorégraphiques nées cette fois du travail d'élaboration de la *zone d'anesthésie*. Elle interroge les conditions d'une exploration du sentir en milieu inhospitalier, marqué par des défenses haptiques nombreuses. Elle s'appuie pour cela sur une analyse des tentatives pour repartitionner les statuts, rôles et fonctions au sein du collectif, à l'origine d'une co-production des savoir-sentir et une redistribution des places. Cette partie de la thèse repère et interroge les outils collectifs de modulation du sentir : le travail de la langue, les savoirs spécialisés ou non spécialisés, le guidage partagé, la polyrythmie des rôles, l'auto-exploration, etc. Elle rend tangible la complicité nécessaire dans la pratique pour permettre un élargissement des marges de manœuvres individuelles et collectives.

La dernière partie de la thèse défend une reconceptualisation de la confiance dans son articulation avec le sentir. Elle pose l'hypothèse que l'espace du milieu — aussi celui de l'espace du geste — est celui depuis lequel se bâtissent les espaces de confiance (symmbolique et pratique) à différentes échelles micro- et macro- politique. La question de la confiance apparait dès les premières analyses des pratiques dans la partie II et ne cesse ensuite de se déployer. Cette partie lui est consacrée et articule le travail de reconceptualisation aux analyses de deux pratiques dansées : la pratique dite « des paysages » dans la *zone d'écoute* et le solo de Christian Daclinat pour la *zone de crise* du *POS#1.* Dans une perspective écologique, les pratiques viennent ici mettre en lumière la dimension d'écoute de la confiance et ses enjeux à l'ère où les cloisonnements et les *architectures-limites* se multiplient.

PARTIE I

ÉTAT DES LIEUX



Figure #1 ci-dessus : Photographie du collectif MOUVEMENT(s), mai 2022, crédit photographique : Judith Arazi. De haut en bas et de gauche à droite : Christian Daclinat, Corinne Dutheil (de dos), Abdelaziz Kherfi, Marina Ledrein (tête en arrière), Baky Meguenni, Francelyse Faleyras, Nathalie Hervé, Manalios Oochit, Spirale Production et Fanny Ingrassia.

État des lieux : introduction

Cette première partie de la thèse s'ouvre avec un chapitre dédié aux outils méthodologiques mis en jeu dans cette recherche doctorale et sur la manière dont ils ont accompagné ma réflexion sur les modalités d'un partage de la recherche avec d'autres « non chercheur·euses », habituellement exclus du milieu académique. Je propose de penser les enquêtes comme complices[92] : d'un côté, la mienne, attachée à analyser les pratiques du geste engagées au sein du collectif MOUVEMENT(s) et de l'autre, celle du collectif, dédiée à une exploration et une réappropriation d'un rapport au lieu par les pratiques dansées. Pensées comme des recherches complices, elles s'accompagnent, se nourrissent et co-produisent du savoir à l'endroit précis de leur rencontre. Ce chapitre retracera notamment l'écriture du journal de recherche et ses modes de lecture. Il proposera ensuite, une mise en perspective de son écriture au regard d'une histoire des pratiques diaristes notamment en sciences sociales. Pour finir, il s'attachera à décrire et contextualiser dans le champ de la recherche-action et de la recherche en danse la méthode d'analyse choisie, depuis les situations et les pratiques.

Mon propos s'ouvre sur un premier temps de positionnement à l'intérieur du champ des enquêtes en sciences humaines et sociales à partir de la notion de « terrain ». Depuis les approches méthodologiques dans les champs de l'ethnologie et de l'anthropologie, je propose de penser le *P.O.S.#1* comme terrain collectif, comme une capsule d'exploration, à la fois dans le cadre de ma recherche et dans celle du collectif MOUVEMENT(s).

Un second chapitre prendra comme point de départ la dimension carcérale du lieu dans lequel se situe la recherche. Je tenterai de retracer une histoire plus large des liens entre psychiatrie et prison dans son articulation avec mes premières hypothèses de travail autour d'une distinction entre les *architectures du seuil* et celles que j'ai appelées les *architectures-limites.* Cette histoire, largement commentée par Michel Foucault, si elle peut

[92] J'emprunte ici le terme de « complice » à la chercheuse italienne en géographie sociale et culturelle, Rachele Borghi. Elle propose de dépasser les dichotomies entre « théorie » et « pratique », « recherche » et « activisme », « savoir intellectuel » et « expérimentation corporelle ». La complicité est pensée comme un mouvement qui conjugue pensée critique et engagement concret dans des actions collectives, des performances. La complicité n'est donc pas seulement intellectuelle mais agit comme une « boite à outils critique » permettant d'interroger et de subvertir les catégories dominantes dans les disciplines académiques et dans la vie quotidienne. La chercheuse invite à « trahir sa place » c'est-à-dire à sortir du rôle attendu ou imposé pour participer activement aux luttes. Rachele Borghi, *Décolonialité & Privilège : Devenir complice*. Traduit de l'italien par Astrid Aïdolan-Ague, Paris, Éditions Daronnes, 2021.

sembler bien connue, est encore aujourd'hui invisibilisée ou ignorée alors même qu'elle continue de structurer la trame relationnelle de nombreux établissements psychiatriques. Rappeler cette dimension et la reconceptualiser au regard des pratiques contemporaines en psychiatrie m'apparait comme un enjeu majeur à l'heure où les logiques néo-libérales et capitalistes accentuent un peu plus à chaque nouvelle réforme la confusion entre crime, souffrance psychique et précarité.

Cette première partie propose également de retisser les généalogies (historiques, philosophiques, esthétiques) à partir des présupposés soulevés lors des temps de paroles collectives et par les pratiques partagées avec les membres du collectif. Il ne s'agit pas de définir ce que serait le collectif ou le travail du *P.O.S.#1* mais de remonter les fils tirés par les pratiques et les échanges en atelier pour tenter d'appréhender ce que nous faisons ensemble dans ce lieu. Un troisième chapitre est ainsi consacré au collectif MOUVEMENT(s). Il tente de retracer son histoire, de déployer ses enjeux et présenter son fonctionnement au moment de la thèse. Cette présentation du collectif s'appuie sur les échanges avec les membres du collectif, les textes et notes de présentation rédigées en atelier et la mise en partage de pratiques. Bien qu'elle tente d'en tracer le cheminement, elle repose sur mes propres analyses, non pas de ce que serait le collectif en tant qu'identité définie — comme si je détenais ce savoir au nom du collectif — mais bien plutôt de ce qu'il m'a semblé permettre, au fil des années, des situations et des rencontres, en termes de mise au travail collective de la pensée critique par les pratiques du geste. C'est à cet endroit que ma recherche doctorale — avec son lot d'idées reçues, d'attentes et de projections de départ — s'est peu à peu construite et affinée, en étant sans cesse déplacée sur d'autres terrains et d'autres modes de savoirs que les miens.

Le collectif MOUVEMENT(s) se caractérise de surcroît par sa dimension plurielle : il n'existe pas un collectif mais des collectifs en relais dont les fonctionnements se sont transformés au fil du temps, des glissements de statuts et des situations rencontrées. Les positions au sein du collectif sont parfois divergentes — voire contradictoires — mais se retrouvent toutes autour de l'idée d'un partage d'expérience et d'un désir d'action collective. Son cheminement et son histoire sont marqués par un événement majeur, autour duquel s'organise la présentation qui suit : la gestion de la pandémie de COVID-19 et les confinements successifs qu'elle a engendrés.

Un dernier chapitre est consacré au *P.O.S.#1* en tant que présentation publique au théâtre Louis Aragon le 4 juin 2022 mais aussi en tant que processus de création collectif. Comme pour la présentation du collectif MOUVEMENT(s), il n'est pas question dans ce dernier chapitre de donner une définition stricte et univoque de ce qu'il serait, mais plutôt, dans un double mouvement, de retracer son histoire depuis la place qui a été la mienne, tout en le situant dans celle, plus large, des pratiques à la fois artistiques et militantes. Avant de rentrer dans la matière du *P.O.S.#1* au fil de la thèse, il nous faut d'abord revenir sur sa naissance et sur les circonstances qui ont donné lieu à son élaboration collective. Le projet est en effet né depuis les confinements de 2020, lors d'échanges avec les membres (et futurs membres) du collectif[93] alors hospitalisés ou suivis sur le centre hospitalier. Je reviendrai sur les circonstances qui ont permis l'émergence d'un nouveau collectif, le désir de recherche et les enjeux artistiques et politiques portés par le *P.O.S.#1*.

[93] Plusieurs usager·es de la psychiatrie ont rejoint le collectif au moment de l'élaboration du *P.O.S.#1* entre janvier et septembre 2021.

Corinne Quand tu as des codes-barres, ça marche vraiment ou c'est juste pour faire joli ?

Marina Oui, tu scannes avec ton téléphone et puis ça t'emmène vers une vidéo, une capsule autour du *P.O.S.*

Corinne D'accord. Je n'ai pas testé du coup.

Spirale C'est quoi ça, « TLA » ?

Baky C'est le théâtre Louis Aragon.

Marina Là, de ce que je vous ai donné, il y a aussi la première résidence en mars.

Corinne Moi, j'ai vu jusqu'au vendredi 1er avril.

Spirale Tu as lu une bonne partie quand même.

Christian Je n'y étais pas en mars ?

Marina Si, tu étais là en mars, tu es arrivé en février. Et j'ai d'ailleurs l'atelier, le premier atelier où tu es avec nous, que j'ai mis dedans. Et le problème, c'est que mes pages, elles ne sont pas dans l'ordre.

Spirale Page 1, page 2. Bah alors Marina ? La première chose c'est de numéroter tes pages (rires) !

Marina Ce n'est vraiment pas parfait, je reconnais (rires).

Spirale Tu aurais pu faire l'alphabet, une partie de l'alphabet, A, B, C, D, E, pour organiser quoi, par parties.

Marina Ça, oui, c'est important dans la thèse, d'organiser la pensée, tu as raison.

Nathalie Parce que moi, j'ai eu l'impression que c'étaient des journées. Ce n'est pas tout le journal de bord ?

Marina Oui, c'est des journées, c'est ça. J'ai sélectionné des extraits de mon journal qui soulèvent pour moi des questions à partir des ateliers qu'on a traversé ensemble.

Spirale Celui-là, [ce journal] il parle spécialement du *P.O.S #1*, alors ?

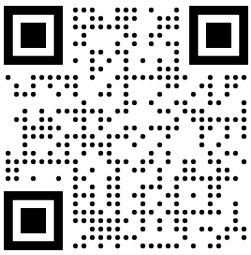
Marina Oui, du *P.O.S.#1*. Ma thèse, elle porte sur ce moment-là spécifiquement. Et en fait, je n'ai pas tout retranscrit, ni tout mis en page. Parce qu'il y a toute une période, proche du 4 juin, où on répétait beaucoup, où j'ai pris moins de notes. Mais j'ai essayé de garder les moments et les journées qui ont été importantes.

Nathalie Et ça, c'est dit dans ta thèse ? Tu précises qu'il n'y pas tout ?

Marina Oui, que c'est des extraits. De toute façon, il y a la date à chaque fois. Je dis que c'est des ateliers qui ont lieu toutes les semaines et que c'est seulement une sélection des extraits de des ateliers. Sinon, ça allait faire 300 pages (rires).

Corinne Ça aurait fait 1000 pages, tu veux dire (rires) !

I. Outils méthodologiques pour des recherches complices



QR-CODE vers une capsule vidéo autour des pratiques de cartographie sensible.

Lien URL : https://vimeo.com/751406334

1. Un terrain aux frontières fluctuantes

Ma recherche s'engage au sein d'une expérimentation déterminée par sa dimension collective. Il m'apparait ainsi essentiel de m'arrêter sur ce que j'entends par « terrain » dans ce contexte collectif avant de revenir sur les outils méthodologiques que j'ai développés pour cette recherche. Si j'ai d'abord cherché des outils et des approches méthodologiques dans les champs de l'ethnologie et de l'anthropologie, j'ai très vite ressenti le besoin de déconstruire une approche du terrain qui m'apparaissait comme problématique d'un point de vue temporel et spatial pour parvenir à me positionner en tant que chercheuse. Pour Alison Rooke, l'ethnographie ne se réduit pas à une méthode de recherche : elle constitue une approche intellectuelle visant à relier les structures sociales aux pratiques vécues, en articulant micro-analyse, macro-analyse et facteurs historiques, économiques, politiques et culturels[94]. L'ethnographie post-moderne dans la perspective des études féministes a la

[94] Alison Rooke, "Queer in the Field: on emotions temporality and performativity in ethnography", *Journal of Lesbian Studies*, 2009. L'article porte sur une année de terrain dans le cadre d'un travail ethnographique « dans et autour » un centre communautaire lesbien, gay et bisexuel à Londres. Elle qualifie l'ethnographie de « méthodologiquement désordonnée » (methodologically untidy), en soulignant les dilemmes éthiques, ontologiques et épistémologiques qu'elle génère : l'enjeu est de reconnaître les vérités partielles, la co-construction des savoirs, et la contingence des catégories de recherche. Alison Rooke privilégie une approche participative, souvent combinée à des méthodes visuelles (photographie, ateliers créatifs) ; la chercheuse devient co-participante, actrice du processus, et crée avec les personnes concernées des espaces de parole et d'expression sensibles, pluri-sensoriels et expérientiels. Son approche m'a beaucoup accompagnée tout au long de la rédaction de la thèse. C'est notamment dans « l'ethnographie queer » d'Alison Rooke que j'ai trouvé un espace où la confusion méthodologique, l'instabilité du positionnement et l'émotion ne sont pas des failles, mais des ressources épistémiques.

particularité d'interroger les processus de recherche et les conditions de production des textes scientifiques en rejetant notamment une position du·de la chercheur·euse comme « observateur·ice neutre », détaché·e de son terrain et objectif. Au contraire, dans ce cadre précis la production du savoir est pensée comme un processus discursif et dynamique. Ainsi, la dimension intersubjective ne peut être considérée comme secondaire dans l'analyse des méthodes de travail des chercheur·euses et dans leurs positionnements.

La chercheuse et anthropologue Jeanne Favret-Saada développe notamment une méthode qui consiste, dans un premier temps, à se laisser affecter. Ses expériences du terrain, notamment celle de la sorcellerie dans le Bocage en Normandie, l'amènent à mettre en question le traitement paradoxal de l'affect en anthropologie : « en général, les auteurs ignorent ou dénient sa place dans l'expérience humaine. » Elle différencie sa démarche avec celle de l'empathie ou de l'observation participante[95]. En effet, accepter de participer ou de se laisser affecter, n'a rien à voir avec l'empathie : cela ne renseigne en rien sur les affects de l'autre mais sur la manière dont la chercheuse est directement affectée par la place qu'elle occupe.

> J'organisais mon journal de terrain pour qu'il serve plus tard à une opération de connaissance : mes notes étaient d'une précision maniaque pour que je puisse, plus tard, rehalluciner les évènements et alors, parce que je n'y serais plus "prise" mais seulement "reprise" éventuellement les comprendre[96].

J'ai moi-même tenté de noter de manière parfois chirurgicale les pratiques d'ateliers en vue de ce second temps de la reprise. Ce temps n'est jamais venu tel que je l'imaginais. Le terme même de terrain m'interroge. Il renvoie d'abord à un espace, une surface au sol dont les dimensions sont variables. La première difficulté a donc été de déterminer « mon terrain » : quelles temporalités ? Quelles actions, pour quel sol ? Il s'est avéré que mon terrain se caractérise d'abord par une temporalité longue : je m'inscris dans les actions du collectif MOUVEMENT(s) depuis 2017. Ma participation et mon engagement ne s'arrêtent

[95] L'observation participante est une méthode de recherche qualitative, principalement utilisée en anthropologie, en sociologie et en ethnographie, qui consiste pour le·la chercheur·e à s'impliquer activement dans le milieu social qu'il ou elle étudie, tout en conservant une posture d'analyse critique. Elle implique de vivre, interagir et observer les pratiques, les comportements, les discours et les dynamiques du groupe étudié, souvent sur une période prolongée, afin de produire un savoir situé, contextualisé et incarné. Je recommande à ce sujet la lecture de l'article suivant : Bastien Soulé, « Observation participante ou participation observante ? Usages et justifications de la notion de participation observante en sciences sociales » in *Recherches qualitatives* – Vol. 27(1), 2007, URL :http://www.recherchequalitative.qc.ca/documents/files/revue/editionreguliere/numero27(1)/soule.pdf [consulté le 12/09/2023].

[96] Jeanne Favret-Saada, « Être affecté », *op. cit.,* page *6.*

ni ne commencent avec la thèse. Par ailleurs, le terrain se trouve près de chez moi, dans un département que je connais bien et dans un lieu dans lequel j'ai travaillé sous un autre statut. Le choix d'un terrain proche et d'une temporalité longue implique également de prendre en considération la question des affects et de ma position ni jamais complètement dedans, ni complètement dehors.

La chercheuse en danse Violeta Salvatierra développe dans sa thèse la notion *d'affect somatique*. Les affects nous dit-elle, ne déterminent pas un état passif, subi ou produit de manière unilatéral par un agent externe. Ils reposent, au contraire, sur le faisceau des relations déployé en atelier et impliquent les présences de toustes ses acteur·ices. Autrement dit, les affects co-produisent la relation. Les *affects somatiques* renvoient à « une expérience et énonciation de soi envisagées dans un réseau de dynamiques transférentielles, d'une territorialité inter et trans-subjective[97]. » La chercheuse précise qu'il existe deux niveaux de l'expérience subjective en atelier de pratique somatique : un premier niveau kinesthésique et multimodal et un second niveau d'énonciation verbale en début, fin d'atelier ou lors des entretiens. Mon terrain, si je tente de le circonscrire, s'ancre non seulement dans le processus de création du *P.O.S.#1,* mais surtout dans les temps de pratique en atelier — à la fois dans les expériences kinesthésiques partagées, et dans les paroles, récits et silences échangés pendant ou entre ces ateliers.

> Ces dires tissés à plusieurs et traversés de temporalités composites, me semblent se (re)déployer à chaque nouvelle lecture, à travers un feuilletage complexe et multicentré où la dimension affective d'une parole sur le corps sensible ouvre des potentiels tantôt émancipateurs, tantôt assujetissants[98].

Mon terrain repose ainsi sur un réseau d'affects, d'expériences kinesthésiques et de dires tissés, co-construit par les présences en atelier et auquel je participe. Le terrain est donc ailleurs : il n'est ni le lieu directement, ni un groupe de sujets.

Pour Alison Rooke, L'idée que le terrain est ailleurs est particulièrement évidente lorsque le travail de terrain se déroule près de chez soi. Cela nous oblige à considérer le terrain comme ayant des frontières fluctuantes qui s'étendent et se contractent continuellement. Peut-on considérer que je suis encore "sur le terrain" lorsqu'un membre du collectif me sollicite, plusieurs mois plus tard, au sujet d'une situation antérieure qui le

[97] Violeta Salvatierra, *L'atelier de danse et d'éducation somatique comme espace d'expérimentations micropolitiques, op. cit.,* page 61.
[98] *Ibid.,* page 60.

préoccupe toujours ? Ou lorsque, lors du vernissage d'un autre membre du groupe, une question inattendue réactive les enjeux de la pratique collective ? Dans son article, Alison Rooke propose une « ethnographie queer » qui ne se contente pas d'utiliser l'ethnographie pour étudier « des vies queer ». La théorie queer devient un moyen pour remettre en question des conventions de la recherche. Elle remet en question notamment la stabilité supposée « du moi ethnographique » et la manière dont le « je » du·de la chercheur·euse est mis en scène dans l'écriture. Cette théorie ne se limite pas à la réflexion sur les subjectivités sexuées et sexuelles. Il s'agit plutôt d'un engagement philosophique visant à contester les logiques de normativité. Elle implique nécessairement l'exploration des logiques normatives de la recherche et de l'écriture ethnographique.

Ces outils théoriques ont été précieux pour penser les tensions auxquelles j'étais confrontée entre les temps passés sur le terrain, en atelier, et le temps de la rédaction. Une des méthodologies ethnographiques repose sur la nécessité de différencier deux temps : celui de la « prise » et celui de la « reprise[99] », ou encore celui de l'observation participante puis de la rédaction de la recherche. Ces deux temporalités appellent des exigences inverses : d'une part, l'immersion prolongée sur le terrain ; d'autre part, une mise à distance — voire une extraction des réseaux d'enchevêtrement — indispensable pour adopter la posture réflexive nécessaire à l'analyse et à l'écriture. De son côté, l'anthropologue Kirsten Hastrup pense la temporalité du terrain comme étant fictionnelle : « le monde du terrain n'a ni passé ferme ni avenir distinct parce que sa réalité est construite de manière intersubjective et dépend de la présence de l'ethnographe sur le terrain[100]. » Le terrain peut ainsi être compris comme une capsule spatiale, temporelle, perceptive et affective que l'on peut revisiter à sa guise à travers des notes, des transcriptions, des traces et de sa mémoire. Le terrain devient finalement une fiction du·de la chercheur·euse, dans le sens où il n'existe que pour elle·lui. Une des propositions portées par l'enquête collective est de faire du terrain une fiction collective que chacun et chacune peut revisiter et interroger dans des temporalités et spatialités qui lui sont propres. Le *P.O.S.#1*, et son processus de création, ont joué le rôle de terrain, en tant que fiction collective, comme espace d'exploration pratique et

[99] Jeanne Favret-Saada, « Être affecté », *op. cit.* ; Arnaud Halloy, « Un anthropologue en transe, du corps comme outil d'investigation ethnographique », *in* Joel Noret et Pierre Petit (dir.), *Corps, performance, religion, études anthropologiques offertes à Philippe Jespers*, Paris, éditions Publibook, 2006, pages 87-115.

[100] Kirsten Hastrup, "Writing Ethnography: The State of the Art." *in Anthropology and Autobiography*, edited by Okely, J. and H. Callaway, London, Routledge, 1992, page 127. Traduction par mes soins. Citation originale : "the field world has neither a firm past nor a distinct future because its reality is intersubjectively constructed and depends on the ethnographer's presence in the field".

théorique partagé. La thèse est en quelque sorte le résultat de ma propre exploration et de mes analyses de ce terrain partagé.

Par ailleurs, j'ai été amenée à m'intéresser aux différents types de recherches regroupées sous la bannière de la recherche-action, derrière laquelle j"inscris volontiers ma recherche doctorale littéralement pensée depuis les actions co-imaginées avec le collectif MOUVEMENT(s). Ces actions s'inscrivent dans des processus de création que nous pourrions aussi inscrire dans le champ de la recherche-création, où les méthodes d'enquête sont à la fois celles de la pratique (les processus de création) et celles de la réflexion analytique. Cependant et comme le précise la chercheuse Marie Preston, « la recherche-création est avant tout une recherche action, une praxis. Les savoirs singuliers qui en émergent sont donc avant tout produits d'un « faire commun »[101]. Les questionnements et chroniques de Pascal Nicolas-Le Strat autour des recherches-actions dans lesquelles il s'est engagé en tant que chercheur ont particulièrement accompagné ma pratique de la recherche. Il synthétise les actions comme une manière de conjuguer trois aspects : tenter des choses, les documenter et les partager pour tenter de caractériser des hypothèses politiques[102]. Cette inscription dans la recherche implique de la concevoir comme un processus toujours déjà commencé par les habitant·es, et d'adopter, en tant que chercheur·euse, une position située au sein d'une pluralité de communautés d'expérience, avec lesquelles il s'agit de pratiquer la recherche dans une logique de complicité.

> Le complice est celui qui se risque, celui qui se met effectivement au travail contre les inégalités et dominations à l'endroit même de ses privilèges, à l'endroit même de ses pouvoirs et légitimités. Et c'est de cet endroit, et à cet endroit, voire avec cet endroit (sa position institutionnelle) qu'il agit, et qu'il le fait directement, frontalement. Pour ma part, en quartiers populaires, c'est en tant que chercheur que je deviens complice car c'est l'endroit même de mon « autorité » et de mon « accréditation » que je tente de déjouer, sur un plan micro(épistémo)politique, certaines dominations, donc de l'endroit où ma pratique fait violence à d'autres, de l'endroit où l'exercice de mon métier renvoie les autres à leurs conditions de subalternes, de décrocheurs, etc[103].

[101] Marie Preston, « Vers une recherche-création coopérative », Barbara Satre et Peter Sinclair (dir.), *Synergies. La recherche artistique participative,* Les cahiers mésozoaires, École supérieure d'art - Félix Ciccolini, 2023.
[102] Notes personnelles, séminaire #1 *Mouvements engagés :* « Communs, à travers les clôtures ? », Mardi 8 octobre 2024, Ménagerie de Verre, Paris, avec Pascal Nicolas-Le Strat et Louis Staritzky.
[103] Pascal Nicolas-Le Strat, *Faire recherche en commun, chroniques d'une pratique éprouvée*, Rennes, éditions du commun, 2024, page 124.

Baky Mes retours sur l'ensemble du journal ? C'est mettre par écrit peut-être des moments privilégiés, intimes aussi, puisque ça n'a pas fait partie du spectacle. C'était les à-côtés. C'est un petit peu ce qui s'est fait dans les coulisses, dans les répétitions. Tout le travail essentiel, je crois. Je crois en lisant le journal que c'est encore beaucoup plus important, je trouve, que le spectacle lui-même. Tout ce qui nous a amené au jour J. Par contre, je n'étais pas au courant que tu avais été à Toulouse voir l'exposition sur Tosquelles.

Marina Je vous l'avais dit, je crois, tu n'étais peut-être pas présent ?

Corinne Oui, tout à fait. Tu nous avais fait écouter un extrait du film qu'on a intégré dans la performance. Je trouve que tu racontes bien tout ce qu'on a fait sans révéler nos conversations à nous, les trucs plus persos.

Marina Je voulais rester vraiment sur ce qu'on a partagé ensemble en atelier et éviter au maximum de donner des infos sur ce que vous auriez pu me dire de vos parcours personnels, par exemple. J'ai essayé au maximum, en tout cas, de faire attention à ne pas mettre dans ce journal qui est une version partagée, des choses que vous m'avez dites sur vos trajectoires personnelles. C'est une version du journal que j'ai déjà retravaillée dans le sens où j'ai retiré ce qui me semblait trop personnel et privilégié plutôt ce qui relève d'une intimité du groupe. L'intimité du groupe m'intéresse, mais n'hésitez pas à me dire si à un moment, vous vous dites : « Ça, j'aimerais que tu le retires, par exemple ». « Ça, c'est trop pour moi. » Parce que c'est possible que ça reste encore. C'est parfois difficile de démêler l'intime du groupe et les intimités de chacun et chacune. Je ne sais pas si vous me suivez ?

Nathalie Moi, je trouve que justement, tu as bien réussi ton pari. Parce que je l'ai lu entre hier soir, ce midi et là, il est tout frais dans ma tête. Franchement, aucun n'est dévoilé dans son parcours de vie.

Marina Je voulais surtout pas faire des études de cas. C'est surtout pas ce que je voulais faire. Ce qui m'intéresse, c'est ce qu'on a partagé ensemble y compris les moments où on a eu du mal à travailler ensemble. On a partagé des pratiques, on a expérimenté ensemble. Et ce qui m'intéresse, c'est ce qu'on a fait ensemble. Ce n'est pas « vous » en tant que « patients ». Je ne voulais surtout pas vous assigner à nouveau à ce type de place. C'était important en tout cas pour moi, par respect tout simplement, pour ce qu'on a fait et puis pour la relation qu'on a maintenant qui n'a rien à voir avec une relation patient/pas patient, artiste/pas artiste. Sortir de ce truc binaire.

Naophel Sortir ok mais on entre dans quoi ? Si on sort de ce truc binaire soigné-soignant, on entre dans quoi ?

Marina Là, pour moi, on est dans l'atelier, on est partenaires de danse, de création, dans ce cadre-là, en tout cas. Je ne sais pas si vous le percevez comme ça. Ta question est intéressante.

Baky Je pense que quand on avait présenté le collectif à la microfolie, c'est comme ça qu'on s'est un peu défini. Comme un collectif d'artistes finalement. On est des artistes d'un collectif, on est engagés dans une démarche de création. Ce qui nous unit, c'est ça. Ce n'est pas le fait que les patients, les soignants... C'est important de le dire parce que ça crée quand même des choses dans les relations. Il ne faut pas faire comme si ça n'existait pas, mais ce n'est pas ça qui nous définit. Même si ça joue un rôle, ce n'est pas ça qui nous réunit, on est des humains et on travaille ensemble.

2. Écriture du journal : un *P.O.S.* de la recherche

Mon journal de recherche et de fabrication du *P.O.S.#1* constitue un autre espace pour la recherche. Il n'est ni une annexe, ni un hors texte[104]. Il fait partie intégrante de la thèse et constitue la principale source de la recherche. Il m'apparait ainsi essentiel de m'arrêter à la fois sur son histoire, sur ce qui a rendu son écriture si nécessaire dans l'élaboration de la recherche et sur sa place dans une histoire plus large des pratiques diaristes. Il me semble tout d'abord essentiel de préciser que le journal n'est pas né de la thèse mais s'inscrit dans une pratique de documentation des actions collectives que je développe depuis mes premiers ateliers en maison d'arrêt. En revanche, le journal dont il est question pour cette recherche présente la particularité d'avoir été pensé dans sa conception graphique et éditoriale comme un outil pour ouvrir la recherche à mes complices d'atelier, pour la mettre en partage mais aussi et surtout, en débat. Il a été pensé également pour rendre compte, jusque dans sa forme, d'une dimension chorale de la recherche, co-construite par une multiplicité de voix, de présences et de situations.

Le journal est un outil mobilisé en réponse aux différents rôles qui m'ont été adressés au fil des années au sein du collectif et que j'ai tenté d'endosser avec joie, le premier étant celui de documenter les pratiques. En effet, dès 2017, lors des premières expérimentations collectives, la documentation a été identifiée comme un des enjeux premiers du collectif. Elle permet de garder une trace des pratiques éphémères et situées afin de constituer une mémoire collective. Cette mémoire est double : à la fois pour les personnes impliquées dont la mémoire est souvent mise à mal par les médications lourdes et les troubles psychiques et une mémoire pour exister collectivement dans le temps, pour partager les expériences sous différentes formes (éditions, films, podcasts) et ainsi proposer d'autres récits sur les lieux de soin et la psychiatrie d'aujourd'hui.

---

[104] René Lourau, *Le Journal de recherche, matériaux d'une théorie de l'implication*, Paris, Méridiens-Klincksieck, collection « Analyse institutionnelle », 1988. René Lourau, distingue « texte » et « hors texte », « œuvre achevée » et « œuvre en train de se faire ». Il cherche à déconstruire l'illusion d'objectivité dans les textes scientifiques. Il affirme que le texte ne dit jamais tout, qu'il est le produit d'un tri, et que l'analyse du hors-texte est essentielle pour comprendre la recherche comme une pratique sociale située et institutionnalisée. Le *hors-texte* désigne tout ce qui n'est pas voué à être publié : les émotions, les conflits internes, les influences institutionnelles invisibles, les enjeux de pouvoir, les conditions matérielles de la recherche (financement, commanditaires, pressions éditoriales), les doutes, auto-censures, imprévus du terrain, etc.

La documentation est aussi un enjeu fondamental pour la recherche-action. Le *P.O.S.#1* et les pratiques qu'il déploie, ici objet de la documentation, relève de ce que l'architecte Etienne Delprat appelle « une architecture oppositionnelle » c'est-à-dire un geste qui « sans prendre l'épaisseur du bâti et même sans laisser de traces durables, architecture un autre type d'espace public[105]». En produisant d'autres configurations de l'espace et en revendiquant l'espace public comme un commun, ces gestes relèvent d'une forme « d'architecture en situation ». Le *P.O.S.#1* s'inscrit dans cette approche, en tant que dispositif architectural situé, performé et partagé. Etienne Delprat réunit sous cette catégorie ce qu'il appelle des gestes architecturaux mineurs (jardins partagés, fêtes sur un rond-point) ou intensifs (occupations, blocages, performances artistiques dans l'espace public etc.)

> Dans ces deux typologies d'architectures proposées ici, mineures et intensives, ce n'est pas tant la qualité plastique qui forme la richesse du projet, mais c'est sa force instituante, sa capacité à faire exister, même temporairement, par l'expérience collective et la présence des corps, un espace public autre[106].

Ces espaces publics générés directement par des usager·es, des habitant·es d'un territoire, proposent, l'espace parfois de temporalités très serrées, d'autres représentations, d'autres imaginaires et expériences que celles habituellement rencontrées dans les espaces choisis. Ces *architectures-situations* se caractérisent par une précarité constitutive qui en fait la force et dans le même temps qui appelle la documentation. Comment donner à voir ces pratiques ? Comment rendre compte de ces expériences ? Les enjeux sont donc à la fois d'ordre esthétique et éditorial, posés ensemble par la mise en récit et la documentation.

> Dès lors l'enjeu est de rendre compte, de documenter ces expériences pour les partager et en transmettre les savoirs situés qui s'y déploient et construire ainsi une culture des précédents[107].

---

[105] Etienne Delprat, *Architectures oppositionnelles, prolégomènes,* Rennes, éditions du commun, 2022, page 6. Le chercheur poursuit les réflexions du sociologue Pascal Nicolas-Le Strat autour du « commun oppositionnel » en l'appliquant au domaine de l'architecture. Le « commun oppositionnel » n'est pas un simple bien partagé, mais un espace investi collectivement dans lequel émerge "un autre monde" à partir de pratiques expérimentales et critiques. Ces lieux, qu'il qualifie aussi « d'espaces publics oppositionnels », combinent activité constructive et posture critique, en opposant leur propre dynamique aux modèles institutionnels établis. Il s'agit donc de créer des micro-institutions démocratiques, d'inventer des pratiques collectives alternatives, et d'expérimenter leur existence concrète. Pour en savoir plus sur la notion de « commun oppositionnel » : Pascal Nicolas-Le Strat, « Le commun oppositionnel », *Variations* 19 | 2016, disponible en suivant le lien suivant : https://journals.openedition.org/variations/753#ftn4 [consulté le 16/07/2025].

[106] *Ibid.,* page 7

[107] *Ibid.,* page 23.

Le *P.O.S.#1*, par sa dimension expérimentale, éphémère et précaire suppose de s'interroger sur les manières de documenter : à partir de quelles traces ? Que peut-on transmettre de l'expérience collective ? Quelle forme pour le journal ? Partager le journal supposait de trouver une forme partageable, lisible, à même de retracer les pratiques de manière accessible ainsi que les questions soulevées par elles. Cela supposait d'engager une recherche formelle et graphique cohérente et créative pour organiser l'écriture, d'abord réunit dans un simple fichier *word*, brut, et composé de blocs d'écriture. Il s'agissait également pour moi, de trouver une place pour les différentes traces visuelles qui jouent à la fois le rôle de respirations, de repères et de fenêtres vers d'autres formes de récits d'une même pratique, d'une même situation. Le journal a ainsi posé des questions de recherche-création pour lesquelles la coopération avec l'équipe de *la Martiennerie* a permis de mettre au service du journal les outils d'impression en risographie[108].

Un autre enjeu fondamental, lié à la fois au contexte de recherche en danse et d'expérimentation par la pratique du collectif, reposait sur la nécessité de partir de la pratique en atelier. Autrement dit, poser les questions de recherche depuis les pratiques rencontrées en atelier. Les généalogies historiques, conceptuelles, artistiques devaient avoir pour origine les pratiques elles-mêmes et non pas l'inverse. J'ai cherché à faire le récit des ateliers pour ensuite puiser dans ces récits, à partir des présupposés des pratiques elles-mêmes, les questions de recherche et les pistes de travail. Cette exigence se voit toujours menacée par une académisation des pratiques, qui peut à tout moment réassigner la pratique et ses récits à un rôle illustratif ou décoratif de la théorie. Un des premiers enjeux du journal est de commencer par les récits d'atelier et ceux des actions menées. Tout le reste cherche à soutenir, articuler, mettre en perspective et solidariser les récits entre eux.

> Le récit performe l'action. C'est une action sur l'action qui nous aide à nous orienter dans notre propre expérience. La mise en récit nous offre l'opportunité de reparcourir ce que nous avons vécu et de dégager de nouvelles perspectives. […] formuler les enjeux qui se sont manifestés dans le déroulement de l'activité, les contradictions auxquelles nous avons été confrontés et, surtout, les micropolitiques constituantes/instituantes que nous avons développées en rapport direct et immédiat avec la situation[109].

[108] La Martiennerie est une maison d'édition d'objets papier et d'impression en risographie indépendante et éco-responsable située à Romainville (93). Anne FromentMars et Richard Manière forment le duo de la Martiennerie. Pour découvrir leur univers : https://www.lamartiennerie.com/ [consulté le 18/07/2025].

[109] Pascal Nicolas-Le Strat, « Faire politique latéralement. La fonction intermédiatrice du « récit », *Multitudes,* n°4, 2011, page 196.

Ce journal constitue un récit à la première personne, assumant explicitement mon positionnement en tant que chercheuse engagée et danseuse au sein du collectif. Il documente mon exploration du *P.O.S.#1.* en tant que terrain collectif, à partir duquel je cherche à dégager des perspectives de recherche fondées sur les pratiques et situations rencontrées en ateliers ainsi que sur mon expérience vécue de ceux-ci. Il joue le rôle de fil rouge pour m'orienter dans l'expérience du *P.O.S.#1.*

Je me suis néanmoins longuement interrogée sur la dimension intrusive de mon écriture quotidienne des ateliers à partir de la question qui m'a souvent été posée par mes complices : « Mais tu notes vraiment tout ? ». Renommé le « casier collectif » lors d'une lecture complice du journal par mes partenaires d'atelier, il suppose de porter attention à la manière dont l'écriture peut consigner et assigner les vécus au risque de les figer. L'écriture peut devenir menaçante. Elle rappelle celle des dossiers médicaux dont l'accès est très souvent entravé pour les personnes pourtant directement concernées. Une écriture « sur » et non pas « avec ». « Ce journal ne contribue-t-il pas à cette saturation du réel par les mots ? » interroge Pascal Nicolas-Le Strat dans son journal de thèse[110]. J'ai également et à plusieurs reprises, été traversée par ce questionnement : comment ne pas saturer les pratiques de mes analyses ? Comment ne pas saturer l'expérience vécue ?

Philippe Artières nomme « panoptique graphique » ces pratiques multiples de l'écriture. Il décrit le phénomène des prisons devenues des « grands ateliers d'écriture »[111]. L'hôpital psychiatrique m'apparaît aussi comme un grand atelier d'écriture dans lequel l'outil est principalement confisqué par les soignant·es, alors même que les usager·es cherchent à déborder l'écriture sur les murs des chambres, dans les couloirs, et à en faire un outil d'entraide entre pair·es[112].

> Le chercheur aurait donc grand tort, sur le plan épistémologique, d'oublier qu'il réinvente (qu'il invente pour son compte propre, dans son intérêt de spécialiste), pour une part, la réalité qu'il tente d'appréhender. Son geste est inévitablement intrusif, et perturbateur, pour ne pas dire violent[113].

[110] Pascal Nicolas-Le-Strat, *Journal de thèse, septembre 1992 – octobre 1993*, Montpellier, éditions Fulenn, 2009, page 35.
[111] Philippe Artières et Mathieu Potte-Bonneville, *D'après Foucault, Gestes, luttes, programmes*, *op. cit.,* page 325.
[112] Voir les pages 69 à 71 de ce présent volume, consacrées à la *zone d'isolement* de Thomas Benhamou. Elle est imaginée à partir de cette idée : sans stylo ni aucun moyen pour dessiner et écrire, il reste la gravure sur les murs des chambres d'isolement ou du fumoir pour transmettre des messages.
[113] Pascal Nicolas-Le Strat, *Faire recherche en commun, chroniques d'une pratique éprouvée, op. cit.,* page 28.

La part de réinvention, liée à la posture de chercheuse, depuis les récits, m'a incitée, non pas à abandonner l'écriture — mon outil de travail par ailleurs — mais à questionner la manière dont je fais récit et dont j'oriente mes analyses et mon travail de caractérisation. Or, pour questionner mes manières de faire, il m'apparaissait indispensable d'ouvrir au collectif, et de confronter mon écriture des ateliers aux regards, aux analyses et aux perceptions de mes complices. Si mon point de vue de chercheuse est essentiel à la recherche, puisqu'il s'agit d'une recherche doctorale dont je suis l'autrice, donner une place aux autres points de vue, qui m'ont accompagnée dans les pratiques, m'apparaissait comme incontournable pour participer à dessiner les contours d'une autre écologie de la recherche : « si faire recherche, c'est rendre visible et lisible, alors une science sociale a intérêt à varier ses régimes de visibilité et lisibilité[114]. » Les retranscriptions des temps de discussion sur les pratiques de fin d'atelier, ou les lectures commentées de mes partenaires du journal (que j'ai nommées *lectures-complices*), ouvrent vers d'autres points de vue, parfois en contradiction, et rendent visible la fragilité de l'exercice du récit d'expérience depuis un unique point de vue. Qu'est-ce qu'une situation nous aide à comprendre ? Quelles pistes ouvre-t-elle pour la recherche ? Autant de questions que cette mise en partage du journal a permis d'ouvrir et ainsi d'être débattues et discutées.

La fonction première du journal, au-delà de garder une trace, ou de servir de guide dans l'expérience vécue, a pour fonction de ne pas réduire la recherche à ma seule parole. Le journal fait débat et est discuté en tant qu'objet au fil de son élaboration. Je l'inscris dans une histoire du journal comme outil institutionnel au service du collectif. Ce désir d'ouvrir la recherche m'a peu à peu amenée à revisiter l'histoire de la psychothérapie institutionnelle depuis ses journaux, et m'a également déplacée dans le champ des sciences sociales. L'histoire des pratiques diaristes en sciences sociales est notamment retracée par la chercheuse Anne-Claire Cormery dans sa thèse *Théories de l'expérience et pratique du journal* sous la direction de Rémy Hess puis dans plusieurs ouvrages publiés autour du journal d'intervention[115].

Le journal est l'outil de tout un courant de pensée des années 60 en France : celui de l'analyse institutionnelle. Ce courant s'appuie sur les groupes pour initier un changement

[114] *Ibid.,* page 45.

[115] Cormery, Anne-Claire, *Le journal, outil d'analyse institutionnelle dans le travail social, entre intervention et militantisme*. Thèse de doctorat sous la direction de Rémi Hess, Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, 2014. Voir aussi Anne-Claire Cormery, « Théories de l'expérience et pratique du journal », *Questions Vives*, Vol.10 n°20, 2013, pages 95-105.

dans les pratiques institutionnelles aliénées par un phénomène de rationalisation bureaucratique. Le journal, en tant qu'outil, permet de pratiquer « une intervention » dans l'institution afin de remettre en mouvement le processus dynamique entre instituant et institué. Il constitue ce que la chercheuse nomme un « outil instituant ordinaire ». L'analyse peut être interne. Elle est alors initiée par un·e intervenant·e-travailleur·euse de l'institution. Georges Lapassade, psychosociologue, philosophe et institutionnaliste, figure du mouvement de l'analyse institutionnelle, a notamment pratiqué l'analyse interne et publié son journal d'intervention de l'Université Paris 8[116]. Rémi Hess, sociologue, institutionnaliste et professeur en Sciences de l'Education à l'Université de Paris 8, multiplie les journaux « de moments » (jusqu'à 18 journaux en même temps) et les écrits sur le journal de recherche[117]. Il théorise le passage du vécu au conçu par un travail de la perception dans le journal. Concevoir son vécu permet de donner du sens aux pratiques, d'autoanalyser l'expérience au regard des différents savoirs construits depuis les pratiques. Le journal d'analyse interne m'intéresse en ce qu'il propose une posture de praticien·ne réflexif·ve et impliqué·e au sens ou René Lourau l'entendait dans son ouvrage consacré au journal de recherche. Face à l'hétérogénéité des formes et des écritures des journaux qu'il se propose d'explorer, il relève une même posture impliquée, d'autoanalyse et d'autocritique[118].

Anne-Claire Cormery revient dans sa thèse sur le rôle majeur de la psychothérapie institutionnelle dans cette histoire. Elle retrace les expérimentations menées à l'hôpital psychiatrique de Saint-Alban par François Tosquelles autour du club thérapeutique à l'origine du journal hebdomadaire *Trait d'Union* dont le premier numéro parait en 1950. Dans

---

[116] Georges Lapassade, *De Vincennes à Saint-Denis, essai d'analyse interne,* Paris, AISF, 2008.

[117] Pour Rémi Hess, un « moment » est un instant crucial au sein d'un processus ou d'une situation, qui se distingue par sa singularité et son intensité. Ce moment marque une rupture ou une ouverture : il peut provoquer un changement, révéler des enjeux cachés, ou permettre l'émergence de nouvelles manières de penser ou d'agir. En ce sens, le moment est porteur de potentialités, souvent chargé d'émotions ou de tensions, qui rendent possible une transformation sociale ou institutionnelle. Par exemple, dans une institution, un moment peut être une parole dite en réunion qui modifie la dynamique collective, ou une action collective qui remet en question les règles établies. Ce concept invite à porter attention aux épisodes ponctuels mais significatifs qui structurent les processus plus longs. Voir notamment : Rémi Hess, *Pratiquer le journal de recherche*. Avec Bertrand Crépeau. Chronique Sociale, 2013 ; Rémi Hess, *Le journal institutionnel*. Recherche & Formation, n°9, 1991, pp. 67–80.

[118] René Lourau, *Le journal de recherche, matériaux d'une théorie de l'implication, op. cit.,* Au sujet de l'implication du chercheur, voir notamment les pages 31 à 78 du chapitre « L'implication et ses journaux secrets ». Selon René Lourau, le journal de recherche, devient un outil pour explorer les niveaux invisibles de l'investissement du chercheur dans son travail. Il s'appuie notamment sur des journaux (de recherche, de terrain, intimes) pour saisir les implications du chercheur (ce qui le traverse, l'influence, le motive), au-delà de tout engagement volontaire ou personnel conscient. Il distingue deux types d'implications : *l'implication primaire* correspond aux rapports personnels et subjectifs du chercheur avec son objet, relevés au cours de la recherche. *L'implication secondaire* désigne l'ensemble des rapports institutionnels, sociaux et historiques qui conditionnent inconsciemment la position, les méthodes et les discours du chercheur, au-delà de sa volonté ou de ses motivations conscientes.

ce contexte, le journal occupe une place centrale comme outil d'élaboration collective. Il permet de mettre en circulation la parole, de documenter les faits du quotidien, mais aussi de réfléchir aux dynamiques internes à l'institution. François Tosquelles affirmait que « *le journal est l'histoire écrite de l'hôpital* » : ainsi concevait-il cet objet collectif, pensé comme un puissant analyseur de l'institution, capable de révéler les tensions, les impensés, les rapports de pouvoir. Le journal devient alors un outil de lutte contre les cloisonnements, les hiérarchies figées et les logiques d'enfermement, en favorisant l'expression plurielle et la co-construction d'un espace commun de réflexion. Il s'inscrit dans une perspective de transformation institutionnelle, où l'écriture partagée devient un acte politique et thérapeutique. Autrement dit, le journal est une écriture de la vie du lieu, depuis une multitude de points de vue. Penser comme un outil thérapeutique, clinique, il est porté par le collectif d'habitant·es du lieu[119]. Anne-Claire Cormery nomme cet héritage qui inscrit la pratique du journal dans une démarche collective de « socialisation » en sciences sociales. La socialisation du journal constitue une démarche politique, visant à dépasser le clivage entre l'individuel et le collectif. Elle permet au groupe de se former tout en offrant à chacun·e un espace de subjectivation. Le journal est aussi une manière de ne plus subir l'institution mais de participer à remettre les pratiques en mouvement. La lecture de *Trait d'Union* a été d'une grande richesse ainsi que la lecture collective du journal *l'Orang Outang,* édité au CHIRB et directement inspiré d'une pratique de psychothérapie institutionnelle, jusqu'au départ du docteur Trémine dont les archives sont encore conservées dans l'atelier bibliothèque du centre social du pôle de psychiatrie. D'autres journaux tenus par des collectifs d'usagers, ou de soignantes/soignés ont nourri ma pratique du journal : le journal du *Papotin*, le journal *soin-soin*, *Les nouveaux cahiers de la folie* pour ne citer que quelques exemples encore en circulation[120].

---

[119] François Tosquelles, *Trait-d'union, Journal de Saint-Alban. Éditoriaux, articles, notes (1950-1962)*, Paris, éditions d'Une, collection « La Boite à outils », 2015. La préface est de Pierre Delion et le dossier « Autour de Trait-d'union » réalisé par Jacques Tosquellas, Mireille Gauzy et Sophie Legrain.

[120] *Le Papotin* est un journal, né il y a 33 ans à l'hôpital de jour d'Antony, un centre qui accueille des adolescents autistes âgés de 15 à 25 ans. Aujourd'hui le comité de rédaction s'est élargi à une douzaine d'autres centres sanitaires et médico-sociaux d'Ile de France, et il est composé d'une quarantaine de membres âgés de 14 à 50 ans : https://www.papotin.site/ [consulté le 18/07/2025]. Le journal *soin-soin* est une revue gratuite et disponible en ligne : « La plupart des personnes qui écrivent dans ce journal sont à la fois des psychiatres, sociologues, médiateurs de santé, éducateurs, journalistes, dessinateurs mais aussi des personnes touchées par la souffrance psychique…Ainsi leur discours de professionnels est renforcé par une expérience personnelle, témoignant plus justement des fonctionnements et dysfonctionnements de la psychiatrie en France ». Lien vers leur site internet : https://soinsoin.fr/ [consulté le 18/07/2025]. Les *Nouveaux Cahiers pour la folie s*ont nés « à la suite d'un pari sur l'utopie. Dans une période où tout concourt à faire taire les voix de la folie, et jusque dans

Le dispositif d'analyse mutuelle imaginé par Edgar Morin à Plozéret (Bretagne) en 1965 proposait une co-lecture des journaux de terrain entre tous·tes les chercheur·euses présent·es. Il a nourri ma recherche de mise en partage du journal :

> Le journal que chaque enquêteur se devait d'écrire, circulait dans l'équipe. Ainsi pouvait-on contrôler les différences de notation ou d'appréciation d'un même évènement comme faire la part de toute la partie affective personnelle suscitée par telle rencontre, par telle situation, par telle occasion ou par tel incident[121].

Bien que l'initiative méthodologique soit très innovante dans le champ de la recherche française des années 60, seul·es les chercheur·euses sont lecteur·ices de l'enquête. Ma proposition de *lectures complices* et de partage de notes a pour vocation d'ouvrir la recherche à celles et ceux qui en sont habituellement exclu·es même s'iels en sont souvent l'objet. Pour le dire avec Pascal Nicolas-Le Strat, mon désir d'ouvrir la recherche rejoint l'urgence de « mettre en réciprocité » les relations d'intervention (de soin, de recherche, d'enseignement, etc.)[122]. Les *lectures complices* de mon journal ont également permis de rendre lisible la part affective, les interprétations hâtives de mon écriture en se confrontant aux lectures commentées de mes complices d'atelier parfois en contradiction avec mon propre regard. Ces *lectures-complices*, si elles devaient initialement se déployer uniquement dans l'espace du journal de bord, se sont peu à peu immiscées dans le présent volume de la thèse consacré à mes analyses. En effet, certaines de mes analyses ont fortement raisonné avec les temps de lecture collective du journal. Elles sont issues d'une pratique du débat et de l'analyse collective des pratiques, dont je souhaite rendre compte en partageant quelques extraits de ces échanges dans les deux volumes. Ces extraits choisis accompagnent la lecture de la thèse et font émerger des questionnements au croisement des enquêtes complices : celle du collectif sur l'expérience psychiatrique par l'expérimentation dansée et celle de ma recherche doctorale attachée à l'analyse des pratiques en situation.

---

les milieux psychiatriques, cette revue reçoit joyeusement des contributions émanant de diverses personnes impliquées dans les différents bords de la folie : poèmes, dessins, lettres, photos, déclarations, protestations, propositions… Concrètement, y interviennent tant des personnes soignées en psychiatrie que des personnes ayant fonction de soignant, ou tout un chacun qui se sent concerné à quelque titre que ce soit. » Pour découvrir la revue : https://epel-edition.fr/product-tag/les-nouveaux-cahiers-pour-la-folie/ [consulté le 18/07/2025].

[121] Bernard Paillard, *Introduction à Edgar Morin, Journal de Plozévet (Bretagne, 1965),* éditions de l'Aube, 2001, pages 12-13.

[122] Pascal Nicolas-Le Strat, *Faire recherche en commun, chroniques d'une pratique éprouvée, op. cit.,* page 24.

3. Une méthodologie en situation, des gestes d'écriture

Il ne suffit bien évidemment pas de dire que la recherche se construit depuis les situations rencontrées en atelier et générées par les pratiques de danse. Cela ne va pas de soi. Encore faut-il trouver une manière de faire : une méthodologie. Au fond, ce qui m'intéresse tout particulièrement dans cette recherche c'est de penser la manière dont l'expérimentation dansée peut représenter un appui pour le collectif qui tente d'expérimenter de nouvelles modalités de partage d'une expérience psychiatrique située dans un lieu. Pour autant, il ne s'agit pas de concevoir la recherche en danse comme une « recherche des bonnes intentions », mais plutôt de s'intéresser à ce que nous faisons collectivement et de mettre les pratiques à l'épreuve[123].

> Je fais l'hypothèse qu'en s'intéressant à une situation ordinaire, on se pose la question : "Que se passe-t-il ici ?" (*What is it that's going on here ?*). Que la question soit formulée explicitement dans les moments de doute et de confusion, ou implicitement lorsque les circonstances ne menacent pas nos certitudes, elle est posée et ne trouve de réponse que dans la manière dont nous faisons ce que nous avons à faire[124].

« La question "Que se passe-t-il ici ?" constitue le fil conducteur à l'origine du journal, envisagé comme un premier espace de recherche et un outil méthodologique permettant de poser un geste initial d'écriture : retracer les actions, en analyser les dynamiques, et formuler les premières interrogations suscitées par les pratiques et les échanges entre danseur·euses. La première étape a consisté à retracer les situations qui font et défont le collectif, c'est-à-dire faire le récit, raconter et dérouler le fil des actions, des échanges et des silences en focalisant l'attention sur leurs articulations dans le temps et l'espace. Je souhaitais entrer dans la recherche sans appliquer une méthodologie qui précèderait les ateliers mais au contraire qui se construirait en fonction « des circonstances inédites que le chercheur découvre »[125]. Avec les travaux de Pascal Nicolas-Le Strat, j'ai découvert une approche de la méthodologie de recherche créative, qui s'invente ou se choisit à partir du milieu spécifique, qui s'invente en situation.

---

[123] Louis Staritsky, *Sociologie des tentatives, op. cit.,* page 42.
[124] Erving Goffman, *Les rites d'interactions*, Paris, Editions de Minuit, 1974, page 16.
[125] Pascal Nicolas-Le Strat, *Quand la sociologie entre dans l'action. La recherche en situation d'expérimentation sociale, artistique ou politique,* Rennes, éditions du commun, 2018, page 9.

L'étymologie du terme « situation » renvoie à la notion de place, de position dans un lieu — au « site ». Elle inscrit d'emblée la situation dans un réseau de relations entre des présences partageant un même espace et un même moment. Erving Goffman propose de concevoir l'interaction comme une influence réciproque exercée, de façon souvent involontaire et inconsciente, entre des personnes physiquement co-présentes. Cette dynamique engendre ce qu'il nomme des situations sociales.

> Je définis une « situation sociale » comme un espace physique, où qu'il se situe, où toute personne qui s'introduit se trouve exposée dès son entrée à la présence physique immédiate d'une ou plusieurs autres personnes[126].

La situation existe dans un contexte, lors d'interactions particulières dont les circonstances échappent. Elle émerge du contexte d'interactions, insiste (plus ou moins) et s'intensifie (plus ou moins) au fil du temps. Elle n'est donc pas nécessairement éphémère[127]. Une situation se caractérise ainsi par son émergence qu'il s'agit pour la chercheuse que je suis, de repérer même lorsque la question « que se passe-t-il ici ? » n'est pas ouvertement posée par les doutes, ratages, et incertitudes de la pratique mais aussi (et surtout) lorsque tout semble aller de soi. Il s'agit d'interroger la manière dont l'ensemble des relations dans lesquelles la pratique s'invente, remobilise autrement le rapport au lieu, au milieu, au collectif.

Cependant, ma recherche ne s'intéresse pas à des situations sociales qu'il s'agirait d'observer mais à des situations de danse, ou plutôt à des pratiques de danse en situation, prises dans un faisceau de relations, de co-présences qui unissent les danseur·euses au milieu. Erving Goffman s'intéresse tout particulièrement à la nécessité d'apparaitre aux autres dans la co-présence physique induite par chaque situation. L'interaction est d'abord celle d'un face à face dans l'espace social, d'une menace de la co-présence sur les individus et sur un certain ordre social qui repose lui-même sur l'organisation des conduites individuelles[128]. Une manière de reformuler mon hypothèse de travail serait de dire que l'expérimentation dansée en contexte inhospitalier — dans lequel le face à face règne en maitre sur les dispositifs d'interactions — vient ici opérer des transformations dans le face à

[126] Erving Goffman, *L'Arrangement des sexes*, Paris, La Dispute, Le genre du monde, 2002, page 42.
[127] Je remercie ici Pascal Nicolas-Le Strat pour les échanges sur les notions de « situation » et de « moment » qui m'ont aidé à clarifier mon propos.
[128] Voir Sylvain Pasquier, « Erving Goffman : de la contrainte au jeu des apparences », in *La Revue du M.A.U.S.S.* 2003/2, n° 22, pages 388-406.

face ordinaire des situations sociales et proposer d'autres organisations spatiales, d'autres manières d'interagir depuis les outils propres à la danse : le toucher, le poids, la vitesse, etc.

Une fois les situations repérées, c'est-à-dire, une fois avoir entendu la question « que se passe-t-il ici ? » insister et s'intensifier, il s'agit d'assumer l'analyse. Autrement dit, il s'agit d'assumer de s'extraire des situations, de faire un pas de côté pour engager une pensée critique et explorer les « cadres de l'expérience »[129] composés de strates, de plateaux, qu'il s'agit de déplier dans un deuxième geste d'explicitation. Pour organiser les analyses, je me suis appuyée sur deux brèves de méthode proposées par le sociologue Pascal Nicolas-Le Strat. La première consiste ainsi à **« déplier la situation »** :

> [elle] relève d'un travail « archéologique », à travers l'effort entrepris pour couches après couches, significations après significations, dimensions après dimensions, tenter d'entrevoir ce que la situation a sédimenté, ce qu'elle incorpore et ce qui la constitue au fil du temps[130].

Cette démarche archéologique procède à une opération de dé-sédimentation, de dépliage des systèmes de pensées, des concepts portés par la situation. Elle permet d'afficher les dissensus et consensus qui se cachent dans les plis des situations pour ainsi les faire apparaitre comme des « foyers de débats »[131].

La seconde brève de méthode consiste à **« déployer la situation »** et repose cette fois sur un travail généalogique : « observer dans la durée la façon dont la situation évolue, se réajuste, et, parfois, se réinvente[132]. » D'une certaine manière, il est question de faire une « micro-histoire de la situation », de se la représenter dans son déroulé temporel pour porter attention aux antériorités qui font la situation au présent mais aussi tous les futurs que la situation nous laisse entrevoir. Cette seconde proposition du sociologue a fortement raisonné avec mes « notes de rebond » dans le journal de recherche : quels futurs possibles pour la situation ? Où nous emmène-t-elle ? Quelles nouvelles perspectives permet-elle d'esquisser ? D'une certaine manière, il sera question de penser les situations également comme « foyers d'invention » c'est-à dire comme génératrices de nouvelles manières de faire, de penser, de bâtir la confiance et d'habiter collectivement. Ainsi, je propose d'analyser

[129] Erving Goffman, *Les cadres de l'expérience*, Paris, Les éditions de Minuit, 1991. L'expérience est pensée par le sociologue comme stratifiée par de multiples réalités. Toute expérience, toute activité sociale, se prête, selon lui, à plusieurs versions, ou « cadrages ».
[130] Pascal Nicolas-Le Strat, *Faire recherche en commun, chroniques d'une pratique éprouvée, op. cit.,* page 111.
[131] Isabelle Ginot et Philippe Guisgand, *Analyser les œuvres en danse*, Pantin, éditions du Centre National de la danse, 2021, page 31. Les œuvres chorégraphiques sont également envisagées par les deux chercheur·euses comme des « foyers de débats ».
[132] Pascal Nicolas-Le Strat, *Faire recherche en commun, chroniques d'une pratique éprouvée, op. cit.,* page 111.

ce que les situations inventent, mettent en perspective et portent comme futurs possibles, comme écarts avec les discours hégémoniques.

Cette méthodologie d'analyse repose sur différents gestes d'écriture qui se sont entremêlés au fur et à mesure de mon cheminement avec les situations :

La notation : ce premier geste à l'origine du journal de recherche, consiste à consigner des faits non linguistiques et suppose une attention portée au visible. Elle pose « l'écriture comme le prolongement d'un regard[133]. » C'est précisément l'exercice de notation qui a suscité mes premiers questionnements, en me confrontant aux choix implicites que suppose tout geste d'écriture : que retenir, comment formuler, et selon quelle logique structurer l'expérience vécue ? Dans une perspective relevant de l'épistémologie de la recherche-action, le journal ne peut être réduit à une simple archive de traces ; il devient un véritable outil de subjectivation, un espace réflexif où s'élaborent, à même le geste d'écriture, des formes de pensée situées, sensibles et incarnées. Ce processus a rapidement mis en lumière la nécessité de partager ce matériau avec mes complices d'atelier, non seulement pour croiser les regards et les interprétations, mais aussi pour engager une démarche de co-construction des savoirs. Dans ce cadre, l'analyse ne peut se faire qu'au prix d'un déplacement : en assumant la pluralité des subjectivités engagées, en acceptant de les confronter, et en s'ouvrant à une pensée collective en tension, toujours en devenir.

La retranscription : Elle constitue un geste d'écriture structuré par l'écoute des enregistrements sonores, qui devient ici bien plus qu'un simple moyen technique : elle s'affirme comme méthode à part entière. Écouter, dans ce contexte, implique de prêter attention à ce qui a été dit, mais aussi à la manière dont cela a été dit — aux silences, aux inflexions, aux chevauchements de voix, aux hésitations. Ce type d'écoute engage une forme de disponibilité sensorielle et relationnelle, qui permet de faire émerger la pluralité des voix de l'atelier et de rendre manifeste la dimension chorale de l'expérience. La retranscription ne vise donc pas uniquement à restituer un contenu verbal, mais à inscrire dans l'écriture les traces d'une situation d'énonciation partagée. Bien que l'opération de transcription transforme inévitablement l'expérience perceptive, elle permet néanmoins de réintroduire, dans le champ de l'analyse, une mémoire vivante des échanges. En cela,

[133] Marie-Jeanne Zenetti, *Factographies, l'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, 2014, page 38.

l'écoute devient une méthode d'enquête sensible, attentive aux écarts, aux nuances, et aux relations, qui enrichit la compréhension des dynamiques collectives à l'œuvre.

La description : À partir des notations initiales, je propose, au fil de cette thèse, de décrire les différentes situations et leurs évolutions dans le temps. Il ne s'agit pas simplement de restituer des faits, mais de prendre le temps de déplier les notes du journal pour en faire une mise en récit attentive aux temporalités, aux spatialités, et aux modes d'engagement des participant·es. Dans une perspective inspirée des travaux de Vinciane Despret, la description est envisagée comme un geste à la fois critique et spéculatif : elle ne se contente pas de rapporter ce qui a eu lieu, mais elle fait exister autrement les situations, en révélant ce à quoi — ou à qui — l'on prête attention[134]. Décrire devient alors un mode de co-construction du réel, une manière de répondre aux situations en les rendant pensables, sensibles, et partageables. Ce travail descriptif permet ainsi d'élaborer une pensée à même les pratiques, où la narration joue un rôle d'analyse situé, toujours attentif aux agencements qui rendent les expériences possibles.

[134] Sur cette conception de la description comme opération située, relationnelle et transformatrice, voir : Vinciane Despret, *Que diraient les animaux, si… on leur posait les bonnes questions ?*, Paris, La Découverte, 2011. Despret y montre que décrire, c'est toujours faire exister autrement, et que la manière dont on décrit les situations ou les êtres vivants façonne leur mode d'apparaître. La description devient ainsi un geste épistémologique engagé, qui implique une certaine manière d'entrer en relation et de prêter attention.

II. Soin (et) carcéral : repérer les seuils factices

Zone d'isolement – 04.06.2022

La zone d'isolement, créée par Thomas Benhamou et traversée par les visiteur·euses du *P.O.S.#1*, prenait la forme d'une installation présentée dans le hall du théâtre Louis Aragon, sur le palier de l'escalier menant à la salle de spectacles. L'installation, sculpturale et sonore, réunissait un ensemble de faux murs, fabriqués à partir de panneaux de mousse recouverts d'une couche de ciment, de panneaux de polystyrène, anciennement fixés au plafond du CATTP de Psychiatrie A (récupérés suite à un effondrement d'une partie du plafond) de bâches en plastique et de sangles de contention, récupérées avec la complicité d'une soignante. Thomas Benhamou a gravé chacun de ces murs de manière à composer un ensemble d'inscriptions écrites, figuratives ou abstraites à partir de son expérience de la chambre d'isolement. Derrière certains murs, des enceintes diffusaient des enregistrements d'ambiance, réalisés par les membres du collectif en collaboration avec Benoit Navarret, musicien et chercheur, lors d'une semaine de travail en novembre 2021.

Retranscription d'un entretien avec Thomas Benhamou,le 20/05/2022, à propos de *la zone d'isolement* :

Marina Peux-tu nous en dire plus sur la manière dont tu as participé au *P.O.S.* ?

Thomas Alors moi je suis arrivé par mon parcours thérapeutique dans le collectif, parcours que je poursuis encore aujourd'hui. J'ai participé à la scénographie et à l'écriture du projet mais je me présente pas en dansant. J'ai des réticences à le faire, il faut que je brave cette chose en moi pour l'être aussi. Ça mettra du temps. C'est un choix. Moi, c'est vrai que j'ai mis du temps à reconnaitre ma pathologie, peut-être que c'est pour ça aussi qu'il me faut du temps pour l'accepter, pour accepter le regard des autres qui est différent en fonction de chacun, on ne sait jamais trop à quoi s'attendre et parfois on se prend des grosses taules. On se retrouve *blacklisté* très facilement par cette information.

Marina Tu soulèves un point important dont nous discutons beaucoup dans le collectif, la stigmatisation vécue par les personnes psychiatrisées. Et toi, comment pourrais-tu nommer la zone que tu as créée pour le *P.O.S.* ?

Thomas Moi je l'ai perçue comme une réoccupation des sols, de l'espace que j'avais perdu et que j'ai encore perdu d'ailleurs par l'enfermement sur du court-moyen terme, sur du long terme aussi, dans le temps ça se répète, pas que pour moi, on est nombreux à être abonnés. Le *P.O.S.* m'a permis de réenvisager un espace dans lequel me mouvoir, pas par la parole mais par d'autres sens.

Marina Tu as imaginé une installation avec des murs, peux-tu nous en parler ?

Thomas C'est justement un retour vers le passé, où justement c'était le plan d'occupation des sols autour de l'architecture psychiatrique. Il faut savoir qu'en psychiatrie on a pas beaucoup de moyens mais encore moins du côté des patients (rires) du coup on se débrouille avec ce qu'on a, on grave, on trace sur les murs, sur les surfaces qui sont là, histoire de s'occuper, de trouver quelque chose à faire lorsqu'on est enfermé dans une pièce.

Marina Ces murs font référence à la chambre d'isolement finalement…

Thomas Oui, tout à fait. Je voulais qu'elle soit bien visible dans le *P.O.S.* L'enfermement fait partie de l'expérience de la psychiatrie, pas pour tous mais quand même, pour beaucoup. Après relativisons, ça m'a appris la patience (rires).

Marina Tu as aussi participé à la réflexion collective et la construction du *P.O.S.* dans son ensemble…

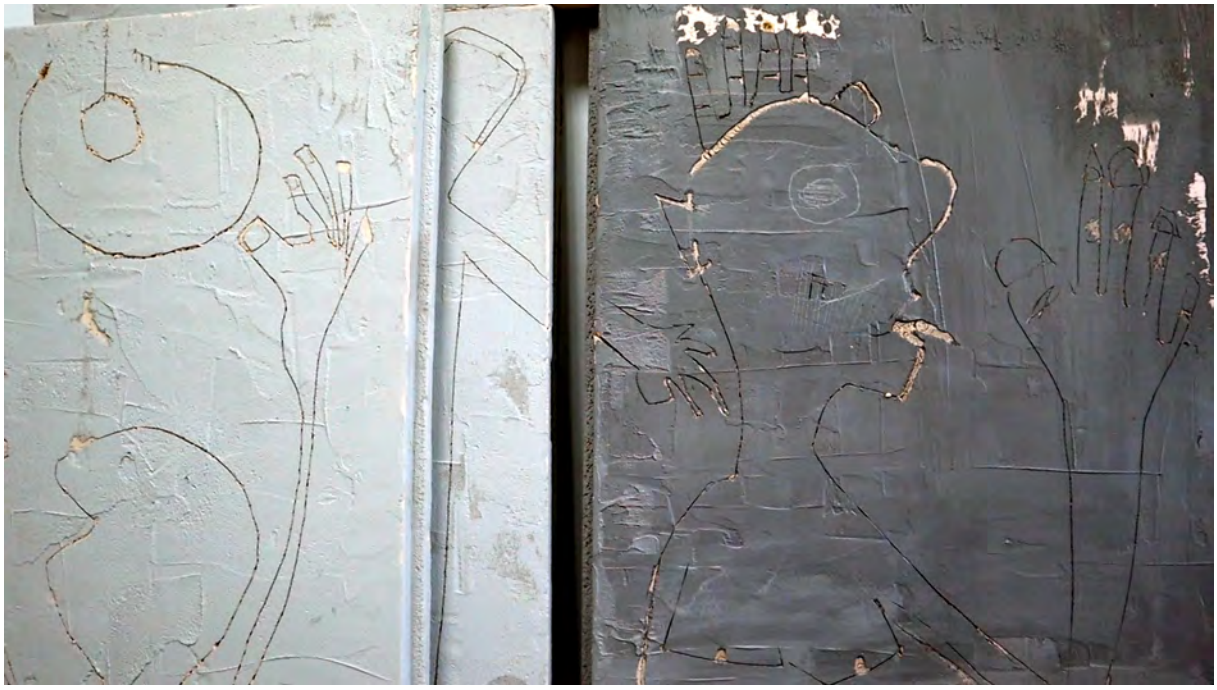
Thomas Oui mais ça c'était collectif, chacun a participé avec sa trajectoire, sa sensibilité en fonction de nos objectifs. On a produit un spectacle quand même ! On peut être fiers. Après heureusement que c'était collectif car je n'étais pas tout le temps présent (rires), j'ai essayé d'occuper d'autres sols en parallèle dont le milieu professionnel.

QR-CODE ci-contre : capsule vidéo autour de la zone d'isolement.
LIEN URL : https://vimeo.com/767818920



Figure #2 ci-dessus : *Zone d'isolement du P.O.S.#2* par Thomas Benhamou, CHIRB, 31.05.2023. Crédit photographique : Marina Ledrein. La zone a été installée dans un patio situé au centre du centre social du pôle de psychiatrie pour adultes de l'hôpital Robert Ballanger à Aulnay-sous-Bois.

Figure #3 ci-dessous : *Zone d'isolement du P.O.S.#1, par Thomas Benhamou, détails des murs gravés. Crédit photographique : Marina Ledrein.*



1. Prisons, hôpitaux psychiatriques : une histoire commune

« L'intra »

Jusqu'en 2019, les ateliers avec le collectif avaient donc lieu dans l'atelier-bibliothèque situé au cœur du centre social du pôle de psychiatrie pour adultes, premier lieu dédié à « l'extra-hospitalier », c'est-à-dire à l'accompagnement post-hospitalisation à temps complet ou pour des personnes dont l'hospitalisation complète n'est pas jugée nécessaire[135]. Le centre social regroupe les trois hôpitaux de jour, des espaces d'ateliers, un jardin collectif et une cafétéria. *L'intra*, dans le jargon des équipes soignantes, désigne, quant à lui, un ensemble de services hospitaliers sectorisés dédiés à l'hospitalisation à temps complet des patient·es en psychiatrie[136]. Chaque service se définit alors par son nombre de lits, le secteur concerné et les portes fermées. Je connaissais peu les services intrahospitaliers du CHIRB. J'avais eu l'occasion de rendre visite à des membres du collectif hospitalisé·es mais en tant que visiteuse. Quelques ateliers avaient eu lieu en 2017, dans le service intra-hospitalier du secteur B, mais seulement dans un espace dédié aux ateliers près de l'accueil au rez-de-chaussée. Je n'avais jusqu'alors que peu été confronté·e à ce que Treize, autrice et activiste, désigne comme le « huis clos psychiatrique », une formule qui condense à la fois l'enfermement spatial, institutionnel et symbolique propre à ce type de dispositif [137]. Cette organisation *intra-* et *extra-* porte déjà en elle l'idée d'un dedans et d'un dehors au sein même de l'établissement et dessine des murs, réels et imaginaires, entre les deux mondes. Dès les premiers ateliers, l'hospitalisation en service fermé occupait majoritairement les discussions au sein du collectif.

---

[135] Il existe des hospitalisations dites « de jour » (HAD) pendant lesquelles les patient·es sont accueilli·es à l'hôpital la journée, selon un emploi du temps précis, avant de rentrer chez elleux chaque soir. L'hospitalisation à temps complet signifie que la personne reste dormir dans le service chaque soir jusqu'à la fin de son hospitalisation.

[136] Chaque service regroupe les patient·es-habitant·es d'un ensemble de communes aussi appelé « secteur ». La psychiatrie de secteur, née d'une circulaire dans les années 60, est d'abord un projet engagé pour une psychiatrie plus humaine, à l'échelle locale, et qui permet de favoriser les liens entre lieux de vie et lieux de soin. Elle nait d'une forte critique du modèle asilaire et de l'hôpital psychiatrique comme lieu d'exclusion. Aujourd'hui, ce fonctionnement est questionné dans les milieux militants. J'y reviendrai dans le chapitre sur l'histoire du collectif MOUVEMENT(s).

[137] Treize est slameuse, autrice et activiste. Elle signe le bouleversant témoignage *charge, J'ouvre le huis-clos psychiatrique*. Voir : Treize, *Charge, j'ouvre le huis-clos psychiatrique,* Paris, éditions de la découverte, 2022.

Lorsque s'offre à moi la possibilité d'occuper un poste d'art-thérapeute dans un des trois services intrahospitaliers, j'hésite mais je finis par accepter. Mes expériences passées en art-thérapie avaient été vraiment stimulantes et passionnantes, je souhaitais poursuivre l'exploration des liens entre processus de création et soin sans me douter des difficultés que j'allais rencontrer dans un tel climat carcéral. J'ai donc travaillé comme art-thérapeute à mi-temps, à raison de trois jours par semaine dans le service intra-hospitalier de psychiatrie pour adultes du secteur A[138]. Entre novembre 2019 et septembre 2021, mon statut a complètement changé à partir de ce moment-là, je n'étais plus « intervenante extérieure » mais membre à part entière de l'équipe soignante du service et salariée de l'hôpital. Ce glissement de statut supposait d'assister aux réunions d'équipes et surtout me donnait le pouvoir ultime : la possession du trousseau de clés et donc tout à la fois la possibilité de sortir et la responsabilité de refermer chaque jour la porte sur des personnes dont le droit de circuler est momentanément suspendu.

Les équipes ont complètement changé après le départ à la retraite des différents chefs de services des trois secteurs. En seulement quelques mois, la psychiatrie de secteur organisée dans les villes alentours s'est complètement repliée : les CMP[139], CATTP[140], et autres espaces d'accueil post-hospitalisation sont aujourd'hui réunis sur le site du centre hospitalier. Toute la politique née de l'analyse institutionnelle qui proposait de créer un maillage de structures d'accueil et d'accompagnement au cœur de la cité a été marquée par un repli sur le site de l'hôpital. Ainsi, depuis 2019, la plupart des personnes suivies en psychiatrie ambulatoire sur les secteurs ne quittent plus le pôle de psychiatrie du centre hospitalier renforçant ainsi la marginalisation et l'exclusion des populations accueillies. L'urbaniste Pierre Boisseau a mené une étude sur la distance entre le centre-ville et les hôpitaux psychiatriques et cette distance correspond souvent à celle entre le centre-ville et les décharges publiques[141]. Dans le cas du CHIRB, l'hôpital est situé dans une zone industrielle, éloignée des habitations. Il est également à noter que les bâtiments du pôle de psychiatrie sont les plus éloignés de l'entrée principale de l'hôpital général.

---

[138] Le « secteur A » regroupe les communes d'Aulnay-sous-Bois et de Villepinte en Seine-Saint-Denis.

[139] Le Centre médico-psychologique (CMP) est un lieu de soin public sectorisé proposant des consultations médico-psychologiques et sociales à toute personne en difficulté psychique.

[140] Le Centre d'accueil thérapeutique à temps partiel (CATTP) est un lieu de soin public proposant des actions thérapeutiques de soutien. Ces activités (musique, peinture, expression corporelle, groupes de parole par exemple) s'adressent à des personnes (enfants et adultes) vivant à domicile, parfois isolées et souhaitant trouver un cadre plus structuré en journée.

[141] Pierre Boisseau, « Les plans cimetières », *Perspectives psychiatriques*, « Mort et folie », n° 28, 1970.

Pendant cette année passée en intra, j'ai été témoin de nombreux dysfonctionnements institutionnels. La violence de certaines situations n'a fait que renforcer mon engagement et la nécessité de ma recherche en collectif. Dès les premiers jours dans le service, j'ai été frappée par l'absence de pensée clinique au profit de considérations éducatives ou morales. Les réunions de synthèse, tous les matins, et en début de chaque après-midi, commençaient toujours tristement par la question suivante : « qui pose problème dans le service ? ». Les projets de sortie figuraient sur la note de synthèse et j'ai été particulièrement interpellée d'y voir si souvent le numéro du samu social comme « projet de sortie ». Par ailleurs, il était très fréquent de voir des hospitalisations libres (HL) se transformer en hospitalisations sous contrainte (HDT) sur cette même fiche de synthèse. Il existe plusieurs types d'hospitalisations à temps complet : l'hospitalisation libre (à la demande de la personne elle-même), l'hospitalisation à la demande d'un tiers (HDT)[142]. Enfin, il existe un troisième régime d'hospitalisation sous contrainte à la demande du préfet : Soins psychiatriques sur Décision du Représentant de l'Etat (SDRE)[143]. Ces changements de régime étaient souvent à l'initiative des médecins du service, fonctionnement pourtant illégal.

Au bout de seulement quelques mois, les confinements successifs ont encore aggravé la situation du service. Bien que la dimension exceptionnelle du premier confinement partagée avec l'ensemble de la population ait pu générer un certain apaisement dans le service[144], la généralisation de l'enfermement à tous les régimes d'hospitalisations a ensuite largement participé à dégrader les conditions d'existence des

[142] Le·la tiers demandeur·euse des soins doit être un membre de la famille, le·la tuteur·ice ou curateur·ice ou toute personne pouvant agir dans l'intérêt du malade et ayant avec lui une relation antérieure à la demande de soins. La demande est transmise aux directeur·ice de l'établissement qui la valide ou non. Les critères d'une hospitalisation à la demande d'un tiers sont les suivants : impossibilité pour la personne de donner son consentement aux soins, dangerosité de la personne pour elle-même ou pour les autres.

[143] L'admission en soins psychiatriques sur décision du préfet s'applique aux personnes dont les troubles mentaux sont considérés comme nécessitant une prise en charge et comme compromettant la sûreté des personnes ou portant gravement atteinte à l'ordre public. En situation de danger imminent, attestée par un avis médical, les maires — ou, à Paris, les commissaires de police — sont autorisés à prendre des mesures provisoires, dont l'hospitalisation sans consentement. Toutefois, en l'absence de validation préfectorale dans un délai de 48 heures, ces mesures perdent leur validité. Ce cadre légal, fondé sur une articulation entre expertise médicale et pouvoir administratif, révèle les tensions persistantes entre soin et contrôle, santé mentale et ordre public. Il interroge la place accordée à la parole des personnes concernées et soulève des questions éthiques majeures quant à la légitimité de telles interventions dans un contexte de contrainte. Pour plus d'informations, j'invite les lecteur·ices à consulter le lien suivant : *Code de la santé publique*, Article L.3213-1, Legifrance, https://www.legifrance.gouv.fr. [consulté le 12/08/2023].

[144] Joy Sorman décrit cette situation dans son livre : Joy Sorman, *À la folie*, Flammarion, Paris, 2021.

personnes hospitalisées[145]. En décembre 2020, la contrôleure générale des lieux de privation de liberté a établi un rapport déplorable pour manquement au respect des droits et dignités humaines[146]. Les pratiques de contention et d'isolement, normalisées et justifiées par la thérapeutique, reposaient en réalité sur un système punitif, non tracé et aléatoire. Les sorties du service étaient interdites pour toutes les personnes hospitalisées, quel que soit leur régime d'hospitalisation. L'enfermement était donc continu. Avant les confinements, toutes les personnes hospitalisées — y compris pour les régimes sous contrainte — bénéficiaient de temps de sortie. L'enfermement est devenu la norme pour des « raisons sanitaires »[147]. Le rapport envoyé au ministre de la santé, M. Véran, décrit un mobilier « indigent et d'une austérité telle que l'ambiance est bien proche d'être carcérale plutôt qu'hôtelière ou hospitalière. » Il insiste également sur la « situation illégale d'enfermement de ceux qui sont hospitalisés en soins libres » et sur les pratiques de contention et de mise en isolement « abusives et contraire à la loi ».

Cette ambiance carcérale, je l'ai aussi retrouvée dans les pratiques inventives imaginées au quotidien par les personnes enfermées pour permettre la création de liens entre les personnes hospitalisées et avec leurs proches, interdits de visites : ainsi la fabrication de yoyos[148] de fenêtre à fenêtre, les « parloirs sauvages »[149] sont devenus des

---

[145] Au plus fort de la crise, les services du pôle de psychiatrie du CHIRB étaient divisés en deux parties et réorganisés par les hygiénistes de l'établissement : une partie « propre » accueillant les patient·es dont le test covid avait révélé un résultat négatif et une partie « sale » réservée aux patient·es testé·es positifs à la covid. Les nouveaux arrivants et arrivantes dans le service, quel que soit leur statut (hospitalisation libre ou non) étaient enfermé·es sept jours en chambre, délai imposé pour s'assurer que le résultat du test covid était toujours négatif. Ces situations d'enfermement hors la loi, ont été jugé·es traumatisantes par de nombreuses personnes avec lesquelles j'ai pu échanger en atelier.

[146] Suite à la ratification du protocole se rapportant à la *Convention contre la torture et autres peines et traitement cruels, inhumains et dégradants* adopté par l'assemblée générale des Nations-Unis le 18 décembre 2002, le législateur français a institué, par la loi n°2007- 1545 du 30 octobre 2007, un·e Contrôleur·e général·e des lieux de privation de liberté et lui a conféré le statut d'autorité administrative indépendante. Le rapport complet des controleur·euses, suite à la visite entre le 16 et le 20 novembre 2020 est disponible en suivant le lien suivant : https://www.cglpl.fr/publications/rapport-de-la-deuxieme-visite-du-pole-de-psychiatrie-du-centre-hospitalier-intercommunal-robert-ballanger-a-aulnay-sous-bois-seine-saint-denis [consulté le 16/07/2025].

[147] Le service est régulièrement fermé à clé et ce depuis son ouverture. Le rapport de visite du·de la Contrôleur·e général·e des lieux de privation de liberté daté de 2010 et disponible en ligne, démontre que le service était déjà fermé toute la journée entre 2006 et 2010. Les arguments avancés reposaient sur la protection des patient·es face à un réseau de trafic de drogue important installé dans l'hôpital. Le rapport complet est disponible en suivant le lien suivant : http://www.cglpl.fr/wp-content/uploads/2012/02/CHG-Aulnay-sous-Bois-visite-final-10-09-17.pdf [consulté le 30/08/2023].

[148] Un yoyo est un instrument de fortune fabriqué avec des morceaux de tissu et destiné à envoyer ou recevoir des objets ou des messages. Dans les maisons d'arrêt, on peut les voir depuis l'extérieur des prisons : chaque fenêtre est reliée par un yoyo à la suivante. À ce sujet, je recommande le film de Jules Ramage « How to order online » : https://julesramage.com/how-to-order-online [consulté le 16/08/2023].

[149] Les parloirs sauvages sont une pratique courante en maison d'arrêt. Les proches d'une personne détenue crient à travers les murs d'enceinte de la prison pour lui adresser des messages notamment lorsque la demande

pratiques courantes pendant cette période, opérant un rapprochement avec les analyses de Michel Foucault sur le fonctionnement de l'espace carcéral. La situation de sur-enfermement générée par la crise, a très distinctement accéléré le durcissement du carcéral et du sécuritaire déjà observé dans de nombreux établissements psychiatriques depuis ces dernières décennies. Bien que la situation se soit assouplie aujourd'hui, les conditions de sortie du service sont beaucoup plus encadrées y compris pour les hospitalisations libres. En juin 2023, les services sont encore décrits par le personnel soignant comme « semi-fermés » : « l'urgence [...] est devenue non pas une crise mais une composante permanente de la situation, qui use profondément les corps et les consciences[150] . »

Psychiatrie et prison : logiques croisées d'enfermement et de pouvoir

Ma recherche en danse est située au sens où Isabelle Ginot l'entend : une pratique de recherche qui émerge à partir de milieux et cherche à « contribuer à transformer quelque chose dans les rapports de force qui organisent un milieu[151]. » Les pratiques et savoirs qu'elle invoque, sont inscrits dans le contexte français actuel, et plus particulièrement celui d'un établissement psychiatrique de Seine-Saint-Denis, qui ne reflète ni le fonctionnement des institutions psychiatriques et carcérales comme s'il était universel, ni les pratiques de soin à travers le monde. La chercheuse Aude Fauvel insiste sur l'effacement et l'invisibilisation de nombreuses histoires parallèles de la psychiatrie à l'international, qui ne s'inscrivent pas dans une conception de « l'institution psychiatrique totale[152] » comme l'ont

---

de parloir n'a pas encore été acceptée, ou que la personne détenue se voit visée par une sanction limitant son accès aux parloirs. Les prévenu·es (en attente de jugement) n'ont pas encore droit aux parloirs et doivent attendre le procès. Certaines dérogations peuvent être demandées pour les familles mais les demandes sont longues et poussent parfois les familles à se parler à travers les murs.

[150] Isabelle Ginot, Julie Nioche et Camille Noûs, « Prendre soin des imaginaires et des situations », *op. cit.,* page 17.

[151] Isabelle Ginot, « Inventer le métier », revue en ligne *Recherches en danse*, n°1, Paris, association des Chercheurs en danse, (aCD), 2014. Voir également les écrits de la chercheuse féministe Donna Haraway et notamment « Situated Knowledges : The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective », *Feminist Studies,* vol. 14, n° 3, 1988, pages 575-599, traduit in Donna Haraway, *Manifeste cyborg et autres essais – Sciences, Fictions, Féminisme*, anthologie établie par Laurence Allard, Delphine Gardey et Nathalie Magnan, Paris, Exils Editeurs, 2007.

[152] Ce concept est proposé par Erving Goffman, il désigne une institution sociale physique, où des individus sont coupés du monde extérieur, et où leur vie est réglée par l'institution sans leur consentement. *Erving Goffman, Asiles. Études sur la condition sociale des malades mentaux et autres reclus,* trad. Liliane et Claude Lainé, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979. Voir aussi : Charles Amourous, *Erving Goffman et les institutions totales, Paris,* L'Harmattan, 2001.

décrite Michel Foucault et Erving Goffman depuis la création de l'asile[153]. D'autres histoires ont proposé, dès le XIXème siècle, des politiques *outdoor* fondées sur une prise en charge « en liberté »[154]. En France, un réseau toujours plus actif et novateur de tiers-lieux s'émancipe des normalisations institutionnelles et développe une « culture du milieu[155] » absolument précieuse et fondamentale. Il me semble néanmoins essentiel de retracer l'histoire des liens entre prisons et hôpitaux psychiatriques, dans le cadre spécifique de cette enquête — un contexte institutionnel et inscrit dans le service public. Trois raisons motivent cette nécessité. D'une part, les témoignages des personnes directement concernées convergent vers cette analyse que ma propre expérience d'ancienne soignante au sein du lieu ne peut que confirmer. D'autre part, l'imbrication historique entre logiques carcérales et logiques de soin continue d'influencer les politiques d'État en matière de psychiatrie contemporaine[156]. Enfin, ce lien ancien a acquis une telle solidité qu'il constitue désormais une assise confortable pour le déploiement des politiques néolibérales de gestion des lieux de soin, telles qu'elles se manifestent aujourd'hui dans les établissements psychiatriques français. Je reviendrai plus en détail sur ce dernier point.

Dans sa thèse intitulée *Le théâtre carcéral*, la sociologue Alexia Stathopoulos caractérise la fonction sociale de la prison comme ambiguë « au sens étymologique du

---

[153] Aude Fauvel, « En dehors des murs. Pour une histoire renouvelée des institutions de la folie à l'époque contemporaine », *Scienza e Filosofia*, n°13, 2015, pages 58-74, citation page 65 : « Or, entre autres remarques, il s'avère qu'en dépit de ses prétentions universalisantes, l'histoire que contait Foucault était essentiellement écrite à partir de sources françaises — ce que n'ont pas manqué d'ailleurs de relever ses critiques étrangers. Et il se trouve que l'histoire de la psychiatrie française n'est pas en tous points superposable à celle d'autres pays. Diverses monographies ont ainsi montré qu'il n'y avait pas eu un mais des asiles et que le quotidien des patients avait, en fait, présenté de fortes différences suivant les époques. En outre — et c'est plutôt sur ce point que j'insisterai ici — le « pouvoir psychiatrique » n'a jamais été ni si homogène, ni si omniscient qu'on a pu le croire, des courants dissidents ayant toujours agité la profession. »

[154] Aude Fauvel, « En dehors des murs. Pour une histoire renouvelée des institutions de la folie à l'époque contemporaine », *op. cit.* D'après la chercheuse Aude Fauvel, il faut ainsi sortir d'une vision caricaturale du « pouvoir psychiatrique », citation page 73 : « des courants différents et des oppositions ont toujours existé au sein de la profession. L'histoire renouvelée de l'assistance médicale psychiatrique met aujourd'hui notamment en évidence que l'histoire contemporaine de la folie en occident n'est pas seulement une histoire d'internement, comme on l'a souvent dit. Dès son apparition, la médecine psychiatrique a aussi, inversement, contribué au développement d'autres formes de prises en charge. »

[155] Cynthia Fleury, SCAU, *Soutenir - ville, architecture et soin*, Vottem, Pavillon de l'Arsenal, 2022, page 13.

[156] Au-delà des écrits de Michel Foucault, je recommande notamment deux ouvrages sur cette histoire : Robert Castel, *L'ordre psychiatrique : L'âge d'or de l'aliénisme*. Paris, Éditions de Minuit, 1976. Ce livre fondamental retrace l'histoire de l'institution psychiatrique à partir du XIXe siècle, en mettant en lumière la manière dont la psychiatrie s'est constituée comme un outil de gestion sociale, en particulier dans les formes de normalisation, de surveillance et d'enfermement, à l'instar du système carcéral. Romain Roussel, *Soigner sous contrainte. Une sociologie de la psychiatrie publique.* Paris, La Découverte, 2021. Dans cet ouvrage contemporain, Roussel explore la psychiatrie publique sous contrainte à travers une enquête sociologique fine, en montrant comment les pratiques actuelles sont traversées par des logiques à la fois médicales, policières et gestionnaires. Il met en évidence la persistance d'un imaginaire sécuritaire, hérité de l'histoire psychiatrique, et la manière dont il se renouvelle à l'intérieur des politiques néolibérales de santé.

terme (qui pousse de deux côtés) »[157]. Derrière la peine de prison, deux logiques se dessinent : une logique « sécuritaire » justifiée par une mission d'ordre public qui consiste à maintenir hors de la société celui ou celle qui lui porterait atteinte et une seconde logique — que l'autrice nomme « humanitaire » — de réinsertion dans la société et donc de préparation de l'individu à la sortie. D'une certaine manière, il est question pour l'institution carcérale de permettre à tout individu de retrouver une place dans la société à sa sortie. Le projet réside donc dans l'association de ces deux logiques à priori contradictoires : exclure pour réinsérer. En psychiatrie, co-existent les deux mêmes fonctions, et bien que le soin soit la fonction officielle du lieu : exclure pour soigner renvoie aussi au projet d'exclure pour réinsérer dans le sens où l'horizon reste celui de retrouver une place dans la société. Le vocabulaire employé est d'ailleurs le même : les projets de départ en ESAT, [Etablissement et Service d'Aide par le Travail] pour les personnes dites en situation de handicap sont appelés « projets de réinsertion » par les équipes.

En psychiatrie, la dangerosité supposée de l'individu est double et désigne aussi bien celle de l'individu envers lui-même que celle envers la société[158]. Elle est souvent potentielle et pré-évaluée par des expertises psychiatriques ou des témoignages de « tiers » transmis au préfet ou au directeur·ice d'établissement. Il existe également des établissements spécialisés dont le nom ne laisse aucune place à l'ambiguïté : les Unités pour Malades Difficiles[159]. Ces établissements se rapprochent encore du fonctionnement des établissements pénitentiaires pour des personnes souffrant de troubles mentaux, et souvent jugées irresponsables de leurs actes. Le sociologue Didier Fassin a récemment retracé cette histoire commune entre psychiatrie et carcéral[160] et partage les résultats d'une enquête qui démontre que l'irresponsabilité pénale est de moins en moins invoquée par les

[157] Alexia Stathopoulos, *Le théâtre carcéral. Relation à soi et aux autres dans un monde sans commun*, Rennes, éditions du commun, 2023.

[158] La même analyse peut se faire en détention. En France, le taux de suicide en prison est le plus élevé d'Europe. Voir à ce sujet les études partagées par le sociologue et anthropologue Didier Fassin notamment les pages 288 et 289 du chapitre « Épreuves carcérales, leçon du 9 juin 2021 » in Fassin, Didier, *Les Mondes de la santé publique, Excursions anthropologiques. Cours au collège de France 2020-2021,* Paris, Le Seuil, 2021.

[159] Il existe trois modalités d'admission en UMD : à la demande d'un service de psychiatrie de secteur ; après une déclaration d'irresponsabilité pénale pour cause de trouble mental au titre du 1er alinéa de l'article 122-1 du Code pénal ; par application de l'article D398 du Code de procédure pénale. Voir le document « Fonction et statut juridique des unités pour malades difficiles (UMD) », disponible sur le site des affaires juridiques de l'AP-HP : https://affairesjuridiques.aphp.fr/textes/fonction-et-statut-juridique-des-unites-pour-malades-difficiles-umd/?pdf=616547 [consulté le 19/07/2025].

[160] Didier Fassin, « Épreuves carcérales, leçon du 9 juin 2021 », *op cit.* Dans ce chapitre, Didier Fassin analyse la place de la psychiatrie et des questions liées au soin au sein du dispositif carcéral.

expert·es psychiatres au nom du critère de dangerosité qui ne cesse au contraire d'être invoqué[161].

> À cette interface entre vulnérabilité et délinquance, qui n'est assurément pas nouvelle, il faut choisir entre soins médicaux et sanction pénale. Or magistrats et psychiatres semblent de plus en plus enclins, les uns, à punir, les autres, à justifier la peine dans une double logique souvent vue comme contradictoire, de rétributivisme kantien (tout crime mérite châtiment) et d'utilitarisme benthamien (la dangerosité du criminel doit être réduite pour le bien de la société) plutôt qu'ils ne semblent capables d'imaginer une autre forme de prise en charge[162].

La psychiatrie a une histoire propre avec cette question de l'irresponsabilité et du consentement. D'une part, elle a pour objet le traitement des troubles pouvant affecter le jugement même de la personne ; d'autre part, elle s'est construite en incluant explicitement la contrainte physique (enfermement, contention) parmi ses moyens. Elle est la seule spécialité à disposer au quotidien d'un moyen légal de contrainte au soin via l'hospitalisation sans consentement. La loi française du 27 juin 1990 introduit la possibilité du soin libre, avec le consentement de la personne et à sa demande. Les hospitalisations sous contraintes étaient donc la norme avant cette date. On comprend alors à quel point l'histoire de la psychiatrie est liée à celle du carcéral et n'est que récemment devenue un dispositif de soin libre pour une partie seulement des personnes psychiatrisées. Au CHIRB, il est fréquent de voir des hospitalisations libres se transformer en hospitalisations sous contrainte à la demande d'un tiers lorsqu'un médecin estime que la personne « n'est pas prête à sortir » et cela même si la personne demande légitimement sa sortie[163].

Michel Foucault a retracé l'histoire des pratiques punitives aux XVIIème et XVIIIème, pratiques particulièrement violentes et indignes[164]. Jusqu'à l'âge classique, et avant les hôpitaux généraux, les aliéné·es sont soumis·es à des formes d'isolements diverses, plus ou moins insoutenables : prisons, cachots, salles réservées d'hospice. La politique royale au

---

[161] Didier Fassin, « Épreuves carcérales, leçon du 9 juin 2021 », *op cit.,* note de bas de page n°30, page 297 : « La proportion de jugements d'irresponsabilité pénale a diminué de moitié entre 1985 et 2014 ».

[162] *Ibid.,* Page 292.

[163] Mon propos n'entend pas porter un jugement moral en considérant le personnel médical comme un groupe de bourreaux conscients, mais de mettre en évidence la dimension paradoxale et parfois intenable qui ne cesse d'encadrer les décisions médicales dans un milieu où dangerosité et protection vont de pair, notamment lorsque l'isolement et la contention font partie des traitements légaux à la disposition du médecin. Les inquiétudes souvent légitimes — « Et si cette personne passe à l'acte à sa sortie ? » — se mélangent avec la question cruciale et complexe de la responsabilité individuelle et collective qui ne cesse d'agir en sous-marin.

[164] Voir notamment : Foucault, Michel, [1972] *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 2017 ; [1975], *Surveiller et punir, naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 2013.

XVIIème siècle, plus répressive que charitable, désigne ce que Michel Foucault a appelé « le grand renfermement » marqué par la fondation de l'Hôpital Général en 1656 et l'enfermement des marginaux et mendiant·es. Jusqu'à la fin du XVIIIème siècle, les fous et les folles, les mendiant·es, les criminel·les, les prostitué·es sont enfermé·es dans les mêmes lieux (hôpitaux généraux, maisons de force, dépôts de mendicité). Le grand renfermement vise l'ensemble des « indésirables ». Il a pour fonction ni de soigner la folie, ni de corriger les illégalismes. Pendant très longtemps les aliéné·es et les criminel·les étaient donc enfermé·es ensemble avant d'être séparé·es dans des lieux distincts bien qu'« utilisant les mêmes principes répressifs ou moralisateurs »[165]. La naissance de l'asile ne peut se comprendre sans y lire tous les aspects utopiques et paradoxaux liés à l'époque entre progrès moral, nécessité de l'isolement et ouverture sur le monde[166]. Elle met en évidence — et ce point intéresse tout particulièrement ma recherche — la nécessité de repenser les liens entre espace et folie, entre architecture et médecine. Elle révèle une nouvelle politique qui dissimule derrière l'image d'Epinal du médecin philanthrope qui libère le fou de ses chaines[167], une conception reposant essentiellement sur l'isolement thérapeutique et le traitement moral[168].

Didier Fassin insiste sur l'impossibilité de penser les deux espaces séparément dans le sens où le traitement des troubles psychiques a toujours été lié à celui des désordres sociaux, eux-mêmes au cœur de la question carcérale. Prisons et asiles sont liés tant sur le plan des idéologies mobilisées que des technologies employées. Mon corpus bibliographique se nourrit donc à la fois des écrits sur la prison et ceux sur l'hôpital psychiatrique en tant qu'institutions de service public ayant parmi leurs objectifs communs : l'éloignement, la mise à l'écart ou l'enfermement d'une partie de la population. La création d'une autorité indépendante en 2008, portée par la contrôleure générale des lieux de

[165] Didier Fassin, « Épreuves carcérales, leçon du 9 juin 2021 », *op. cit.*, page 269.

[166] Voir à ce sujet l'ouvrage de Catherine Fussinger et Deodaat Tevaearai, *Lieux de Folie, Monuments de raison*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 1998.

[167] Pour lire le récit de la libération des aliénés de Bicêtre : Scipion Pinel, *Traité complet du régime sanitaire des aliénés*, Paris 1836 et le chapitre « naissance de l'asile » in Michel Foucault, [1976] *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op. cit.,* pages 576-632.

[168] L'asile est donc d'abord pensé comme un progrès moral : « Pinel incluait cette conception de l'isolement comme curative et « placée dans une perspective altruiste, altérée peut-être par un soupçon de rédemption, de donner de meilleurs soins. » Jean-Charles Pascal, « Architectures et théories du soin en psychiatrie » in Viviane Kovess-Masféty, Donato Severo, David Causse, Jean-Charles Pascal (dir.), *Architecture et psychiatrie*, Paris, éditions le Moniteur, 2004, page 30. C'est d'ailleurs ce concept qui n'a pas convaincu de nombreux autres médecins à travers le monde comme le précise la chercheuse Aude Fauvel : *En dehors des murs. Pour une histoire renouvelée des institutions de la folie à l'époque contemporaine*, *op. cit.*

privation de liberté dont j'ai déjà nommé le travail dans mon récit, est d'ailleurs autant mobilisé sur la question du respect des droits des personnes détenues que des personnes hospitalisées en psychiatrie ou encore des personnes relevant des deux instances, placées sous l'autorité conjointe du Ministère de la Santé et du Ministère de la Justice[169]. Dès lors qu'une personne trouble l'ordre public, le contrôle, le suivi et les démarches s'opèrent auprès des deux autorités : pénale et psychiatrique.

Une troisième composante réunit population carcérale et psychiatrique : la condition sociale[170]. Ce point m'interpelle tout particulièrement, ma recherche étant située en Seine-Saint-Denis — territoire marqué par une précarité structurelle, et reconnu comme le département le plus défavorisé de France métropolitaine[171]. En Seine-Saint-Denis, 28,4% de la population a un niveau de vie inférieur au seuil de pauvreté, soit plus d'un quart de la population[172]. La Seine-Saint-Denis est également le premier désert médical de France en nombre de médecins rapporté à la population[173]. Si le samu social est souvent le seul projet de sortie, cela tient aussi à la précarité structurelle du territoire. De nombreuses personnes hospitalisées au CHIRB sont sans domicile fixe, parfois sans papiers, ou aux prises avec une précarité quotidienne insoutenable. Très peu de lieux existent sur le territoire pour accueillir les personnes à leur sortie et ce manque positionne le personnel soignant dans une situation d'accompagnement impossible[174]. La pauvreté, nous dit Didier Fassin, devient un trouble à l'ordre public lorsqu'elle est visible dans les villes. Elle dérange. Au même titre que pour la folie, la solution semble la mise à l'écart : « Au moins, est-ce le cas pour ceux qui appartiennent aux milieux pauvres et aux minorités ethnoraciales, car dans la plupart

---

[169] La liste des lieux visités par les équipes de la contrôleure générale des lieux de privation de liberté inclue les postes de police (cellules de garde vue), les locaux de détention douanière, etc. Pour consulter la liste complète, voir le site internet dédié : https://www.cglpl.fr/missions-et-actions/sa-mission/ [consulté le 14/08/2023].

[170] Fassin, Didier, « Épreuves carcérales, leçon du 9 juin 2021 », *op. cit.,* plusieurs études sociologiques passionnantes et révélatrices y sont détaillées.

[171] Etude publiée sur le site de l'INSEE : https://www.insee.fr/fr/statistiques/5371235?sommaire=5371304 [consulté le 20/07/2023] Les départements les plus pauvres de France sont Mayotte, Guyane, Réunion, Martinique et Guadeloupe.

[172] *Ibid.*

[173] La Seine-Saint-Denis compte environ 50 médecins généralistes pour 100 000 habitant·es, contre une moyenne nationale de 339 pour 100 000. Ce déséquilibre place le département au rang de premier désert médical de France. Voir : https://conseil93.ordre.medecin.fr/actualites/demographie-medicale-en-seine-saint-denis-evolution-sur-dix-ans-de-2015-2024 ; voir également la réponse ministérielle à la question écrite n° 4523, Sénat, 28 septembre 2023, https://www.senat.fr/questions/base/2022/qSEQ221204523.html [consulté le 19/07/2025].

[174] Gérard Dubret, Thierry Trémine, « Quel avenir pour la psychiatrie à l'hôpital général ? » in *L'Information Psychiatrique*, 2009, 85 : 559-64. Dans cet article, les auteurs insistent sur le taux d'hospitalisations d'office particulièrement élevé en Seine-Saint-Denis.

des pays, le système répressif est probablement le plus inégalitaire de tout l'appareil d'Etat, celui qui pénalise les classes populaires de la manière la plus inéquitable[175]. »

Il peut sembler caricatural de comparer prison et hôpital psychiatrique de manière à mettre en évidence les mêmes logiques opératoires qui agissent et traversent les lieux. En effet, les débats sur cette question ne sont pas nouveaux. En réalité, si j'ouvre mon propos en insistant sur ce point, c'est précisément parce qu'il ne s'agit pas d'un exercice de comparaison mais plutôt d'une volonté de dé-sédimenter le pouvoir au sens foucaldien du terme, exercice qui consiste à tenter de faire remonter à la surface les sédiments tassés et fixés au fond de la pensée[176]. Comme le précise Olivier Brisson « « quoi qu'on en pense, quoi qu'on en dise, la psychiatrie est un instrument de pouvoir et du pouvoir. [...] la psychiatrie fait tout autant partie de l'arsenal disciplinaire que de l'offre de soins[177] ».

En informatique, *le tassement* définit une technique de gestion d'une mémoire consistant à y ranger des fichiers d'un seul tenant, de manière contiguë, afin de conserver systématiquement le plus grand espace libre possible en une seule partie. Le tassement de la pensée serait une manière de placer côté à côté des concepts, des analyses sans y placer d'intervalles, sans creux, sans silence, et donc sans laisser d'espace pour penser les rapports entre ces analyses et concepts. Il me semble que la pensée de Foucault cherche précisément à penser ces intervalles pour donner sens aux concepts qui se touchent les uns les autres sans être superposables et en évitant les homologies réductrices d'une pensée binaire. Telle que je m'inscris dans la pensée de Foucault, il n'est pas question de penser l'institution en termes de groupes « dominants » et « dominé·es », « soignant·es » et « soigné·es », « détenteur·ices du pouvoir ou non » mais plutôt de questionner la manière dont le pouvoir s'introduit entre les corps « traversés par l'ordre »[178]. Michel Foucault le précise : « Le pouvoir n'appartient ni à quelqu'un, ni d'ailleurs, à un groupe ; il n'y a pouvoir que parce qu'il y a dispersion, relais, réseaux, appuis réciproques, différences de potentiel, décalages, etc. C'est dans ce système des différences, qu'il faudrait analyser, que le pouvoir peut se mettre à fonctionner[179]. » La logique carcérale de la psychiatrie est si bien tassée,

---

[175] Didier Fassin, « Épreuves carcérales, leçon du 9 juin 2021 », *op. cit.,* page 265.
[176] CNRTL [Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales], URL : https://www.cnrtl.fr/definition/s%C3%A9diment [consulté le 16/07/2025]. « Sédiment » emprunté au latin *sedimentum* signifie « tassement » ; « fond, sédiment ». Ce terme est dérivé de *sedere* qui signifie « être assis ; séjourner ; demeurer fixé ».
[177] Olivier Brisson, *Pour une psychiatrie indisciplinée, op. cit.,* page 81.
[178] Foucault définit l'ordre comme « une grande nervure de prescriptions » : Michel Foucault, *Le pouvoir psychiatrique*, *op. cit.,* page 4.
[179] *Ibid.,* page 6.

qu'elle en devient une assise confortable, tellement ancrée dans la culture psychiatrique, dans son discours, que le personnel soignant, ne semble plus y faire attention[180] : « La parole syndicale elle-même s'est réduite à une défense systématique des intérêts des professionnels, oubliant trop souvent de mettre en avant la qualité de vie et d'accompagnement des patients[181]. » L'institution de soin a pour mission première de garantir son activité propre et de réguler la pratique médicale. Pour cela, la protection de l'image de la profession et la défense des conditions de travail invisibilisent les conditions de vie en institution des personnes hospitalisées pourtant désignées comme les « bénéficiaires » de cette mission d'accès au soin.

La thèse tente de penser avec d'autres et par les outils offerts par le travail du geste « ce système de différences », en proposant d'autres réseaux, d'autres appuis réciproques, d'autres décalages.

2. Architectures du seuil, architectures-limite

Spatialité du geste

Dans l'ouvrage collectif autour des liens entre psychiatrie et architecture, l'architecte Donato Severo, revient sur le modèle historique de l'hôpital au temps de la Renaissance qu'il nomme « l'hôpital-refuge »[182]. Ce modèle architectural se caractérise par sa capacité à créer des espaces de transition avec l'espace public au cœur de la ville : arcades, places, péristyles, et pronaos[183]. Ce dispositif n'empêche pas la conception d'un espace clôturé assurant la protection, qui se découvre sur la ville grâce aux arcades de l'entrée. L'architecte revient sur ce que le philosophe Walter Benjamin appelle « le seuil » : « Le seuil est une

[180] Mathieu Bellahsen dans son récent ouvrage sur la contention revient notamment sur la sortie d'un documentaire sur l'hôpital Sainte-Anne. Le film, validé par l'ensemble du personnel soignant, a profondément choqué l'opinion publique à sa sortie et plusieurs peines d'emprisonnements ont été requises à l'encontre des médecins chefs des services de psychiatrie pour des pratiques jugées indignes, maltraitantes et hors la loi. L'auteur s'interroge : comment cet aveuglement collectif a-t-il été rendu possible ? Il me semble que derrière cet aveuglement c'est la question des cultures de pratiques qui reste à interroger. Mathieu Bellahsen, *Abolir la contention, sortir de la culture de l'entrave*, *op. cit.,* pages 24-28.

[181] Olivier Brisson, *Pour une psychiatrie indisciplinée, op. cit.*, page 55.

[182] Severo, Donato, « Les Métaphores de l'hôpital psychiatrique », in Viviane Kovess-Masféty, Donato Severo, David Causse, Jean-Charles Pascal, (dir.), *Architecture et psychiatrie*, *op. cit.,* pages 16-27.

[183] Le *péristyle* est un vestibule d'allure monumentale agrémenté de colonnes. Le *pronaos*, du grec ancien, littéralement « l'espace situé devant le temple », désigne le vestibule ou l'entrée d'un temple.

zone. Les idées de variation, de passage d'un état à un autre, de flux sont contenues dans le terme *schwellen* (gonfler, enfler, se dilater)[184]».

L'architecte et chercheuse Fany Cérèse propose deux manières de voir l'architecture : « un art du plein » qui consiste à édifier des constructions et un « art du vide[185]. » Dans la deuxième conception choisie par l'architecte, se pose la question des personnes qui vont habiter, occuper ce vide.

Le seuil, écrit l'architecte Herman Hertzberger, « est la clé de la transition et de la connexion entre des zones soumises à des prétentions territoriales différentes » ; il constitue, en tant que lieu à part entière, « la condition spatiale de la rencontre et du dialogue entre des espaces de nature différente[186]». Cette conception du seuil comme interface sensible entre des régimes d'espace hétérogènes permet de comprendre, en creux, les effets délétères de son absence dans certains contextes institutionnels. Ainsi, dans ses recherches sur les maisons de retraite, Fany Cérèse souligne que l'on passe directement du couloir à la chambre, autrement dit d'un espace de circulation à un espace intime, sans transition ni médiation. Cette suppression du seuil, loin d'être neutre, participe à la fabrication d'environnements iatrogènes, c'est-à-dire susceptibles d'aggraver les troubles des personnes accueillies[187].

Comme pour les intervalles indispensables à la pensée, le seuil est un espace *entre* et non pas côte à côte. Il désigne un espace mouvant — vivant — puisqu'il fluctue, gonfle et se dilate. Il est l'espace du milieu et il me semble être aussi l'espace du geste au sens d'un espace dynamique et fluctuant. Il rappelle ce que le théoricien de la danse Hubert Godard nomme « le devenir feuille » : « Comme la feuille d'un arbre, ouverte à son milieu, elle n'a

---

[184] Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXeme siècle. Le livre des passages,* Paris, éditions du Cerf, 1996.

[185] Fany Cérèse et Eric de Thoisy, conférence « Ce que l'architecture donne à vivre : Les Lieux de vie institutionnels » dans le cadre du séminaire *Architecture et care* organisée par la Chaire de philosophie à l'hôpital, URL : https://chaire-philo.fr/ce-que-larchitecture-donne-a-vivre/ [consulté le 01/06/2023].

[186] Herman Hertzberger, *Leçons d'architecture*, Genève, Infolio, 2010, page 45. Dans sa réflexion sur les enjeux contemporains de l'architecture, Herman Hertzberger met en garde contre la polarisation entre un individualisme exacerbé et un collectivisme abstrait. Selon lui, aucune situation spatiale ne se limite à l'un ou l'autre de ces pôles : toute relation humaine — et donc toute situation architecturale — engage des individus et des groupes dans leurs liens, leurs obligations et leurs interdépendances mutuelles. L'espace architectural, dans cette perspective, ne peut être pensé ni exclusivement pour l'individu, ni uniquement pour le collectif, mais comme un dispositif relationnel, capable d'accueillir la complexité des rapports humains. Il s'agit, pour Hertzberger, de concevoir des formes spatiales ouvertes, évolutives, qui rendent possible la cohabitation et la négociation constante entre usages singuliers et besoins communs.

[187] Pour consulter l'enquête : https://www.fnadepa.com/uploads/media/default/0001/04/les-orientations-pour-nos-maisons-du-grand-age---mutualite-francaise-bourguignonnecompressed_629f17487217c.pdf [consulté le 16/08/2023]. Voir aussi : Fany Cérèse et Colette Eynard, « Domicile, habitats intermédiaires, EHPAD : quelles mutations à opérer pour soutenir l'autonomie dans le parcours résidentiel ? » in *Vieillir chez soi*, Presses universitaires de Rennes, 2014.

pas de volume[188]. » Dans un récent ouvrage, il revient sur le mouvement de la respiration qui me semble particulièrement intéressant pour penser le geste comme espace du seuil. Il propose de sortir d'un mouvement binaire dedans/dehors pour nous rapprocher du milieu : « En effet, « inspirer dedans » et « expirer dehors » renforcent la dualité dedans/dehors, soi/monde, sujet/objet, nous séparant alors de la nécessaire invention du paysage et des fluctuations de notre étendue, plus proche, plus loin qui fonde le geste de l'inspire[189] ». Le travail du geste tel que je souhaite l'explorer dans ma recherche s'inscrit dans cette conception, c'est-à-dire dans ce travail de fluctuations d'une matière *entre*. Pour autant — et Hubert Godard le précise — pour se repérer dans ce paysage, il faut un sol solide, « radical », qui permette « le repos de l'expire[190] ». En milieu inhospitalier, il peut être nécessaire de trouver des appuis multiples et « de ralentir le débit des flux tout en gardant l'ouverture au monde[191]». Il me semble que l'espace du seuil est précisément cet espace qui permet l'ouverture au monde tout en tenant compte des enveloppes, des assises et des appuis nécessaires en fonction du paysage — ou de l'absence de paysage — dans lequel on se trouve.

La pensée de Fernand Deligny sur « l'entre » est également au cœur de la thèse. La philosophe Catherine Perret met en lumière l'invention de Deligny : « c'est par la faculté qu'il a de faire surgir, au croisement de ces trois perspectives, clinique, artistique et politique, une interrogation plus spéculative : qu'en est-il de l'entre ?[192] ». Chez Deligny, cette matière d'entre désigne ce qui fait milieu d'appui, c'est-à-dire ce qui rend possible l'existence d'un espace partagé sans assignation ni injonction. Les conditions qui permettent à un milieu de se constituer impliquent notamment la présence d'un espace libre, ouvert et non contraint : « sans espace ouvert, libre, non contraint, les mélodies kinésthésiques nées du dialogue tonico-postural entre les corps ne s'exprimeraient pas[193]. » La notion de *matière d'entre* chez Fernand Deligny renvoie à ce qui advient entre les êtres, sans médiation langagière, dans un espace où les gestes, les postures et les rythmes corporels peuvent entrer en résonance.

---

[188] Hubert Godard*, Une respiration*, Bruxelles, éditions Contredanse, 2021, page 14.
[189] *Ibid.,* page 33.
[190] *Ibid.,* page 23
[191] *Ibid.,* page 33.
[192] Catherine Perret, *Le Tacite, l'humain. Anthropologie politique de Fernand Deligny, op. cit.,* pages 92-93.
[193] *Ibid.,* page 226. Le *dialogue tonico-postural* désigne une forme de communication non verbale entre les corps, fondée sur les tensions musculaires, les attitudes, les rythmes et les *affects somatiques*. Deligny insiste sur le rôle fondamental de ces formes infra-langagières dans l'établissement de relations sensibles, notamment avec des enfants mutiques placés en marge des circuits normatifs de la parole et de la socialisation.

Ce *milieu d'appui* n'est ni un lieu au sens strict, ni un cadre institutionnel, mais un espace de potentialités relationnelles**,** de commun.

L'hôpital psychiatrique moderne — tel qu'il est pensé depuis les mouvements critiques de la psychiatrie[194] — est présenté comme un espace pour accueillir « la crise », apaiser et mener la personne vers un lieu de vie. Il est aussi cet espace du seuil, cet entre-deux dans lequel on ne s'installe jamais complètement, un espace *entre*. Il est pensé comme espace d'accueil : un espace hospitalier au-delà du soin. Donato Severo revient sur la distinction fondamentale que Walter Benjamin établit entre le seuil (*Schwelle*) et la limite (*Grenze*) : « Il faut distinguer soigneusement le seuil de la limite. » Alors que la limite borne, trace une frontière rigide et exclusive, sans place pour « l'entre », le seuil désigne un espace de passage, de transformation ou de négociation — un lieu d'ambiguïté et de potentialité[195].

Pour illustrer cette idée de *limite*, les *politiques du mur* analysées par la philosophe mexicaine Silvana Rabinovitch constituent un exemple particulièrement éclairant, notamment à travers le cas du mur érigé entre le Mexique et les États-Unis[196]. Ce mur, loin d'être une simple infrastructure frontalière, cristallise des logiques de rejet, de peur et de contrôle, qui traduisent une volonté politique de produire de l'exclusion par l'espace. Comme le souligne le politiste Damien Simonneau, ce phénomène n'est pas isolé : depuis la chute du mur de Berlin en 1989, le nombre de *murs-frontières* dans le monde est passé de six à soixante-huit en 2018[197]. Ces murs matérialisent une mutation profonde des régimes de souveraineté contemporaine, marquée par une prolifération des dispositifs de cloisonnement.

C'est dans ce contexte que je propose le concept *d'architecture-limite* : un agencement spatial, matériel et symbolique qui vise à organiser l'espace selon des logiques d'isolement, de contrôle et de clôture. Loin d'être de simples objets techniques ou fonctionnels, ces architectures traduisent une certaine manière d'habiter le monde, fondée

---

[194] J'entends par là notamment les mouvements de la psychothérapie institutionnelle ou de la psychiatrie de secteur au XXème siècle.

[195] Walter Benjamin, *Sens unique*, trad. Jean Lacoste, Paris, Éditions Maurice Nadeau, 2000, page 103.

[196] Notes personnelles prises lors de la conférence de Silvana Rabinovich, « Pourquoi et à partir de quelles expériences parler de vulner(hab)ilités ? », le 14 octobre 2021, Maison de la recherche, Université Paris 8. Silvana Rabinovich est Professeure de philosophie à l'Université Nationale Autonome de Mexico (UNAM). Son propos repose sur deux expositions faites par le *Projet PAPIIT*, *Hétéronomies de la justice*, Musée National des Cultures du Monde INAH (Mexique) en 2018 et en 2020 « Mexicains, Palestiniens et Saharaouis : du même côté de murs différents ».

[197] Damien Simonneau, *L'Obsession du mur - Politique de militarisation des frontières en Israël et aux Etats-Unis,* Peter Lang, 2020.

sur la peur de l'altérité et le fantasme d'une autonomie sécuritaire. Elles prétendent créer des espaces « sans dehors », épurés de toute conflictualité ou vulnérabilité partagée. En ce sens, *l'architecture-limite* devient l'expression bâtie d'une politique du rejet, là où le *seuil*, au contraire, ouvrait la possibilité d'un passage. Il ne s'agit pas seulement d'enfermer des corps, mais de produire un monde clos, prétendument autonome. *L'architecture-limite* est donc inséparable d'une *politique du mur*, où le bâti devient outil de séparation, de gestion de la peur, voire de négation de l'autre. À la différence des dispositifs spatiaux ouverts ou poreux, elle fonctionne sur le mode du refus de « l'entre », du partage, du commun. Elle cherche à figer les rapports, à territorialiser la menace. En cela, elle est l'expression architecturale d'une rationalité sécuritaire, profondément marquée par l'angoisse de l'exposition et de la cohabitation non maîtrisée[198].

Ces considérations m'amènent à revenir à ma question de départ en la reformulant : que se passe-t-il lorsque l'architecture psychiatrique n'est plus pensée sur le modèle du seuil mais sur celui de la limite ? Quels gestes de résistances restent alors possibles ? Comment recréer les conditions d'un milieu d'appui ? Silvana Rabinovitch s'intéresse précisément à la manière dont les communautés vont réagencer leur vulnérabilité en fonction d'une *situation-limite*. Plus précisément, Silvana Rabinovitch interroge la manière dont la reconnaissance de la vulnérabilité constitue la condition même de l'expérience éthique et politique. C'est à partir de cette reconnaissance qu'elle élabore le concept de « vulnér(hab)ilité », entendu comme la capacité à *faire quelque chose de sa propre vulnérabilité*, à la transformer en pouvoir d'agir et en potentiel d'habitation du monde[199]. Ce néologisme, en croisant vulnérabilité et habitabilité, suggère qu'habiter — physiquement, socialement, politiquement — ne peut se faire qu'en assumant l'exposition à l'autre, le risque de la relation, la porosité des corps et des lieux.

---

[198] Penser *l'architecture-limite* comme objet théorique permet de mettre en lumière d'autres dynamiques contemporaines d'exclusion spatiale (murs aux frontières, dispositifs anti-SDF, enclaves résidentielles, etc.), tout en interrogeant le rôle de l'architecture dans la construction de « l'habitable » — et, par extension, du *vivable* — dans nos sociétés contemporaines.

[199] La notion de « vulner(hab)ilité » s'inspire de la pensée d'Emmanuel Levinas, notamment de sa réflexion sur la blessure (vulnus/stigmata) et sur la « répugnance » éprouvée face à l'autre, en tant qu'elle révèle notre propre vulnérabilité et mortalité. Cette répugnance, comprise comme une réaction éthique ambivalente, peut conduire à la stigmatisation de l'autre et à l'édification de murs — physiques ou symboliques — visant à se protéger non de l'autre, mais de sa propre fragilité. Emmanuel Levinas, *Éthique et Infini*, Paris, Fayard, 1982, pages 74-77. Voici également un lien vers une page internet dédiée à une des actions présentées par Silvana Rabinovitch : les jeux à bascule installés entre le mur du Mexique et des Etats-Unis par un couple d'enseignant·es américain. https://www.leparisien.fr/international/des-balancoires-roses-installees-sur-la-frontiere-entre-les-etats-unis-et-le-mexique-30-07-2019-8126292.php [consulté le 16/08/2023].

Un autre outil conceptuel a également traversé l'ensemble de mon travail : les fonctions haptique et phorique du geste, telles que développées par Hubert Godard. Ces notions prolongent les travaux de James J. Gibson, qui introduit dans les années 1960, une conception écologique de la perception. Plutôt que de penser les sens à partir d'organes isolés (vue, ouïe, odorat…), Gibson propose de les envisager comme des systèmes perceptuels intégrés, où la perception résulte d'une interaction active entre le corps et son environnement. Dans cette perspective, le *toucher* n'est plus passif ou localisé, mais haptique : il devient un mode actif d'exploration, de relation au monde[200].

Le sens phorique, du grec « porter », renvoie aux « demeures nomades » nommées par Hubert Godard. Autrement dit, il désigne la capacité à l'intérieur de soi à se déplacer et à rencontrer « l'altérité du monde ». Par exemple, je choisis de tendre le bras vers l'avant pour aller à la rencontre d'un objet ou d'une personne tandis que le reste de mon corps repose sur une chaise. Il relève donc d'une exploration de l'espace. Dans l'ouvrage *Une respiration*, Hubert Godard définit la fonction haptique comme « un système immune du sensible » dans le sens où elle fonctionne comme un filtre « aux flux qui nous parviennent nourrissant soit un mouvement vers ou au contraire un retrait du monde[201] ». Elle permet à la fois de favoriser la rencontre avec l'altérité du monde, avec le milieu, mais permet simultanément de s'en protéger : « C'est une motricité de frontière où s'engage la négociation de nos échanges avec le monde[202]».

Penser le rapport au lieu à partir de la fonction haptique revient à interroger les possibilités pour chacun et chacune de réintroduire du seuil, de la « motricité de frontière » dans les relations. Les politiques du mur ont pour objectif d'empêcher la rencontre et les déplacements par peur de l'autre. En faisant jouer les sens haptique et phorique du geste, il est question dans ma recherche d'analyser cette tentative collective de recréation de seuils dans le grand espace vide laissé par l'entassement de la pensée et des pratiques sur le disque dur de l'hôpital — pour reprendre la métaphore informatique — en activant le lieu par le geste. Il me faudra pour cela m'arrêter longuement sur les gestes minuscules et leurs analyses successives, loin d'une circulation fluide, sans arrêt ni à-coup, tant recherchée au

[200] James J. Gibson, « Observations on Active Touch », in *Psychological Review*, vol. 69, n° 6, novembre 1962. Je recommande également l'entretien avec le chercheur et danseur Hubert Godard disponible en suivant le lien suivant : https://www.pourunatlasdesfigures.net/element/fond-figure-entretien-avec-hubert-godard [consulté le 16/08/2023].
[201] Hubert Godard, *Une respiration, op. cit.,* page 32.
[202] Hubert Godard, *Une respiration, op. cit.,* page 32.

sein de l'espace public[203]. *L'architecture-limite* semble paradoxalement au service de cette circulation au sein de l'espace public en imposant la mise à l'arrêt de certain·es. Dans une même logique, la circulation du personnel soignant reste un des enjeux de l'organisation spatiale de l'hôpital psychiatrique composé en majeure partie d'espaces dits de circulation tandis que l'assignation à des espaces restreints organise le quotidien des hospitalisé·es[204].

Tout le piège repose sur ce que j'appellerai *les seuils factices* qui peuvent se confondre avec les seuils tels que pensés par Walter Benjamin. Le philosophe Paul B. Preciado convoque derrière la dénomination « architecture », non seulement une pensée des murs, mais aussi des techniques mécaniques et sémiotiques qui élargissent largement la définition de ce que l'on peut entendre par architecture[205]. L'enfermement n'est pas seulement physique, dans un lieu, mais aussi intérieur, intégré de manière moléculaire et pharmaceutique par la prise de traitements et par les dispositions morales mises en place autour du suivi de la personne psychiatrisée à sa sortie. Il me semble qu'il ne faudrait pas confondre *architecture du seuil* au sens de Benjamin et une architecture ancrée dans « la logique humanitaire du théâtre carcéral »[206] qui prépare l'individu à son retour dans la société en facilitant l'incorporation d'un enfermement physique et moral agissant sur la mobilité même du corps, sa capacité à agir, et par la mise en place d'un suivi en « ambulatoire » n'ayant d'autre but que de vérifier que rien ne bouge d'ici le prochain rendez-vous.

Dans *Testojunkie*, Preciado décrit ces nouvelles « technologies pharmaco-pornographiques molles », qui prennent la forme du corps qu'elles contrôlent et mutent en

---

[203] Voir à ce sujet l'analyse de Jacques Rancière : « L'intervention policière dans l'espace public ne consiste pas d'abord à interpeller les manifestants mais à disperser les manifestations. La police n'est pas la loi qui interpelle l'individu (le "hé ! vous, là-bas" d'Althusser) sauf à la confondre avec la sujétion religieuse. Elle est d'abord le rappel à l'évidence de ce qu'il y a, ou plutôt qu'il n'y a pas : "Circulez ! Il n'y a rien à voir." La police dit qu'il n'y a rien à voir sur une chaussée, rien à faire qu'à y circuler. Elle dit que l'espace de la circulation n'est que l'espace de la circulation. » Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, Paris, Folio Essai, 1998, page 242.
Autrement dit, et contrairement à ce qui parait être son pouvoir premier (d'interpeller ou d'arrêter ses sujets) la vocation de la police est de polir et de policer les relations. Le polissage des relations dont la police porte le nom est par essence au service des flux et de la conformité : il repose sur la criminalisation de tout ce qui interrompt les flux. L'espace public est ici défini par la circulation qu'il suppose. Emma Bigé développe cette analyse dans son dernier ouvrage et insiste sur la double opération qui vise les corps dissidents, leur survisibilité dans l'espace public implique de les invisibiliser pour ne pas rompre la circulation. Voir : Bigé, Emma, *Mouvementements, écopolitques de la danse*, Paris, éditions La Découverte, 2023, page 137.

[204] Fany Cérèse, « Ce que l'architecture donne à vivre : Les Lieux de vie institutionnels », *op. cit.,* Dans cette conférence, la chercheuse en architecture présente une étude selon laquelle 30% de l'espace des lieux de soin serait composé de couloirs dédiés à la circulation à la fois du personnel et des résident·es.

[205] Paul B. Preciado, *Testo Junkie – Sexe, drogue et biopolitique*, Paris, éditions Grasset et Fasquelle, 2008.

[206] Alexia Stathopoulos, *Le théâtre carcéral. Relation à soi et aux autres dans un monde sans commun, op. cit.* Je fais ici référence au titre de l'ouvrage « Le théâtre carcéral ».

subjectivités : « Le corps n'habite plus les lieux disciplinaires : il est habité par eux, sa structure biomoléculaire et organique est leur ultime ressort[207]. » Ces technologies de subjectivations découlent de ce que Ian Hacking, Steve Woolgar et Bruno Latour appellent « [l'] « autorité matérielle » de l'hégémonie de la science, c'est-à-dire « sa capacité à inventer et produire des artefacts vivants[208]. » La dépression est ainsi transformée en prozac et la masculinité en testostérone. Preciado précise néanmoins dans une note que la science n'est pas la seule à posséder ce pouvoir performatif :

> L'art et l'activisme sont similaires à la science de laboratoire. Ils ont, eux aussi, le pouvoir de créer (et non pas seulement de décrire, découvrir ou représenter) des artefacts. Nous verrons plus loin que l'art, la philosophie, et la littérature peuvent fonctionner comme des contre-laboratoires virtuels de production de la réalité[209].

Les pratiques du geste dont il est question dans l'enquête menée avec le collectif MOUVEMENT(s) tentent d'imaginer un contre-laboratoire de production d'une autre réalité — plus soutenante et soutenable — fondée sur la recherche de seuils et la rencontre avec « l'altérité du monde » évoquée par Hubert Godard. Les *architectures-seuils*, que j'appelle aussi *architectures sensibles* me semblent être ces « lieux-tenant » plus que ces « contenants-enfermant » nommés par Cynthia Fleury et le collectif SCAU dans l'exposition « Soutenir » au pavillon de l'arsenal en 2022[210]. Autrement dit, des lieux qui soutiennent plutôt qu'ils contiennent et détiennent comme le toucher cutané est lui aussi porté par l'activité articulaire dans sa rencontre avec le monde dans la fonction haptique du geste.

Discipline et contrôle : la question de l'espace

La psychiatrie appartient donc à la fois à l'arsenal disciplinaire et à l'offre de soin. Comme le précise Olivier Brisson, psychomotricien et auteur, « rappeler la dimension disciplinaire de la psychiatrie ne revient ni à la critiquer ni à la justifier – l'oublier ou la taire reviendrait [en revanche] à des dérives possibles[211].» Annoncée par Deleuze dans son post-scriptum, la crise des lieux d'enfermements se manifesterait par une séparation entre

[207] Paul B. Preciado, *Testo Junkie. Sexe, drogue et biopolitique, op. cit.,* pages 76-77.
[208] *Ibid.,* page 33.
[209] *Ibid.,* page 33, note de bas de page n°3.
[210] Cynthia Fleury, SCAU, *Soutenir - ville, architecture et soin, op. cit.,* page 7.
[211] Olivier Brisson, *Pour une psychiatrie indisciplinée, op. cit.,* page 81.

discipline et contrôle : ce dernier découlerait de la première dans la pensée deleuzienne[212]. Le pouvoir, tel qu'il est analysé par Michel Foucault, contrairement à ce qui est souvent admis, « n'est pas une instance d'interdiction, de prohibition, mais au contraire un ensemble de rapports de forces qui se range sous la catégorie de la relation[213]. » Autrement dit, la discipline est une technique de gestion dont l'unique objectif est d'orienter le comportement des individus en créant un maillage spatial dans lequel chacun serait à sa place. Le maillage induit une segmentation de l'espace. L'usine, la prison, l'école sont des exemples particulièrement opérants. Au contraire, chez Deleuze, le contrôle implique une gestion de l'espace continue, déterritorialisée pour permettre aux flux financiers et de marchandises de circuler sans être assignés à un lieu : « Le problème fondamental vient des mutations subies par le capitalisme, qui serait passé d'un état "compressif " originaire à un état "dispersif"[214].» Cela signifie que les flux ne sont plus stockables, ni accumulables et toujours liés à un acte productif humain. Au contraire, la circulation fluide des capitaux dans le capitalisme dispersif, ne repose plus sur les individus mais sur des multinationales et des réseaux d'influence. Philippe Artières démontre que le contrôle est déjà présent dans la pensée de Foucault sur la discipline et suggère un rapport beaucoup plus complexe entre les deux plutôt qu'un rapport de séparation ou de succession : « un jeu de corrélations et de différences, où le secret et la transparence, l'enfermement et l'ouverture, s'entrelacent plutôt que de se succéder[215]. »

Or, il me semble que ce point est essentiel pour inscrire la recherche dans la pensée de Foucault, la société d'aujourd'hui n'est pas passée d'une société disciplinaire à une société de contrôle, si le contrôle était déjà d'usage dans les disciplines, la société néolibérale qui organise la vie hospitalière contemporaine a aujourd'hui besoin de conserver un arsenal disciplinaire pour accroitre les flux et la monétisation des services. Je rejoins sur ce point les propos d'Olivier Brisson : « La santé mentale néolibérale, en dépit de sa rupture avec la psychiatrie de secteur, ne peut se développer qu'à condition de laisser

---

[212] Gilles Deleuze, « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle », in *L'autre journal*, n°1, mai 1990. Voir aussi le chapitre « crise de l'enfermement » in Philippe Artières et Mathieu Potte-Bonneville, *D'après Foucault, Gestes, luttes, programmes*, *op. cit.,* Dans ce chapitre, l'auteur met en lumière l'omission majeure de Deleuze dans son *post scriptum* : celui de la prison alors que l'analyse foucaldienne s'appuie très directement sur l'analyse carcérale.

[213] Conférence de Michel Foucault au Brésil « Les mailles du pouvoir » in Michel Foucault, *Dits et écrits, tome IV*, texte n° 297.

[214] Gilles Deleuze, *Pourparlers (1972-1990),* Paris, éditions de Minuit, 2003, page 245.

[215] Philippe Artières et Mathieu Potte-Bonneville, *D'après Foucault, Gestes, luttes, programmes*, *op. cit.,* page 252.

subsister les aspects les plus disciplinaires de l'ancienne doctrine[216]. » « L'ancienne doctrine » devient ainsi une assise confortable pour les politiques néolibérales et il existe un jeu de renvois permanents entre contrôle et exclusion : « contrôler permet d'exclure, de soumettre le partage à des critères rigoureux. Exclure permet de mieux les contrôler, dans des milieux que la clôture rend disponibles à la mesure et au regard[217]. » L'historien Philippe Artières insiste également sur l'idée selon laquelle il n'est plus seulement question de limiter les désordres « mais de faire croître l'activité, leur essaimage hors des seules institutions closes ; leur étatisation, au travers de la police qui assure continument leur diffusion dans le corps social[218]. » Le dehors et le dedans ne s'opposent pas dans la discipline foucaldienne, ils sont en permanence habité l'un par l'autre.

Il est intéressant de noter que les lieux dans lesquels le paradigme biomédical est remis en question, revisitent en premier lieu la question de l'espace. Les études de l'architecte et chercheuse Fany Cérèse sur les maisons de retraite sont éclairantes et notamment le travail conduit à l'institut Helio Marin de Labenne[219]. Une large réflexion a été menée auprès des résident·es, des professionnel·les et des aidant·es pour imaginer un autre mobilier et aménagement de l'espace au plus près d'un « chez-soi ». Les résident·es et les aidant·es se rejoignaient sur le désir de se sentir habiter l'espace comme un « chez-soi » et non comme un lieu de soin. Il s'agissait de différencier un espace sécurisé d'un espace sécurisant et accueillant. Fany Cérèse, lors de sa présentation du projet final, précise que le désir de chez-soi des résident·es n'a pu s'installer sur le long terme en raison d'une culture des pratiques professionnelles très forte. Elle est venue faire obstacle à toute réorganisation des rapports de pouvoir entre professionnel·les et résident·es. Les pratiques de maintenance des espaces, dans une logique productiviste et de protocoles managériaux iso-normés, n'ont pas permis de respecter les demandes des résident·es. Elle donne pour exemple la présence récurrente des chariots de ménage, systématiquement rangés devant la cuisine collective, empêchant de fait son accès et neutralisant son usage par les résident·es. Un autre exemple significatif est celui de la cuisine elle-même : initialement conçue comme un espace ouvert, pensé pour permettre aux résident·es de préparer leurs

[216] Olivier Brisson, *Pour une psychiatrie indisciplinée, op. cit.,* page 84.
[217] Philippe Artières et Mathieu Potte-Bonneville, *D'après Foucault, Gestes, luttes, programmes*, *op. cit.,* page 254.
[218] *Ibid.,* page 112.
[219] Pour consulter l'enquête : https://www.fnadepa.com/uploads/media/default/0001/04/les-orientations-pour-nos-maisons-du-grand-age---mutualite-francaise-bourguignonnecompressed_629f17487217c.pdf [consulté le 23/04/2023].

repas, de servir un café ou une boisson à leurs invité·es, elle est progressivement réappropriée par les soignant·es et transformée en espace de pause réservé au personnel. Ce glissement d'usage révèle une dynamique de dépossession subtile mais profonde : les lieux pensés comme supports de l'autonomie et de l'hospitalité deviennent, par l'accumulation de gestes et de pratiques ordinaires, des espaces d'exclusion ou de réassignation statutaire.

Comment s'extraire des logiques institutionnelles figées, assouplir les cadres normatifs et permettre l'émergence d'alliances entre différentes cultures de pratiques ? Par cette question, j'entends interroger les modalités de rencontre entre les pratiques portées par les artistes invité·es, les soignant·es, et les usager·es du lieu. Ces cultures de pratiques, souvent juxtaposées sans réelle mise en relation, coexistent dans des espaces où les statuts, les attentes et les rythmes divergent profondément. Ces interrogations traversent l'ensemble de cette thèse, non comme une problématique unique, mais comme un fil sensible, un désir d'expérimentation partagée. Elles sont étroitement liées à une volonté de suspendre temporairement les dénominations et les assignations[220] — professionnelles, médicales, sociales — l'espace d'un atelier, d'une pratique collective ou d'un geste.

[220] Isabelle Ginot, Notes personnelles prises lors du séminaire coordonné par Catherine Perret, *Des pratiques cliniques aux pratiques sociales : micro-révolutions dans les institutions psychiatriques et éducatives* (chapitre 3), Séance avec Isabelle Ginot, Marina Ledrein et et Valentin Schaepelynck « Des ateliers, pour quoi faire? », IMEC, Paris, 10 décembre 2022.

III. Le collectif MOUVEMENT(s), des collectifs en train de se faire

1. Des collectifs en mutation

Le collectif MOUVEMENT(s) est composé de personnes dont les parcours de vie ont été/ou sont encore psychiatrisés, de (ex)soignantes et de chercheur·ses d'horizons divers, tous et toutes artistes.

Temps de rassemblement, le collectif invite à se retrouver (soi-même et ensemble) et aller à la rencontre (de soi et des autres).

Partager les sensibilités artistiques de chacun et chacune pour briser une bonne fois pour toute l'idée fausse qu'a la société de ses fous et de ses folles. Le statut de fou est stigmatisé et vu avant toute autre chose comme dangereux pour lui-même et pour les autres. Le collectif revendique fermement la création comme un moyen pour redonner un souffle de vie et d'ouverture sur le monde. Il cherche à occuper les espaces dans et hors les murs, créer des ouvertures, des portes, défoncer (métaphoriquement) des murs et lutter contre le cloisonnement : revendiquer un droit d'exister.

Les soignantes engagées souhaitent défendre et revendiquer le soin comme une conception du monde et des relations et pas seulement comme un travail et un statut.

Nos outils sont ceux de la création et en particulier lorsqu'elle nous fait bouger.

Le collectif se réunit toutes les semaines à l'hôpital Robert Ballanger à Aulnay-sous-Bois. Il s'organise aussi autour de temps hors les murs lors de résidences de création auprès des partenaires engagés à ses côtés. Il est un espace d'accueil ouvert sur le lieu dans lequel il s'inscrit, ouvert à toute la communauté psychiatrique quel que soit le statut et toujours en fonction des désirs et de l'engagement. Ses membres ne sont pas fixes, les arrivées et les départs s'inscrivent dans le fil de la vie et de ses fluctuations.
Au sein du collectif, les positions de chacun et chacune ne sont pas les mêmes, certain·es revendiquent la folie comme manière de vivre, d'autres ne se reconnaissent pas dans le terme. Pour certains, le collectif est une famille choisie, pour d'autres, un refuge[221].

[221] Texte de présentation du collectif rédigé à l'occasion de la première du *P.O.S.#1* au théâtre Louis Aragon, le 04 juin 2022, par Baky Meguenni, Corinne Dutheil et Spirale Production (membres du collectif).

Le collectif pré-confinements, c'est-à-dire tel qu'il a été pensé entre 2017 et 2020 et dont il a déjà été question dans l'introduction, a donc d'abord été créé à la demande d'un groupe de personnes hospitalisées dans le service du secteur B et avec le soutien de la psychologue clinicienne Karine Debono et moi-même. Il reposait sur un double désir : pratiquer la danse et enquêter, par les pratiques artistiques, sur « une certaine expérience de la vie en psychiatrie[222]». Le désir reposait également sur la fabrication d'une identité alternative et collective qui permettrait de signer les actions et les présentations publiques tout en protégeant les identités civiles de chacun et chacune et tout en faisant disparaitre les statuts, jugés assignants et stigmatisants par l'ensemble des membres du groupe au profit d'un autre statut partagé : celui d'artistes du collectif. La fabrication d'une telle identité apparaissait comme indispensable pour permettre à chacun et chacune de porter un regard critique sur le lieu tout en échappant au regard médical[223]. D'après la commissaire d'exposition et critique d'art, Béatrice Gross, le collectif d'artistes en tant que communauté artistique intentionnelle, ne se définit pas par son nombre, mais bien par « la mise à mal de la notion d'auteur[224]. »

> Il semble d'emblée que les enjeux fondamentaux du collectif d'artiste(s) ne résident pas tant dans la simple mise en commun pragmatique de ressources et de compétences, mais bien plutôt dans la nécessaire redéfinition de la notion d'auteur accompagnant cette collectivisation déclarée des moyens de production. Ainsi la notion formelle de signature commune apparait comme le critère déterminant dans la distinction entre le collectif d'artiste(s) et les autres formes de collaboration artistiques : groupes, mouvements, collaborations temporaires[225].

Dans une logique d'appropriation des moyens de l'art et des statuts qu'il suppose, le collectif MOUVEMENT(s) proposait donc en premier lieu de créer une identité alternative — parce que collective et non spécialisée — caractérisée par sa signature commune. La dimension collective était la condition même de toute possibilité d'existence dans un contexte comme celui d'un service d'hospitalisation marqué par une politique ségrégative

---

[222] Entretien avec Katia Chalvet (membre du collectif entre 2017 et 2019) le 04 avril 2018.

[223] Les membres du collectif souhaitaient échapper au regard médical en évitant d'être associés à leurs dossiers médicaux, à leurs pathologies ou symptômes à travers les noms. Les noms étant connus des équipes soignantes, ils révélaient trop d'informations sur le·la auteur·ice, d'un texte, d'un tracé, d'une photographie, etc. Cependant ; chacun et chacune pouvait préciser son nom s'il le souhaitait ou choisir un pseudonyme d'artiste au sein même du collectif. Lors des premières années, il n'était pas question de performer devant un public mais plutôt de créer des objets (éditions, films) destinés à circuler dans les murs et en dehors.

[224] Béatrice Gross, « Le collectif, artiste contemporain » in *La création à plusieurs, Duos, Collectifs, et plus si affinités*, *ART PRESS 2*, trimestriel n°40 février/mars/avril, 2016, pages 36 – 43.

[225] *Ibid.,* page 37.

et dans le même temps par une concentration des pouvoirs et une hiérarchisation des savoirs. Cette signature fonctionnait comme signe, marque de l'existence d'une communauté d'anonymes réunie autour d'un même désir de partage d'expérience. Au sein du marché de l'art contemporain, le collectif est souvent présenté comme une forme de résistance face aux figures traditionnelles de l'artiste et des institutions qui les encadrent. Pour reprendre la formule du collectif de commissaires *WHW*, la créativité, mise en partage, au-delà d'une forme de résistance, est avant tout « une critique productive et performative des institutions sociales et politiques[226].» En d'autres termes, la présence d'un collectif choisi sur des critères d'engagement et de désir, au sein d'une unité d'hospitalisation, supposait une critique performative du système médical dans lequel il se trouvait et notamment celui des indications médicales.

En effet, la participation aux activités et ateliers est traditionnellement subordonnée à l'indication médicale. Au sein du service, ces indications ne peuvent être proposées que par des médecins psychiatres. Elles consistent à justifier — en fonction d'un signe clinique, d'une pathologie ou d'une situation — un traitement ou un examen médical et particulièrement en psychiatrie, la participation à une activité. À l'inverse, des contre-indications peuvent être formulées et annuler l'acte médical ou la participation en atelier d'une personne. Sans remettre directement en question ce fonctionnement, les membres du collectif proposaient la création d'un espace autre, au sein de ce maillage serré d'indications, dont le fonctionnement serait tout autre et reposerait sur l'engagement et la responsabilité de chacun et chacune à s'inscrire dans un projet de création collectif et ainsi « faire de la place à du non-prescrit[227]. »

Au commencement, tous les membres du collectif étaient hospitalisés dans le service et leur droit de circulation au sein de celui-ci dépendait des statuts d'hospitalisation de chacun·e. Karine Debono jouait le rôle de facilitatrice au sein du service, véritable alliée, elle accompagnait les personnes lorsque la libre circulation était empêchée par des décisions médicales. Elle était la seule à assister aux réunions de synthèse pour défendre le projet auprès des équipes, gérer la logistique (espace, temporalité) ainsi que les demandes d'aides financières. En tant qu'artiste invitée, j'ai d'abord occupé une position de

[226] WHW., "New Outlines of the possible" in *Collective Creativity.* Frankfurt, Revolver, 2005, page 14.
WHW. est un collectif de commissaires d'expositions "What, How and for Whom?" à l'origine de l'exposition "Collective Creativity: Common Ideas For Life and Politics" présentée à la Kunsthalle Fridericianum de Kassel en 2005.
[227] Isabelle Ginot, Julie Nioche, Camille Noûs, « Prendre soin des imaginaires et des situations », *op. cit.,* page 18.

passeuse ou de relai, en partageant les ressources relationnelles issues de mon parcours — structures de création contemporaine, artistes chorégraphiques — pour nourrir les circulations et soutenir les initiatives du collectif.

Un des héritages de ce « premier collectif » réside dans la création de cette signature collective, modulable et accueillante, qui très vite a dépassé le service d'hospitalisation pour accueillir des personnes déjà sorties, revenues, hospitalisées dans d'autres services ou suivies en ambulatoire. Cet accueil étendu nécessitait de déplacer les ateliers dans un espace hors du service, au sein du centre social et de l'atelier-bibliothèque : nécessité doublée par les difficultés rencontrées pour sortir du système d'indications médicales au sein d'un service organisé autour d'elles.

Ce premier temps du collectif MOUVEMENT(s) est aussi à l'origine d'une intention partagée au sein du groupe : enquêter à plusieurs — au sens premier du terme, celui de la recherche — sur le lieu et sur la manière dont les corps chorégraphient l'espace dans une logique de réappropriation des espaces de soin. Le collectif reposait donc déjà sur le présupposé selon lequel une des propriétés de l'art réside dans sa valeur transformatrice. Les pratiques d'enquête se sont d'ailleurs multipliées ces dernières années dans le champ de l'art et notamment dans celui de la co-création. Marie Preston, inscrit sa posture d'artiste-chercheuse dans ce qu'elle appelle « un art de l'enquête ». Proche de la conception proposée par l'anthropologue Tim Ingold, enquêter serait une manière de laisser croître la connaissance par l'observation : il s'agirait d'un accompagnement actif d'un processus engagé[228]. Dans une publication récente, Marie Preston situe sa pratique dans le champ de ce qu'elle appelle la « recherche-création coopérative », assumant ainsi le partage de la responsabilité tant du point de vue de la création artistique (« recherche en commun ») que de la recherche (« recherche sur le commun »)[229]. Il me semble que le collectif s'inscrit aussi dans une double recherche « en commun et sur le commun ». Il est autant question de partager la responsabilité d'un processus de création que de s'interroger sur les manières de faire collectif. Pour que cette recherche sur le commun puisse advenir, il semblait

[228] Marie Preston, Julie Pellegrin et Nora Sterdfeld*, Marie Preston,* La Ferme du Buisson, Captures éditions, 2020, page 4. Voir également : Tim Ingold, *Ways of Walking: Ethnography and Practice on Foot*, London/New York, Routledge, 2011. Tim Ingold propose une approche de l'enquête qui privilégie l'engagement direct et l'attention aux processus vécus plutôt qu'une collecte de données abstraites. Il considère l'enquête comme un « art de l'enquête » (art of inquiry) qui progresse en temps réel, en dialogue avec les vies des personnes concernées et le monde auquel elles appartiennent. Cette perspective est développée dans cet ouvrage où la marche est explorée comme une technique ethnographique incarnée, permettant une immersion sensible et relationnelle dans les environnements étudiés.

[229] Preston, Marie, « Vers une recherche-création coopérative », *op. cit.,* page 3.

indispensable d'outiller le collectif, d'imaginer des modes d'action et des méthodologies d'enquête.

Des dispositifs d'enquête civile voient le jour ces dernières années notamment avec les initiatives de *Forensic Architecture*[230], regroupant artistes, chercheur·euses, journalistes et personnes concernées. Ces groupes issus de la société civile mènent des investigations en détournant les outils technologiques architecturaux pour enquêter sur des situations de violation des droits humains à travers le monde. Elles déploient de puissantes capacités de compréhension critique de ce qui n'est pas visible[231]. Les récits des personnes concernées par les situations sont souvent le point de départ des enquêtes. De nombreuses méthodologies, à l'échelle des moyens dont nous disposions, ont été imaginées avec les membres du collectif pour collecter des traces, données et documents sur le lieu : enregistrements sonores de « la musique du lieu »[232], tracés (au sol, dans l'espace avec du fil, recueil d'empreintes), cartographies, photographies, vidéos, notes, descriptions. Il n'était donc pas seulement question d'être le témoin d'une situation mais d'agir sur elle, ou d'être un soutien actif en la détournant par les moyens de l'art.

Enquêter sur les déplacements, sur les modes d'occupation ou d'habitation de l'espace consiste à faire la critique du lieu au sens foucaldien : « faire la critique c'est rendre difficiles les gestes trop faciles », accepter que rien n'est évident ou ne va de soi[233]. Foucault n'oppose d'ailleurs pas la critique à la transformation. Faire la critique ne suppose pas de dire que les choses ne sont pas comme il faudrait, mais plutôt de comprendre sur quelles évidences, sur quels gestes non pensés, reposent nos pratiques quotidiennes, ici, les pratiques du lieu. Faire la critique des modes de circulation dans l'espace institutionnel,

---

[230] À propos de *Forensic Architecture* : « La notion d'architecture forensique renvoie à la production de preuves de nature architecturale et à leur présentation dans le cadre de divers forums juridiques et politiques. Elle considère les éléments ordinaires de notre environnement bâti – bâtiments, détails architecturaux, villes et paysages, s'intéressant aussi bien à leurs représentations médiatiques qu'à leurs données brutes — comme des points d'accès permettant d'interroger tout une série de processus contemporains » in Weizman Eyal, *La vérité en ruines, manifeste pour une architecture forensique*, Paris, éditions La découverte, 2021.
Voir notamment la modélisation 3D de la prison de Saydnaya à partir de la parole des anciens prisonniers : https://saydnaya.amnesty.org/?kind=explore [consulté le 13/08/2023].

[231] Les outils technologiques mis au service des enquêtes par les équipes de *Forensic Architecture* sont multiples et dépendent des besoins de l'enquête elle-même : analyses audio, 3D modélisation, géolocalisation sont autant de possibilités et de méthodologies de travail. Une recherche par méthodologie employée est possible sur le site de *Forensic Architecture* : https://forensic-architecture.org/ [consulté le 13/08/2023].

[232] Nous avons collaboré avec Benoit Navarret, chercheur en musicologie pour enregistrer des bruits ambiants au CHIRB lors de sessions de travail en novembre 2021.

[233] Michel Foucault, « Est-il donc important de penser ? » (Entretien avec Didier Éribon), Libération, n°15, 30-31 mai 1981 in *Dits et écrits tome IV*, (1954-1988), texte n°296, Paris, éditions Gallimard, 1994, page 21 : « Montrer que les choses ne sont pas aussi évidentes qu'on le croit, faire en sorte que ce qu'on accepte comme allant de soi n'aille plus de soi : faire la critique, c'est rendre difficiles les gestes trop faciles. »

revenait finalement à « débusquer la pensée[234] » présente dans les habitudes et dans ce qui passe pour « le quotidien », ou encore pour « la routine ». Toute transformation nécessite donc d'abord un travail critique : si l'action vise à agir sur les déplacements dans un lieu donné, la nécessité de mener une enquête approfondie sur la manière dont ces déplacements sont induits par l'architecture et l'organisation humaine ou technologique du lieu semble conditionner toute transformation qui ne serait pas une simple adaptation ou un ajustement provisoire.

> Donc, il n'y a pas un temps pour la critique et un temps pour la transformation, il n'y a pas ceux qui ont à faire la critique et ceux qui ont à transformer, ceux qui sont enfermés dans une radicalité inaccessible et ceux qui sont bien obligés de faire les concessions nécessaires au réel. En fait, je crois que le travail de transformation profonde ne peut se faire que dans l'air libre et toujours agité d'une critique permanente[235].

Cette « critique permanente », celle qui consiste à débusquer ce qui nous apparait comme évident, est, me semble-t-il, à l'œuvre au sein du collectif dès ses premières actions mais devient une méthode de travail à part entière lors du passage de relais post-confinements en 2021. En effet, dès mars 2020, les confinements successifs ont rendu difficiles — voire impossibles — les ateliers sur le centre social avec le collectif MOUVEMENT(s). Je continuais d'échanger malgré tout par téléphone avec certain·es membres. Lorsque les réunions ont été à nouveau possible, et par intermittence, il semblait profondément nécessaire d'interroger la situation de l'hôpital à l'heure de la pandémie de la COVID-19. L'enquête menée jusqu'alors, les observations notées, les pratiques expérimentées : plus rien ne semblait aller de soi. Il n'était plus possible de penser le lieu comme nous le pensions avant cet évènement et « à partir du moment où on commence à ne plus pouvoir penser les choses comme on les pense, la transformation devient à la fois très urgente, très difficile et tout à fait possible[236] ». L'urgence de se réunir à nouveau et d'imaginer de nouvelles actions occupaient nos conversations téléphoniques.

La plupart des membres du collectif pré-confinements ont déménagé ou ont été transférés vers d'autres secteurs pendant cette période. Francelyse Faleyras et Manalios Oochit, toujours habitant·es du secteur, ont souhaité poursuivre les expérimentations collectives. Mon statut de soignante, au moment des confinements, me permettait d'entrer

[234] Michel Foucault, « Est-il donc important de penser ? », *op. cit*, page 21.
[235] *Ibid.,* page 21.
[236] *Ibid.,* page 21.

aussi bien dans les services d'hospitalisations fermés que dans les espaces semi-ouverts du centre social. Ils ont été le lieu de nombreuses rencontres déterminantes avec les membres actuels du collectif MOUVEMENT(s) : Fanny Ingrassia, Naophel Ladjenef, Thomas Benhamou, Spirale Production, puis Baky Meguenni, Christian Daclinat et Didier Martineau ont rejoint les ateliers du collectif[237]. Spirale Production a ensuite invité Corinne Dutheil, infirmière au CATTP de psychiatrie A. Entre septembre 2020 et septembre 2021, le collectif s'est donc peu à peu agrandi. Nous avons pu, avec le soutien de Corinne Dutheil, occuper un nouvel espace : l'ancien CATTP de psychiatrie B abandonné depuis plusieurs années. Cette période correspond également à la première phase d'élaboration de mon projet de thèse et de la création du dispositif chorégraphique *P.O.S.* avec le collectif.

Si je précise les noms des membres du collectif (ou leurs noms d'artistes), c'est à leur demande. En effet, l'identité collective a peu à peu laissé place à une réflexion sur l'importance de parler en son nom au sein du collectif et de faire valoir chacune des voix derrière le collectif de manière à mettre en évidence la cohabitation des points de vue, des statuts et des expériences singulières non superposables au sein du groupe. La présence des noms de tous les artistes du collectif sur les supports de diffusion témoigne d'une démarche de co-création et affirme, en ce sens, un principe de co-autorat. Dans le cadre juridique, un·e auteur·e est défini·e comme « celui qui investit sa subjectivité dans la forme produite[238]» et bénéficie, à ce titre, de droits reconnus par le Code de la propriété intellectuelle. Dès lors, les questions liées à la signature et à la rémunération deviennent des enjeux centraux dans les pratiques du collectif. La mention explicite de tous les co-auteur·es est une condition nécessaire à la reconnaissance de leur statut. De même, la rémunération — ou l'absence de rémunération — ne peut être laissée dans l'angle mort du projet : elle doit faire l'objet d'une discussion collective entre tous les acteur·rices impliqué·es. Ces enjeux feront l'objet d'un développement plus approfondi dans la dernière partie de ce chapitre. Toutefois, lorsque le temps des ateliers rencontre le temps de la souffrance psychique, il a parfois été décidé d'anonymiser les personnes concernées par ces situations dans un souci de respect de l'intimité. Chaque partenaire de danse a été consulté et a choisi ou non de modifier l'identité civile en fonction des situations abordées dans la thèse.

[237] Didier Martineau est membre du GEM et a rejoint le collectif à l'issue du *P.O.S.#1.* Il est l'auteur des textes et entretiens du journal du *P.O.S.#2* qui a eu lieu au CHIRB le 31 mai 2023.
[238] Céline Poulin, Marie Preston et Stéphanie Airaud (dir.), *Co-création*, *op. cit.,* page 24.

Les arrivées de Fanny Ingrassia, musicothérapeute et musicienne, à mon invitation et avec l'accord du groupe, puis celle de Corinne Dutheil, infirmière et à l'initiative de Spirale Production, ont généré une réflexion collective sur la présence de membres des équipes soignantes au sein du collectif. En effet, elle n'a pas toujours été d'actualité même si certaines soignantes ont dès le départ été complices de cette aventure en permettant au groupe d'avoir un lieu dans l'hôpital et un soutien financier pour rémunérer les danseurs et danseuses invité·es. Pour autant, elles n'étaient pas présentes pendant les ateliers et surtout ne pratiquaient pas la danse. Spirale Production, membre du collectif, a souhaité inviter une infirmière qu'il considérait comme « une alliée ». La condition restait néanmoins la pratique de la danse. Il était très clair dans ces invitations que les soignantes n'étaient pas les bienvenues si elles refusaient de pratiquer. Au commencement de la création de la performance *P.O.S.#1,* le collectif — bien qu'il se proposait toujours de penser la relation au lieu et à notre présence dans les murs — est peu à peu devenu un espace pour penser également la relation entre celleux que l'on appelle de manière générique « les soigné·es » et les « soignant·es ». Dès lors que le collectif revendique des enjeux esthétiques avec l'exploration d'un processus de création collectif autour de la danse, cette relation se pense et s'imagine depuis les pratiques artistiques et notamment dansées.

2. Histoires et présupposés

> Il s'agit alors de faire place à des pratiques d'enquête, à la convocation d'une pluralité d'histoires, travailler à la mise en rapport entre des hétérogénéités pour faire différer les modes d'existence. Il nous faut en somme sortir de l'expérience anxiogène de la mise en danger de l'Institution. L'implosion des institutions, particulièrement celle de la psychiatrie, ne s'explique pas seulement par la féroce entreprise de destruction des services publics au nom de la start-up néo-sociale des militants de l'économie mais par ses propres généalogies et ses propres impasses[239].

Pour penser à la fois le lieu et le collectif, il me semble essentiel de reprendre les mots du psychologue et activiste Josep Rafanell i Orra, qui invite à « sortir de l'expérience anxiogène de la mise en danger de l'Institution » par les politiques actuelles. Plutôt que de

[239] Josep Rafanell i Orra, « Ni management ni héroïsation de l'institution psychiatrique. Plutôt agir pour des communs du soin » paru dans *lundimatin* #336, le 30 avril 2022. Lien URL : https://lundi.am/Ni-management-ni-heroisation-de-l-institution-psychiatrique-Plutot-agir-pour#nb5 [consulté le 06/09/2023].

rester piégé·es dans un discours de crise permanent, il s'agit de revenir à l'histoire de la psychiatrie, à ses propres généalogies, à ses impasses, mais aussi à ses ressources. Cette histoire contient en elle-même un ensemble de présupposés, de tensions et de conditions qui peuvent servir de socle pour formuler des hypothèses de recherche, et pour rendre possible un travail collectif en atelier — à la fois situé, réfléchi et attentif aux formes de vie qu'il engage.

À partir du texte de présentation du collectif rédigé à l'occasion du *P.O.S. #1*, il est possible de dégager certains de ces présupposés sur lesquels reposent les engagements du collectif. En voici quelques-uns :

Présupposé 1 : nécessité du collectif pour permettre un double mouvement : vers soi et les autres, du dedans vers le dehors et inversement ;
Présupposé 2 : invisibilisation des récits d'expériences et des savoirs des personnes psychiatrisées et de leurs existences dans l'espace public ;
Présupposé 3 : nécessité de la lutte contre la stigmatisation : l'individu est réduit à son degré de dangerosité envers lui-même ou les autres ;
Présupposé 4 : revendiquer un droit d'exister par les moyens de l'art : refus de se définir par son statut de « patient », « ses symptômes » ou par son « diagnostic » ;
Présupposé 5 : nécessité double de maintenir des temps de travail à l'hôpital tout en permettant des temps de pratique hors les murs et de présentations publiques ouvertes ;
Présupposé 6 : La cohabitation nécessaire des points de vue, des positionnements et des expériences sans les rendre superposables ;
Présupposé 7 : l'idée que le pouvoir sur les personnes par le système de soins engendre une souffrance qui domine celle provoquée par la maladie elle-même ;
Présupposé 8 : le fait que les personnes concernées par des vulnérabilités en santé ont des savoirs d'expérience qui peuvent être utiles à leurs pair·es.

Le collectif repose ainsi sur un ensemble de présupposés dont certains ont été nommés précédemment dans la présentation : le pouvoir de transformation de l'art ou encore la nécessité du collectif et des alliances pour résister. Dans ce second temps, il me semble nécessaire d'inscrire le collectif dans le réseau d'histoires institutionnelles et militantes qui compose l'histoire de la psychiatrie occidentale, notamment européenne et dans le cadre précis de cette recherche, française. Sans faire l'historique détaillé de chacun

de ces mouvements institutionnels, anti- ou contre-institutionnels[240], mon propos entend retracer une histoire des concepts qui infuse encore dans les échanges au sein du collectif et de ses allié·es[241] et qui continue d'activer la pensée et les pratiques à l'hôpital ou en dehors de ses murs.

Histoire institutionnelle

Pour comprendre la manière dont le collectif s'inscrit dans ces histoires entremêlées, il est essentiel de revenir d'abord sur celle de l'institution psychiatrique, en l'articulant à celle, plus située, de l'établissement dans lequel il intervient : le Centre hospitalier intercommunal Robert Ballanger, à Aulnay-sous-Bois. L'établissement a été construit entre 1934 et 1939, soit, avant la deuxième guerre mondiale mais n'a été ouvert qu'en décembre 1955. Auparavant, il avait été occupé et transformé en caserne par l'armée allemande sous l'occupation, puis par l'armée américaine à la Libération, entre 1944 et 1946. Depuis 1969, trois secteurs de psychiatrie, réunis en pôle, ont leur unité d'hospitalisation à temps plein au sein du centre hospitalier. Son histoire et l'intégration de la psychiatrie au sein de l'hôpital général est donc relativement récente et s'inscrit pleinement dans les mouvements de la psychiatrie critique d'après-guerre, nés d'une critique très forte de l'asile notamment après l'extermination de plusieurs dizaines de milliers d'interné·es affamé·es dans les hôpitaux psychiatriques sous le régime de Vichy[242].

---

[240] Valentin Schaepelynck, *L'institution renversée Folie, analyse institutionnelle et champ social*, *op. cit.,* page 105. Valentin Schaepelynck propose une synthèse des modes d'action dans le rapport à l'institution tels que définis par René Lourau dans « Analyse institutionnelle et question politique » in *L'homme et la société*, n°29-30, 1973.

[241] Le collectif s'est peu à peu rapproché d'autres collectifs installés en Seine-Saint-Denis : le GEM « Les envolées » d'Aulnay-sous-Bois : https://gemlesenvolees.wordpress.com/ [consulté le 06/09/2023], le *Ginko* (association des patient·es de l'HDJ de psy A & B), Le réseau des *désaxé.es* à Montreuil : https://laparoleerrantedemain.org/index.php/2023/01/13/fete-de-soutien-aux-desaxe-e-s-et-a-la-librairie-michele-firk/ [consulté le 06/09/2023].

[242] Voir à ce sujet le chapitre « L'asile ou la vie fossile, l'hécatombe des fous » in Catherine Perret, *Le tacite, l'humain, anthropologie politique de Fernand Deligny*, *op. cit.,* pages 35-39. Plus spécifiquement la note de bas de page n°24, pages 35-36 : Sous le régime de Vichy, entre 1940 et 1945, près de 40 000 personnes internées dans les hôpitaux psychiatriques français sont mortes de faim, de froid, ou par abandon. Cette catastrophe, longtemps passée sous silence, ne résulte pas d'une politique d'extermination directe comparable à celle menée dans les camps nazis, mais d'une combinaison de négligence, de rationnements aggravés, de décisions administratives, et d'un désintérêt institutionnel profond pour les vies jugées « improductives ». Plusieurs établissements ont été particulièrement touchés, comme l'hôpital de Clermont-de-l'Oise, celui de Bron, ou encore celui de Sainte-Anne à Paris. Des travaux historiques récents ont permis de documenter cette tragédie, désormais qualifiée par certain·es chercheur·euses de « génocide par abandon ». Je recommande également la lecture de Isabelle Von Bueltzingsloewen, *L'Hécatombe des fous. La famine dans les hôpitaux psychiatriques français sous l'Occupation*, Aubier, 2007.

En 1940, le psychiatre François Tosquelles, en tant que républicain révolutionnaire espagnol, se réfugie à l'hôpital de Saint Alban pour échapper au régime franquiste. Il compte parmi les fondateurs de la psychothérapie institutionnelle. Il a insisté sur la nécessité de soigner l'institution de soin, elle-même malade de ses cloisonnements et de ses hiérarchies. Il s'agissait pour lui « de marcher sur deux jambes, l'une marxiste, l'autre freudienne : prendre en compte les rapports de pouvoir qui s'immiscent dès lors qu'une institution s'organise, mais aussi prendre au sérieux les formations de l'inconscient et les vulnérabilités plus intenses de certains[243]. »

La psychanalyse occupe en effet une place prépondérante dans l'histoire et la pratique de la psychothérapie institutionnelle, non seulement comme référence théorique, mais aussi comme outil de transformation des cadres et des relations institutionnelles. Selon cette perspective, « toute psychanalyse est une forme d'institutionnalisation[244] », non pas au sens d'une normalisation rigide, mais dans celui d'un processus dynamique et instituant, qui prend en compte les dimensions inconscientes — individuelles et collectives — à l'œuvre dans les pratiques et les structures. Ainsi, la reconnaissance d'un désir inconscient collectif au sein d'une institution implique que les pratiques cliniques et relationnelles s'inscrivent dans un mouvement d'institutionnalisation vivante, en perpétuelle reconfiguration. Ce désir collectif, loin d'être une abstraction, devient le moteur de l'instituant, c'est-à-dire de tout ce qui, au sein de l'institution, échappe à la fixité des normes établies (« l'institué ») pour ouvrir des possibles, créer d'autres formes de lien, d'organisation, de soin. Cette conception, héritée notamment de Félix Guattari, de Jean Oury ou encore de François Tosquelles, fait de la psychanalyse non pas une discipline refermée sur elle-même, mais une force transversale, capable de traverser et de déplacer les cadres institués, en s'appuyant sur les mouvements subjectifs, affectifs et relationnels qui traversent un lieu.

À l'hôpital de Saint Alban, les murs sont détruits pierre par pierre par les pensionnaires, de manière à ouvrir l'hôpital sur ses alentours et ainsi permettre une libre circulation, tout en empêchant les processus de sécurisation, d'enfermement et d'isolement. Après-guerre, se développent des pratiques institutionnelles visant la transformation permanente des espaces de soin, pratiques qui « se refusent à les abandonner à

[243] Olivier Brisson, *Pour une psychiatrie indisciplinée, op. cit.,* page 16-17.
[244] Entretien entre Ignacio Gárate Martínez et François Tosquelles, *Conversations psychanalytiques*, Paris, Hermann, 2008.

l'institué »[245], c'est-à-dire aux forces de stabilité, aux puissances normatives, sans les faire entrer en relation avec l'instituant : les forces du vivant, celles qui créent ou transforment de nouveaux cadres. L'institution se définit donc par cette relation dynamique qui s'exerce entre institué et instituant et repose sur des impensés et des implicites qu'il s'agit d'explorer collectivement.

> Un hôpital, c'est d'abord un établissement. Un établissement, c'est un bâtiment et un contrat passé avec l'Etat, un prix de journée, etc. L'institution, quand ça existe, c'est un travail, une stratégie pour éviter que le tas de gens fermente, comme un pot de confiture dont le couvercle a été mal fermé[246].

L'institution, « ou plutôt les institutions, car elles fonctionnent toujours au pluriel » désignent les outils inventés par le collectif de soin pour soigner non pas les personnes dites malades mais l'établissement lui-même[247]. Il s'agit donc de ne pas confondre l'hôpital — l'établissement — et l'institution, qui consiste à soigner l'établissement.

Dans cette perspective, les institutions sont pensées à la fois comme des espace de capture mais aussi comme des espaces aux potentiels émancipateurs si la relation dynamique entre instituant et institué est rendue possible par une analyse permanente des pratiques pour les rendre précisément « praticables[248] » : « ce qui soigne ce n'est pas l'institution, mais « l'institutionnalisation » entendue comme un processus de création, mais aussi de destruction dès qu'apparait un risque de pétrification et d'hégémonie[249]. » Les pratiques d'analyse institutionnelle, qui donneront naissance à la psychothérapie institutionnelle, conçoivent l'analyse, comme analyse en acte de l'institution. Elles ont pour mission d'empêcher la sclérose de l'institué en cherchant toujours à inventer de nouvelles formes sociales instituantes. Le processus d'institutionnalisation cherche donc à maintenir une relation dynamique entre institué et instituant. L'outil clinique majeur n'est autre que la relation elle-même que le psychiatre Lucien Bonnafé décrivait comme « l'art de l'écoute et de l'écho[250]. »

---

[245] Valentin Schaepelynck, *L'institution renversée Folie, analyse institutionnelle et champ social, op.cit.,* page 5.
[246] Propos de Jean Oury à la journée d'études sur les Clubs thérapeutiques qui s'est déroulée au Club du Bouffadou le 18 avril 2013. Violeta Salvatierra, *L'atelier de danse et d'éducation somatique comme espace d'expérimentations micropolitiques, op. cit.,* page 127.
[247] *Ibid.,* page 127.
[248] Jean Oury, « Transfert et espace du dire », *L'information psychiatrique* n°59, 3, 1983.
[249] Fernand Oury, un des fondateur·rices du mouvement de la pédagogie institutionnelle, insiste sur la responsabilité à émanciper l'institution. Cité par Charlotte Hess et Valentin Schaepelynck, « Institution, expérimentation, émancipation : autour de la pédagogie institutionnelle », in *Tracés. Revue de Sciences humaines* [en ligne], n°25, 2013, page 131.
[250] Olivier Brisson, *Pour une psychiatrie indisciplinée, op. cit.,* Page 41.

La psychothérapie institutionnelle, marquée par des personnalités et des lieux comme François Tosquelles à Saint-Alban, Jean Oury à la clinique de La Borde, et bien d'autres, a largement contribué à faire du soin une pratique sociale et a replacé la folie dans le champ de l'expérience humaine : « La psychothérapie institutionnelle s'appuie sur l'idée que l'homme est sujet à deux aliénations majeures, l'aliénation sociale et l'aliénation mentale. D'où la nécessité de traiter la chose psychique individuelle autant que celle, collective, des rapports interpersonnels en institution[251]. » Il me semble que ce double mouvement, d'un côté accueillir la souffrance psychique d'un individu et de l'autre accueillir cette souffrance comme imbriquée dans un réseau complexe intersubjectif, continue d'activer les débats du collectif : créer des lieux-refuges de la souffrance psychique tout en questionnant sans cesse les relations au sein de ces espaces, y compris les relations de pouvoir et d'assujettissement qui peuvent s'y nicher et se camoufler derrière les gestes les plus anodins et routiniers.

Fondatrice d'une psychiatrie désaliéniste, la psychiatrie de secteur est, elle aussi, le fruit d'un désir d'ouverture du soin, de libre circulation et de déstigmatisation. Née d'une circulaire ministérielle datée du 15 mars 1960, il s'agissait de confier la santé mentale, sa prévention, son traitement et son suivi à une équipe pluridisciplinaire travaillant sur un territoire déterminé à l'avance et appelé « secteur ». Il s'agissait finalement de déplacer les interventions des équipes de l'hôpital, assimilé à l'asile, vers les lieux de vie des personnes suivies en psychiatrie, au plus près de leurs domiciles, dans une logique de dé-chronicisation et dans un souci de limiter la désocialisation engendrée par la vie asilaire. Un maillage de structures de soin et d'accueil des personnes est ainsi pensé au cœur des villes dans une logique d'ouverture sur la cité. La création des secteurs psychiatriques au CHIRB est une des premières expériences nationales de psychiatrie de secteur au sein d'un hôpital général et donc au sein d'un service public. La conception de la psychiatrie sur laquelle elle repose, continue d'animer débats et échanges au sein du collectif, des équipes soignantes et de la communauté psychiatrique plus largement. Dès les années 70 pourtant, le démantèlement progressif du secteur psychiatrique est amorcé par les politiques publiques et dénoncé par Jean Oury comme une « destruction programmée de la psychiatrie[252]. »

[251] Olivier Brisson, *Pour une psychiatrie indisciplinée, op. cit.,* page 38.
[252] Jean Oury, « La destruction programmée de la psychiatrie » in *Sud/Nord*, 2008/1 n°23, Toulouse, éditions Eres, pages 37-38.

Par ailleurs, Le psychiatre Thierry Trémine, anciennement chef de service au CHIRB, soulevait les difficultés rencontrées sur les secteurs couverts par l'établissement :

> Dans la Seine-Saint-Denis, on demande aux équipes de psychiatrie tout ce que la société, la communauté, les services sociaux, les services de police ne font plus, ne peuvent pas faire ou ne veulent pas faire : trouver une occupation stable – je ne parle pas d'emploi, ce serait ridicule ou obscène ; en l'occurrence, avoir un logement. Nous ne disposons souvent que d'hôtels de dernière catégorie, où d'ailleurs il n'y a jamais de place[253].

Pour qu'une psychiatrie de secteur puisse s'organiser, au-delà de la question des moyens et du personnel suffisant — cruciale par ailleurs — il faudrait déjà que les personnes accueillies puissent toutes et tous habiter le secteur dans des conditions dignes. Or, une précarisation très forte, déjà abordée dans l'introduction, pose la question du lieu de vie, des errances urbaines et de l'hôpital comme unique lieu de repli pour certains et certaines, à l'origine d'une indistinction entre lieu de vie et lieu de soin. Au sein du collectif, cette précarité est au cœur des discussions, l'accès au logement, parfois d'abord aux titres de séjour, sont autant de difficultés rencontrées au quotidien par les personnes accueillies et ne peuvent rester devant la porte de l'institution ou des réunions du collectif. Ouvrir l'hôpital sur la ville nécessite d'abord d'y trouver aussi des modes d'habitabilité souhaitables. L'hôpital est encore aujourd'hui considéré par les membres du collectif comme un lieu qui a joué le rôle de refuge, dans les parcours de chacun et chacune, de manière toujours singulière, soit pour accueillir un temps de crise psychique qui n'est pas parvenu à trouver refuge hors les murs, soit pour y dormir, y manger, y trouver des appuis vers une existence civile, administrative et économique tenable. Dans cette perspective, la thèse s'appuiera sur des outils théoriques issus des courants féministes intersectionnels et de la pensée décoloniale pour penser certaines situations rencontrées lors des ateliers du collectif.

Le choix de maintenir une partie des ateliers dans l'hôpital et d'y inviter les soignantes complices repose sur ce constat : l'hôpital peut encore, malgré la violence des politiques actuelles, jouer le rôle de refuge. Il appartient aux membres du collectif et n'est pas un choix évident. Il est d'ailleurs sans cesse remis en question notamment lorsque des conflits surviennent : le lieu occupé par le collectif ne cesse de changer depuis 2020, délogé à plusieurs reprises et constamment en négociations avec les autorités présentes sur le pôle de psychiatrie. Dans le même temps, la proximité avec les services d'hospitalisations

[253] Thierry Trémine, « Aulnay, à charge » in *L'information psychiatrique 2010/6* (Volume 86), éditions John Libbey Eurotext, pages 463-470.

fermés permet de créer des chaines de solidarité lorsque des situations d'enfermement s'imposent au collectif. Par exemple, lorsqu'un membre est de nouveau hospitalisé·e et placé·e en isolement, une chaine de solidarité s'organise pour permettre le retour de la personne dès qu'elle le pourra ou le souhaitera : visites, courriers, cadeaux sont ainsi distribué·es. Lorsque aucun autre lieu ne semble remplir cette fonction, il est également possible de dormir ou de se reposer en atelier. Cet accueil serait empêché si l'ensemble des ateliers avaient lieu hors les murs[254]. Pour autant, il s'inscrit dans une méthodologie hors cadre de soin. S'il n'est pas question de soin, il n'est donc pas non plus question de « réinstituer des sujets[255] » ou de réhabiliter l'institution psychiatrique, mais plutôt d'une tentative, locale et située, d'habiter l'espace des relations — ce qui n'exclut pas une mise au travail du « prendre soin » depuis les pratiques et savoirs des personnes dont on prend habituellement soin.

Histoire militante

Les mouvements de psychiatrie critique et d'analyse institutionnelle visent à problématiser une double aliénation du sujet : aliénation sociale, produite par les structures sociales, et aliénation mentale, relevant de l'inconscient. À ces approches s'ajoutent d'autres courants, dits « anti-psychiatriques » ou porteurs d'un projet de désinstitutionalisation, pour lesquels la folie est d'abord comprise comme le résultat des violences systémiques et des oppressions sociales. Cette approche s'oppose, en partie, à celle de la psychothérapie institutionnelle, qui continue de se structurer autour de la figure du « psychotique qu'il faudrait soigner », tout en intégrant une critique des politiques ségrégatives affectant les pratiques de soin[256]. Les mouvements « antipsychiatriques » constituent un continuum sur lequel se situent des positions plus ou moins radicales portées au départ par des

[254] Le GEM « Les Envolées » d'Aulnay-sous-Bois est lui aussi installé à la lisière de l'hôpital, dans des locaux qui lui ont été donnés par le CHIRB. Cette position est régulièrement remise en débat notamment lors des rencontres inter-gem.

[255] Josep Rafanell I Orra, [2011], *En finir avec le capitalisme thérapeutique*, Bruxelles, éditions météores, 2022, page 295 : « Alors que nous devrions plus que jamais porter notre attention aux manières situées d'habiter des mondes, à la régionalisation de l'expérience, à des ethopoiètiques fragmentaires, à des associations entre les fragments, nous nous retrouvons encore et toujours face aux tentatives désespérées de réinstituer des sujets. Mais ne nous y trompons pas, prendre soin des sujets c'est vouloir les gouverner. Il n'y a pas de gouvernement sans sujets à gouverner. Et inversement : il n'y a pas de sujets sans gouvernement. »

[256] Jean Oury, *La psychothérapie institutionnelle. De saint Alban à La Borde*, Paris, éditions d'une, 2016, page 47 : « La psychothérapie institutionnelle, c'est peut-être la mise en place de moyens de toute espèce pour lutter, chaque jour, contre tout ce qui peut faire renverser l'ensemble du collectif vers une structure concentrationnaire ou ségrégative. »

psychiatres qui cherchent à transformer leurs manières de travailler et ensuite prises par des personnes concernées par la psychiatrisation.

Le collectif, bien qu'il se refuse à s'organiser autour de figures jugées essentialisantes (« le psychotique », « le schizophrène », etc.), ne se réclame pas non plus d'un mouvement « antipsychiatrique » ou anti-institutionnel. Il pourrait néanmoins être intéressant de tisser des liens entre ses modes d'action et les pratiques « contre-institutionnelles » telles que définies par René Lourau[257]. En effet, le collectif ne considère pas toute institution comme à priori mauvaise et inopérante mais propose une expérience collective reposant sur des formes d'actions politiques qui se structurent et s'institutionnalisent « comme critique en acte de l'institué[258]. » Pour autant, si le collectif s'inscrit dans une histoire des pratiques institutionnelles, il est également tissé dans une autre : celle des collectifs dits « de patient·es », « d'usager·es », « de survivant·es de la psychiatrie » ou de « psychiatrisé·es ».

Les premières associations de patient·es psychiatriques ne sont pas apparues dans les années 1960, comme on le croit souvent, mais en Grande-Bretagne, dès le XIXème siècle, avec notamment les influentes *The Alleged Lunatics' Friend Society* (1845-1863) et *The Lunacy Law Reform Association* (1874-1890). Ces premiers regroupements précurseurs, reposaient déjà sur une dénonciation des traitements cruels reçus par les interné·es dans les asiles britanniques à partir de l'expérience vécue des personnes anciennement internées[259]. Ces premières associations ont donné lieu à plusieurs mouvements à travers le monde et notamment à partir de la fin des années 60, qui voient dans le système psychiatrique « l'un des tenants de l'ordre disciplinaire à transformer ou à abattre[260]. » Cette critique radicale émerge de plusieurs pays : le mouvement des « survivant·es de la psychiatrie » aux Etats-Unis avec notamment les écrits de l'activiste Judi Chamberlin et l'ouvrage *On Our Own : Patient Controlled Alternatives to the Mental Health*

[257] René Lourau, « Analyse institutionnelle et question politique », *op. cit.*
[258] Valentin Schaepelynck, *L'institution renversée Folie, analyse institutionnelle et champ social, op.cit.,* page 105.
[259] Ces associations ont été sévèrement réprimées et n'ont pas réussi à s'imposer dans les débats publics, elles restent cependant marquantes dans l'histoire des luttes pour les personnes suivies en psychiatrie. Je recommande la lecture des ouvrages et articles suivants : Nicholas Hervey, "Advocacy or Folly : the Alleged Lunatic's Friend Society, 1845-63" in *Medical history n°30*, London: Professional and Scientific Publications, 1986, pages 245-275. URL : https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1139650/?page=1 [consulté le 01/09/2023] ; Andrew Scull, *Madhouses, Mad-Doctors, and Madmen: The Social History of Psychiatry in the Victorian Era,* University of Pennsylvania Press, 1981.
[260] Mathieu, Bellahsen*, La santé mentale – Vers un bonheur sous contrôle*, Paris, éditions La Fabrique, 2014, page 39.

System (1978) dans lequel elle définit le droit à l'auto-détermination et la nécessité de penser des espaces alternatifs au système de prise en charge de la santé mentale. Son témoignage a l'intérêt de montrer comment se constituent des savoirs collectifs à partir d'expériences singulières qui, sans ce processus de conscientisation collective, auraient pu passer pour isolées. Le pouvoir d'agir individuel (*empowerment*) et l'autodétermination[261] des personnes concernées sont vus comme des moyens de s'opposer à la passivité exigée et obtenue dans les institutions psychiatriques traditionnelles. Dans ces différents mouvements à travers le monde, la dénomination met l'accent sur l'expérience psychiatrique plutôt que sur le trouble psychiatrique. Ce dernier point me semble essentiel pour comprendre le projet du collectif MOUVEMENT(s). Lors des ateliers, il est davantage question de cette expérience de la psychiatrisation que des troubles psychiques eux-mêmes. Le partage d'expérience repose sur cette distinction même s'il n'est pas non plus question de nier l'existence des souffrances psychiques qui amènent à rencontrer la psychiatrie dans les parcours de vie.

Dans les années 1970, les *Mad studies* se développent au Canada et le réseau européen « Alternative à la psychiatrie » voit le jour en réaction à l'organisation centralisée de la psychiatrie. La lutte contre l'asile en fut l'un des aspects déterminants. Si en France, les débats s'organisent autour des pratiques d'analyse institutionnelle et d'institutionnalisation, le mouvement de la « psychiatrie démocratique » mené par Franco Basaglia en Italie, s'engage, au contraire, dans une réflexion autour d'un processus jugé nécessaire de désinstitutionalisation :

> D'après Basaglia, le premier élément à traiter dans l'asile n'est pas la maladie mentale mais la misère qui y règne et la façon dont la société s'accommode de cette réalité. Pour lui, dès lors qu'émerge dans la cité cette lutte politique (jusqu'alors occultée par le maintien des asiles), une modification réelle des soins aux malades devient possible[262].

Ces mouvements ont un réel impact dans les pratiques, Basaglia est d'ailleurs à l'origine d'une loi aboutissant notamment à la fermeture des hôpitaux psychiatriques au profit de « centres de santé mentale dans la communauté » en Italie. Au-delà de « soigner l'institution », c'est la société dans son ensemble qui, pour Basaglia, demande à être

[261] L'autodétermination désigne la possibilité pour une personne de faire des choix pour elle-même. Judi Chamberlin, On our Own : Patient-Controlled Alternatives to the mental health system, New York, Mc-Graw-Hill, 1979.

[262] Mathieu, Bellahsen*, La santé mentale – Vers un bonheur sous contrôle*, *op. cit.,* page 41.

soignée. Dès lors, décentraliser le soin en le sortant des institutions devient une condition nécessaire.

D'autres réseaux activistes très importants sont à noter : celui développé par Moni Elkaïm en Belgique[263], sans oublier le rôle de l'antipsychiatrie anglaise représentée par Donald Laing et David Cooper avec les communautés thérapeutiques[264]. Cette expérience d'une critique radicale de l'asile, n'eut pas lieu sans conflits, en particulier entre celleux qui opposaient les tenants de la désinstitutionalisation et celleux qui s'engageaient dans la création de nouveaux processus instituants. Ce débat est encore au cœur des pratiques contemporaines et notamment celles de santé communautaire qui s'hybrident pour rencontrer les pratiques instituées et permettre de nouvelles alliances[265]. La présence de pair-aidant·es ou de médiateur·ices issu·es des réseaux de pair-aidance au sein des institutions en est un exemple même si ces initiatives restent encore marginales[266].

En France, le Groupe *Information Asile, Psychiatrie* est l'un des premiers groupes d'usager·es a proposé une charte des interné·es « La Peur change de camp », co-signée par un certain nombre d'allié·es et profondément ancrée dans la lutte anticapitaliste et révolutionnaire de l'époque[267]. Les initiatives liées à la psychiatrie de secteur sont fortement

---

[263] En janvier 1975, à Bruxelles, une rencontre internationale a lieu sur le thème « l'Alternative au secteur psychiatrique » à son initiative et à laquelle participent notamment Giovanni Jervis, Félix Guattari et Robert Castel, avec lesquels il coordonne un réseau tentant des solutions alternatives dans le champ de la santé mentale.

[264] Je recommande la lecture de David Cooper, *Psychiatrie et antipsychiatrie*, Paris, éditions du Seuil, 1970. ; François De Coninck, *Un lieu, un temps pour accueillir la folie. Une expérience de communauté thérapeutique*, Toulouse, éditions érès, 2008.

[265] La santé communautaire désigne une approche de la santé fondée sur la participation active des populations à la définition, la mise en œuvre et l'évaluation des actions de santé qui les concernent. Elle repose sur la reconnaissance du savoir d'expérience des habitant·es, la prise en compte des déterminants sociaux de la santé et une logique de co-construction des soins. Cette approche s'oppose à une vision strictement biomédicale et descendante du soin, en affirmant la dimension collective, sociale et territoriale de la santé. En France, elle a notamment été portée par les mouvements de santé publique alternative et de promotion de la santé dans les années 1970, et elle reste marginale dans le système de soins centré sur l'hôpital. Pour une perspective historique et critique, voir : Jean-Pierre Unger et al., *La santé communautaire. Une stratégie pour le XXIe siècle*, De Boeck, 2014.

[266] La pair-aidance désigne un mode d'accompagnement fondé sur le soutien entre personnes ayant une expérience vécue commune d'une situation de vulnérabilité, de maladie ou d'exclusion. Dans le champ de la santé mentale, elle se traduit par l'engagement de pair-aidant·es ayant elleux-mêmes traversé des troubles psychiques et ayant été formé·es pour accompagner d'autres usager·es des services de soins. Cette pratique, encore marginale en France, vise à redéfinir les rapports de savoir et de pouvoir dans les institutions de soin, en reconnaissant la valeur du savoir expérientiel. Elle s'inscrit dans une perspective de rétablissement et d'*empowerment*, en rupture avec les modèles uniquement biomédicaux. Voir : Marie-José Avenel, *La pair-aidance en santé mentale. Une révolution silencieuse*, éditions érès, 2021.

[267] Les alliés sont notamment : *Mouvement Marge*, la revue *Garde-fous*, les comités de lutte des handicapés et l'AERLIP (Association de travailleurs de la santé mentale). Extraits de la charte initialement publiée dans le numéro hors-série de *Tankonalasante* en 1973. in Collectif La Brèche, « Psychiatrie et carcéral, l'enfermement du soin », Revue *La Brèche*, n°5, Printemps 2023, Bruxelles, pages 86-87.

critiquées et perçues comme une politique de normalisation — « normalisation forcée et intégration à l'ordre capitaliste » — plutôt que comme une véritable lutte contre la stigmatisation[268].

> Nous assistons d'ailleurs aujourd'hui à l'une des phases les plus importantes de cette histoire politique de la psychiatrie : celle qui cherche à sortir les malades des murs de l'asile et à leur faire accepter sans violence ouverte les normes du travail, de la morale bourgeoise, de la discipline et de la soumission jusque dans leur vie quotidienne, familiale et sociale[269].

L'ouverture des asiles est donc aussi perçue par les mouvements antipsychiatriques comme une manière d'accentuer l'analyse marxiste entre exploitant·es/exploité·es au cœur du système capitaliste. La psychiatrie de secteur laisse très rapidement place à un cloisonnement de plus en plus marqué entre l'intrahospitalier et l'extrahospitalier et opère le remplacement de tout un réseau de soin par un autre dit « médico-social », générant davantage d'économie budgétaire et reposant entièrement sur la catégorie largement problématique du handicap psychique et mental. Ainsi, les Maisons d'Accueil Spécialisées (MAS), les Foyers d'Accueil Médicalisés (FAM) et autres structures d'hébergement permanent recréent des espaces asilaires dans lesquels les personnes peuvent rester durablement sans véritable perspective de sortie.

Au sein du collectif MOUVEMENT(s), les injonctions à la réinsertion, au travail en ESAT[270] et à l'implication dans des programmes de soin en ambulatoire rendus obligatoires sont au cœur des débats et font l'objet de positionnements parfois très divergents. Le soin devient une urgence : il faut aller mieux et vite pour se réinsérer, travailler ou, le cas échéant, intégrer une institution médico-sociale d'hébergement permanent. Si la situation de santé, mais aussi sociale et économique, ne s'améliore pas et que la personne a un titre de séjour, elle peut être renvoyée dans son pays d'origine malgré une situation économique et politique intenable ou un accès aux soins limité voire impossible. Cette situation a été au

---

[268] La psychiatrie de secteur a une histoire complexe qui ne peut se résumer à des positionnements binaires et rapides. Je recommande la lecture du numéro 17 de la revue *Recherches* « Histoire de la psychiatrie de secteur ou le secteur impossible », 1975. J'invite également à lire les analyses proposées par le *collectif des 39* sur leur site internet. URL : https://www.collectifpsychiatrie.fr/ [consulté le 16/07/2025].

[269] Collectif La Brèche, « Psychiatrie et carcéral, l'enfermement du soin », *op. cit.,* page 87.

[270] Un Établissement et Service d'Aide par le Travail (ESAT) est une structure qui permet aux personnes en situation de handicap d'exercer une activité professionnelle tout en bénéficiant d'un soutien médico-social et éducatif dans un milieu protégé. Ces établissements sont très controversés et font l'objet de nombreuses critiques de la part des usager·es et des familles. En effet, le droit du travail n'est pas le même qu'en milieu ordinaire autorisant des rémunérations dérisoires et des conditions de travail parfois difficiles. Je recommande la lecture de l'enquête édifiante du journaliste Thibault Petit intitulée *Handicap à vendre et publiée* aux éditions Les Arènes en 2022.

cœur du *P.O.S.#1* lorsque Manalios Oochit, membre du collectif, a fait l'objet d'une OQTF [Obligation de quitter le territoire français] alors qu'il avait obtenu un titre de séjour en lien avec ses difficultés d'accès aux soins dans son pays d'origine[271].

Au fond, la question déjà sous-jacente reste encore brulante d'actualité : que faire de l'hôpital psychiatrique ? En sortir ou le transformer ? La question est sans cesse reposée sur la table du collectif.

En 2017, Mme Catalina Devandas-Aguilar, Rapporteuse spéciale sur les droits des personnes handicapées (ONU)[272], partageait ses observations préliminaires lors d'une visite en France. La loi du 11 février 2005 pour « l'égalité des droits et des chances, la participation et la citoyenneté des personnes handicapées », loi également à l'origine de la création des GEM déjà citée précédemment, est alors jugée non conforme à la Convention des Nations unies relative aux droits des personnes en situation de handicap. La convention propose une transition d'un modèle médical du handicap vers un modèle social. La France préconise une amélioration des établissements spécialisés plutôt que leur fermeture définitive. Réponse qui selon la rapporteuse, « perpétue la méprise selon laquelle les personnes handicapées seraient « objets de soins » et non pas « sujets de droits » et accentue l'isolement des personnes face à la société. Elle dénonce la surspécialisation des structures d'accueil qui retarde les politiques publiques dans leurs actions sur l'environnement des personnes. Dans le champ académique et pluridisciplinaire des *Disability Studies*, courant né de l'activisme des personnes handies dans les années 60-70 aux Etats-Unis et en Grande-Bretagne, le handicap n'est pas corrélé au modèle médical mais pensé comme une catégorie produite par des décisions politiques construites sur des rapports de domination. L'autrice, chercheuse et activiste Charlotte Puiseux, situe le handicap dans son rapport aux institutions : « ce sont les conséquences de certains comportements jugés problématiques par les institutions qui amènent à reconnaitre des individus comme handicapées. Et ce,

[271] Le 28 novembre 2023 lors de la discussion du projet de loi « pour contrôler l'immigration, améliorer l'intégration », la commission des lois de l'Assemblée Nationale a notamment adopté les articles 1er E et 1er F, votés par le Sénat et qui modifient l'accès au titre de séjour pour soins délivré aux étrangers malades. Cette décision impliquant un recul considérable des droits des patient·es, démontre d'une politique particulièrement hostile et inhospitalière. Ce lien URL permet d'accéder au texte de la loi « pour contrôler l'immigration, améliorer l'intégration » : https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000049040245 [consulté le 13/05/2024].

[272] Observations préliminaires de la Rapporteuse spéciale sur les droits des personnes handicapées (ONU), au cours de sa visite en France du 3 au 13 octobre 2017 Haut-Commissariat des Nations unies aux droits de l'homme, concernant le respect de la Convention relative au droit des personnes handicapées (CDPH). https://www.ohchr.org/fr/statements/2017/10/end-mission-statement-united-nations-special-rapporteur-rights-persons [consulté le 06/12/2023].

sans qu'il existe nécessairement de preuves médicales d'une déficience qui reste alors supposée[273]. »

Dans ce chapitre, je ne propose pas de faire l'histoire exhaustive de ces mouvements académiques et activistes mais de soulever la question du handicap et notamment du « handicap psychique » dans le contexte du collectif. Le statut de « personnes en situation de handicap psychique » génère un certain nombre de présupposés dont nous discutons régulièrement au sein du collectif. Ce statut est partagé par plusieurs de ses membres et relie les existences à ce réseau de structures spécialisées mentionné par la rapporteuse des droits ainsi qu'aux normes érigées par la médecine « en vue de définir la bonne santé, distinguer le sain du pathologique et finalement délimiter la pleine et entière humanité[274]. » Les termes de « limitation » et « altération » reviennent sans cesse dans les définitions du handicap de la loi de 2005 mettant ainsi l'accent sur les manques et altérations supposés de parties corporelles ou psychiques. Le handicap psychique désigne plus spécifiquement « l'appréhension raisonnée et sensée de la réalité ». Selon quels critères peut-on alors qualifier une appréhension de « raisonnée » ou de « sensée » ? Quels écarts aux normes peuvent être tolérés ? Au sein des réseaux activistes anti-validistes[275], il est question de « renverser les stigmates pour en faire des sources de fierté » et de considérer les « écarts » comme des ressources et non comme des limitations[276]. Au fil de la thèse, je reviendrai sur la manière dont certains « symptômes » identifiés par les personnes directement concernées participent, au même titre que d'autres gestes, à un processus de création. Je m'appuierai pour cela sur les pratiques de danse partagées en atelier, fondées non pas sur une logique symptomatique, mais sur ce que Violeta Salvatierra et Isabelle Ginot nomment « les singularités ». Les pratiques du geste critiques sont structurées en « curseurs » et non en « catégorisations ». Elles pensent « le sujet-dansant à partir de ses singularités, plutôt qu'à partir des écarts à la norme[277]. »

Un autre vecteur de conflit, tout aussi brulant, porte sur la légitimité du savoir psychiatrique et de ses effets de pouvoir dans les réseaux militants. Les analyses de Michel

[273] Charlotte Puiseux, *De chair et de fer. Vivre et lutter dans une société validiste*, éditions La Découverte, 2022, Paris, pages 17-18.
[274] *Ibid.,* page 16.
[275] Le validisme désigne ce système d'oppression qui pèse sur les personnes handicapées et catégorise les individus en deux camps : celui des valides en bonne santé et celui des handicapé·es en mauvaise santé.
[276] *Ibid.,* page 12.
[277] Violeta Salvatierra, *L'atelier de danse et d'éducation somatique comme espace d'expérimentations micropolitiques, op. cit.,* page 133.

Foucault font éclater l'hégémonie du savoir psychiatrique et influencent fortement le rejet des nosographies médicales finalement construites davantage sur des ruptures sociales successives[278] plus que sur des fondements scientifiques ancrés dans une continuité historique : « au nom d'un savoir qui se fait passer pour compétence scientifique, les psychiatres exercent un pouvoir particulièrement exorbitant sur la vie de ceux qui tombent entre leurs mains[279]. » Le collectif revendique un savoir propre, collectif, et non subordonné à celui de la médecine psychiatrique : ce savoir porte à la fois sur l'expérience vécue de la souffrance psychique et sur les manières d'en faire quelque chose, « de vivre avec plutôt que contre[280] » dans une logique d'émancipation par les moyens de l'art.

L'histoire du collectif est par ailleurs liée à celle du réseau associatif existant au sein du CHIRB. En effet, le développement de la psychiatrie de secteur a vu naître un maillage de structures d'accueil, thérapeutiques ou non, au sein de l'établissement et dans les villes alentours. Ainsi, parallèlement aux hôpitaux de jour, CATTP et CMP — toutes fondées sur la présence du personnel soignant — un réseau associatif a vu le jour avec notamment l'association le *GINKO* (patient·es de l'HDJ) et le Groupe d'Entraide Mutuelle *Les Envolées* à la suite de la loi de 2005[281]. Ces associations reposent sur des concepts d'entraide et de « pair-aidance » qui, contrairement aux autres structures, sont gérées par les usager·es et pour les usager·es. Il est courant de considérer les GEM comme les petits frères des clubs thérapeutiques imaginés pendant l'occupation allemande à Saint-Alban par Tosquelles[282].

---

[278] L'homosexualité fut ainsi considérée comme une pathologie psychiatrique jusqu'en 1973 aux USA et jusqu'en 1992 en France. Elle correspondait alors à un diagnostic psychiatrique et se distinguait par un ensemble de symptômes homosexuels décrits dans le DSM-II. L'Organisation mondiale de la santé a retiré l'homosexualité de la Classification internationale des maladies le 17 mai 1990.

[279] Collectif La Brèche, « Psychiatrie et carcéral, l'enfermement du soin », *op. cit.,* Page 87.

[280] Entretien avec Thomas Benhamou, 04 septembre 2022, CHIRB.

[281] Introduits par la loi du 11 février 2005 « pour l'égalité des droits et des chances, la participation et la citoyenneté des personnes handicapées », les GEM ne sont pas des structures médico-sociales au sens de l'article L. 312-1 du Code de l'action sociale et des familles. Ils ne délivrent pas de soins et l'adhésion au GEM n'est pas conditionnée à une orientation par la commission des droits et de l'autonomie des personnes handicapées. Ils s'inscrivent dans des nouvelles formes de solidarité, la pair-aidance, c'est-à-dire le soutien par les pair·es qui rencontrent des difficultés similaires et sont donc à même d'apporter un soutien, une écoute, un partage d'expériences autour des troubles et du parcours de chacun·e. La pair-aidance part du principe que chaque personne possède un savoir d'expérience de sa maladie. Lien URL : https://handicap.gouv.fr/ouverture-des-groupes-dentraide-mutuelle [consulté le 01/09/2023].

[282] Pendant l'occupation allemande, patient·es et soignant·es de Saint-Alban se retrouvent à partager des conditions de vie très précaires. Une réorganisation de la vie collective engageant aussi bien les soignant·es que les malades se met peu à peu en place. Le psychiatre François Tosquelles est à l'origine de la création des *clubs thérapeutiques*, structures associatives indépendantes de l'HP, qui proposent des activités dont la responsabilité et la gestion reposent sur un travail collectif de réflexion sur l'ambiance du lieu et sa fonction soignante. L'histoire entre *clubs thérapeutiques* et des GEM pose encore aujourd'hui de nombreuses questions sur les liens entre les deux types de structures. Voir à ce sujet l'article éclairant de Marie-Odile Supligeau, « Clubs

Bien que la responsabilité des usager·es soit engagée dans les deux cas, il existe une différence majeure : la dimension thérapeutique, n'est plus une fonction partagée des GEM et la présence du personnel soignant n'est pas souhaitée par les gemeur·euses[283]. Des animateur·rices non-usager·es peuvent être rémunéré·es par les GEM pour accompagner la mise en place d'activités choisies et gérées par les gemeur·euses : fêtes, voyages, ateliers, festivals[284]. Le projet même des GEM repose sur une volonté de ne pas laisser le soin envahir tous les aspects de la vie des personnes et de partager la responsabilité de ce qui se passe au sein du lieu. Le GEM *Les envolées* d'Aulnay-sous-Bois a une histoire particulière puisqu'il est né du désir et de l'alliance des patient·es et des soignant·es de l'hôpital de jour des secteurs A et B en 2005, il reste ainsi fortement marqué par les propositions de la psychothérapie institutionnelle avec notamment la mise en place d'une réunion « grille » tous les lundis qui consiste à distribuer les rôles de chacun et chacune sur la semaine[285].

Tosquelles désignait le « club comme appareil permettant de faire éclater l'établissement classique et de faciliter qu'il survienne à sa place un ensemble de lieux institutionnels[286]. » Une des différences majeures entre le club et le GEM réside principalement dans sa relation à l'établissement et au « thérapeutique ». La plupart des GEM sont situés à l'extérieur des structures de soin et n'entendent pas, comme c'était le cas pour les clubs, mener une réflexion collective, à partir de la relation avec les médecins, sur l'ambiance de l'établissement et sur la fonction soignante du lieu. Il me semble essentiel de situer le collectif dans cette histoire car, tout comme le GEM *Les Envolées*, avec lequel le collectif noue des liens de plus en plus étroits, tous deux sont situés à la lisière de l'établissement, à la fois dedans et dehors[287]. Le GEM est situé à quelques mètres du

---

thérapeutiques et « groupes d'entraide mutuelle » : héritage ou rupture ? » in *VST - Vie sociale et traitements* 2007/3 (n° 95), pages 54 à 63, Toulouse, éditions érès, 2007.

[283] Je tiens néanmoins à préciser la grande diversité des positions cliniques et socio-politiques qui caractérisent les GEM. Ainsi la relation au « thérapeutique » diffère en fonction des approches et des pratiques.

[284] La plupart du temps, deux animateur·ices sont employé·es chacun·e à mi-temps et rémunéré·es au SMIC.

[285] Félix Guattari, « La grille » in *Chimères. Revue des schizoanalyses*, N°34, automne 1998, La Fabrique des affects, pages 9-10 : « le système dit de "la grille", qui consiste à confectionner un organigramme évolutif où chacun a sa place en fonction 1) de tâches régulières, 2) de tâches occasionnelles, 3) de "roulements", c'est-à-dire de tâches collectives qu'on ne veut pas spécialiser sur une catégorie particulière de personnel (exemple : les roulements de nuit, les roulements qui consistent à venir à 5 h du matin, la vaisselle, etc.). La grille est donc un tableau à double entrée permettant de gérer collectivement les affectations individuelles par rapport aux tâches. C'est une sorte d'instrument de réglage du nécessaire dérèglement institutionnel, afin qu'il soit rendu possible, et, cela étant, pour qu'il soit "cadré". »

[286] François Tosquelles, *Education et psychothérapie institutionnelle*, Mantes-la-Ville, éditions Hiatus, 1984.

[287] Certain·es membres du GEM ont intégré le collectif ou soutenu le processus de création (création sonore et costumes réalisés par des gemeur·euses) pour la performance du *P.O.S.#2* présentée au CHIRB le 31 mai 2023 ou pour le *P.O.S.#3* à la Micro-Folie de Sevran le 6 juillet 2024.

panneau d'entrée de l'hôpital, dans des locaux abandonnés et cédés au GEM en 2005 par le CHIRB. Le collectif, quant à lui, nomade, se déplace en fonction des zones explorées par le travail du geste : centre social, espaces extérieurs, salle de sport, couloirs, résidences hors les murs, université, tout en revendiquant un ancrage fort « chez Corinne », c'est-à-dire au CATTP de psychiatrie A, point de rendez-vous et d'accueil avant de partir dans les lieux choisis pour l'atelier du jour. Dans les deux situations, la dimension thérapeutique n'est pas revendiquée et ne fait pas « fonction ». L'appellation affective et familière « Chez Corinne » pour désigner le CATTP, détourne la fonction soignante vers une fonction d'accueil et d'hospitalité. Elle remet au centre la question de l'habiter au cœur de l'institution. Le collectif ne partage pas la fonction soignante du lieu, mais occupe les espaces de l'hôpital comme un terrain d'expérimentation pour la danse et la création. L'analyse de certaines situations montrera que ce pas de côté n'est ni toujours possible, ni nécessairement souhaitable. Elle permettra surtout d'explorer comment le « prendre soin » s'y redéfinit et s'y reconfigure autrement.

3. Fonctionnement du collectif

Un projet de performance à faire

Le collectif MOUVEMENT(s), contrairement à la majorité des associations de patient·es ou d'usager·es dont il était question précédemment ne se réunit sous aucun statut officiel ni structure légale. Il n'est pas constitué en association loi 1901 ou autre format juridique. Légalement, il n'a donc aucune existence propre ni représentant·es ou membres d'un bureau[288]. Ce choix n'est pas anodin et repose sur une réflexion collective double : d'un côté, la nécessité de s'inscrire dans un réseau déjà existant d'allié·es et de structures (GEM *Les Envolées*, Association *BLACKCUT*, réseau *Les désaxé.e.s*, etc.) ; de l'autre, le désir de maintenir un collectif constamment « en train de se faire » dans un souci de dé-spécialisation, d'accueil et d'expérimentation. Il s'agissait, à ce moment de l'histoire du collectif, d'assumer la fragilité d'un dispositif et sa dimension expérimentale. La dimension informelle du groupe offre une échappée à la logique des organigrammes et à la fixation des statuts. Elle autorise l'accueil, y compris sur des temps très courts, d'habitant·es du lieu

[288] La situation du collectif a fortement évolué depuis le *P.O.S.#1.* Il est constitué en association loi 1901 depuis novembre 2024. Mes analyses concernent uniquement l'année du *POS#1* et ses processus.

venu·es pour se reposer, déposer un témoignage, partager une idée ou un désir. Elle maintient également une forme d'indétermination quant à savoir qui, parmi les personnes encore suivies médicalement par les équipes du pôle de psychiatrie, appartient ou non au collectif. Seules les personnes dont les noms figurent sur les documents de communication liés aux présentations publiques sont identifiées comme membres du collectif.

Aujourd'hui pourtant, un besoin de structuration se fait sentir pour notamment permettre de faire valoir le statut artistique de l'ensemble des membres du collectif et pas seulement celui des allié·es issu·es du monde professionnel de la culture. Plusieurs situations rencontrées notamment dans la relation avec les partenaires ont mis en lumière les limites d'un fonctionnement appuyé entièrement sur les structures alliées. Ce questionnement nécessite de redistribuer les responsabilités notamment économiques et administratives du collectif.

Dans cette perspective, les ateliers du collectif ne se présentent pas comme un atelier disciplinaire — « un atelier danse » — ouvert aux inscriptions des personnes accompagnées sur le centre social et associé à un·e unique référent·e « professionnel·le ». Ce type d'atelier existe par ailleurs, et participe activement de la vie du lieu. Il ne s'agit pas de hiérarchiser les propositions mais plutôt de tenter de dégager certaines singularités propres au collectif MOUVEMENT(s) dans son inscription au sein de l'institution. Les ateliers du collectif ne cherchent pas tant à créer des relations qu'à explorer les conditions et les modalités relationnelles propres au contexte dans lequel ils prennent place. Autrement dit, il s'agit d'interroger ce que nous faisons collectivement dans le lieu, et d'agir sur lui.

La relation aux artistes dits professionnel·les est au cœur de la thèse et des enjeux propres aux pratiques d'atelier. L'artiste professionnel·le est-iel un·e invité·e au service du collectif ? Ou peut-on faire collectif sans maintenir une limite claire entre un « eux » et un « nous » ? Au sein du collectif MOUVEMENT(s), il n'existe pas de coupure nette entre les activités de recherche, d'expérimentation ou d'entraide qui constituent ensemble ses fondations. Le collectif est ici à mettre au pluriel, il s'agirait davantage de collectifs toujours en train de se faire et de se refaire au rythme des rencontres, des expérimentations, des crises psychiques et des volontés. Des *collectifs-en-devenir,* pour reprendre l'expression de Louis Staritsky, au sujet des groupes qui se constituent dans les recherches-action auxquelles il participe :

> À propos du collectif-en-devenir — « j'aime à penser qu'il s'agit d'un collectif qui se recompose et se réinvente pour chacun·e d'entre nous, depuis le lieu où iel est, selon les modalités qui lui semblent nécessaires pour poursuivre. Il s'agit donc d'une chose que nous faisons exister chaque fois qu'au moins deux d'entre nous se croisent, discutent et imaginent les manières de faire de la recherche un commun[289].

Cette manière d'envisager le collectif comme toujours en devenir entre en résonance avec l'expérience du collectif MOUVEMENT(s), fondé moins sur une structure fixe que sur un élan partagé d'action, de création et d'expérimentation. Dans ce sens, l'expérience de la Grande Cordée, imaginée par Fernand Deligny, me semble particulièrement éclairante. L'expérience consistait à faire un film en réseau, à partir des actions de chacun et sans pour autant qu'aucun collectif ne soit constitué. Il écrit à propos de La Grande Cordée, que c'est : « le rapport collectif + chacun de ses membres + un chef d'œuvre de cinéma à faire[290]. » Cette équation place le projet « d'un film à faire » comme ce qui fait institution[291] :

> Deligny cherche à savoir dans quelle mesure, sans faire appel à la morale, à l'idéologie, à la rééducation, juste en vivant, en agissant ensemble, en expérimentant à partir d'une caméra, il est possible de créer une manière de sentir, de percevoir, d'agir et de penser ensemble qui fasse commun. Un corps commun[292].

Bien que cette expérience ne soit pas directement comparable à celle du collectif, il me semble néanmoins que MOUVEMENT(s) cherche aujourd'hui à créer du commun à partir d'un projet : *Le Plan d'Occupation des Sols*. C'est précisément ce projet — entendu comme ce que l'on projette de faire ensemble — qui fait institution, au sens où il « fédère une conscience commune et non une image commune[293]. » Le *Plan d'occupation des Sols* propose, en paraphrasant Fernand Deligny, de voir ce que l'on peut faire collectivement en expérimentant avec la danse et les pratiques somatiques dans un lieu comme celui de l'hôpital psychiatrique Robert Ballanger, déserté par la plupart de ses institutions.

Depuis les confinements successifs en 2020 et 2021, le collectif s'imagine autour du projet du *P.O.S.#1*, à partir de ce processus d'enquête qui consiste à mettre en commun les

---

[289] Louis Staritsky, *Sociologie des tentatives, op. cit.,* page 11.
[290] Lettre de Fernand Deligny à Irène Lézine, 1er avril 1955, in *Œuvres*, édition établie et présentée par Sandra Alvarez de Toledo, Paris, éditions L'arachnéen, 2007, page 398.
[291] Catherine Perret, *Le tacite, l'humain, anthropologie politique de Fernand Deligny, op. cit.,* page 189.
[292] *Ibid.,* page 195.
[293] *Ibid.,* page 188.

imaginaires à partir de ce qui existe dans le lieu et entre les personnes. C'est ce que Catherine Perret nomme « un collectif d'imaginations » capable de faire fiction commune. Un collectif pour « s'en sortir » dans le lieu. Un « pouvoir d'agir non pas contre la société mais pour elle, à son adresse : « pour devenir visibles, sujets actifs, reconnus dans l'espace public[294]. » Le projet du *P.O.S.#1*, au-delà d'être un terrain partagé, est aussi une fiction commune née de la rencontre entre plusieurs imaginaires.

Rémunérations et financements du P.O.S.#1

Au sein du collectif, la question de la rémunération et des financements fait régulièrement l'objet de discussions. Si pendant les premières années du collectif un financement avait été demandé dans le cadre de l'appel à projets interministériel « culture à l'hôpital » incluant une participation du CHI, le projet du *P.O.S.#1* repose sur des aides financières extérieures à l'établissement : le conseil départemental de la Seine-Saint-Denis dans le cadre d'un appel à projets « Agir ! In Seine-Saint-Denis », le soutien de l'EDESTA et d'ArTeC dans le cadre de ma recherche doctorale, et celui de la fondation privée Banque populaire. J'y reviendrai dans le chapitre consacré à l'élaboration du *P.O.S.#1*, mais ce déplacement dans les logiques de financement est révélateur de la situation singulière du collectif — et notamment du flou, volontaire mais difficile à faire valoir, autour de ses fonctions. N'étant pas centré sur une visée thérapeutique explicite, le collectif ne peut bénéficier des financements que l'établissement réserve aux activités dites thérapeutiques. De l'autre côté, ne disposant pas du statut de compagnie chorégraphique, il ne peut pas non plus prétendre aux subventions allouées par le réseau du théâtre Louis Aragon.

Il est encore aujourd'hui convenu que la présence des artistes invité·es par le collectif doit être rémunérée, précisément parce que les artistes sont invité·es par le collectif et non pas membres du collectif[295]. Iels sont convié·es à partager un savoir spécialisé dans le cadre de leurs activités professionnelles, celui des pratiques du geste, avec les membres du collectif. De la même manière, j'ai présenté les conditions de mon contrat doctoral, lequel m'a permis d'assurer une présence régulière au sein du collectif et de consacrer du temps à des tâches telles que la logistique et la documentation des pratiques. Pour la présentation

[294] Catherine Perret, *Le tacite, l'humain, anthropologie politique de Fernand Deligny, op. cit.,* page 213.
[295] L'engagement et la présence plus soutenue de Nathalie Hervé dans l'élaboration du *P.O.S.#2* ont aujourd'hui remis en cause ce fonctionnement.

publique du 4 juin 2022 au théâtre Louis Aragon, une rémunération dont le montant a été évalué à un cachet « spectacle » selon le régime de l'intermittence du spectacle a été dégagé pour chacun des membres du collectif et performeur·euses du *P.O.S.#1.* Cette rémunération, a soulevé de nombreuses questions : qu'en est-il des aides sociales lorsque l'on perçoit une rémunération ? Sous quel statut légal ?

Il a fallu inventer des dispositifs pour permettre à chacun et chacune de toucher la somme prévue malgré l'absence de statut fiscal voire malgré l'absence de papiers d'identité en règle. Dans le dernier cas, une vente des journaux collectifs du *P.O.S.#1* organisée au théâtre Louis Aragon, a permis de prendre en charge les rémunérations manquantes en espèces. Pour d'autres, la rémunération a été détournée : trajets de train pour rendre visite aux enfants, séances chez l'ostéopathe, pass navigo. Toute dépense permettant l'édition d'une facture à transmettre à l'association BLACKCUT, gestionnaire des subventions, permettait la rémunération. Les frais de bouche, de transports, de production pour le *P.O.S.#1* devaient impérativement être entièrement pris en charge par les subventions. De même, pour la rémunération de Judith Arazi, danseuse et camerawoman pour le collectif.

Dans un ouvrage collectif, *Le Bureau des dépositions*[296] explore les impensés (re)produits par les institutions de la recherche universitaire qui ne reconnaissent pas la co-auctorialité qui a cours au sein du collectif et qui viennent s'ajouter aux impensés par les institutions de l'art. Impensés qui mettent en évidence et creusent des asymétries de statuts juridiques et administratifs. En posant la question d'un « commun intérêt à agir », cet ouvrage propose un déplacement du concept juridique classique, qui désigne la légitimité d'une personne physique ou morale à saisir la justice, à condition qu'elle démontre un intérêt direct à l'issue du litige. Il s'agit ici de penser un intérêt partagé, non exclusivement individuel, comme fondement d'une action collective[297]. Ouvrir ce concept au commun suppose de penser la codépendance de l'intérêt : comment fonder en droit un commun intérêt à agir ?

Ce commun intérêt à agir concernerait l'ensemble des personnes impliquées dans le processus de création mais aussi les publics, les spectateurices. Cette perspective

[296] Le Bureau des dépositions désigne un ensemble de relations qui lient ou ont lié Mamadou Djouldé Baldé †, Ben Bangoura, Aliou Diallo, Pathé Diallo, Mamy Kaba, Ousmane Kouyaté, Laye Diakité, Sarah Mekdjian, Marie Moreau, Saâ Raphaël Moundekeno, co-autrices, co-auteurs. Ces liens ont commencé à s'élaborer en 2018 à Grenoble au Patio solidaire.

[297] Le Bureau des dépositions, *L'intérêt à agir, Quand l'art s'inquiète du droit des étrangers et du droit d'auteur, op. cit.,* page 9.

suppose de repenser les questions de droit d'auteur et de contrat comme des leviers pour ouvrir des espaces de questionnements « sur ce qui fait ou non réciprocité. » Espaces qui rappellent que la co-création ne va pas de soi et se forme depuis des dissensus. Le contrat de cession de droit d'auteur·ice, signé par l'ensemble des membres du collectif MOUVEMENT(s) avec l'association BLACKCUT est disponible en annexe de la thèse et vient, en tant qu'espace de questionnement sur les possibles et impossibles de la création à plusieurs, mettre en évidence les asymétries entre les statuts, dans la relation aux financeurs et aux partenaires culturelles[298].

> Le contrat est souvent relégué aux coulisses des champs où il opère. Dans les pratiques esthétiques et politiques de l'art conceptuel, il est une pièce importante, une trace possible de processus immatériels, et lieu de mise en question du champ de l'art, de la fétichisation des objets, de la marchandisation, de la production de valeur, des figures d'auteur·ice et d'œuvre. À l'instar du contrat de travail, particulièrement critiqué par Marx, un contrat peut être un outil légal qui établit de faux rapports d'équivalence (pour le contrat de travail, entre la figure du capitaliste, propriétaire des moyens de production, et celle de l'employée, propriétaire de sa seule force de travail). Mais il peut aussi servir de mise à découvert des rapports d'exploitation et d'équivalence, en faisant insister des relations de réciprocité et des transformations possibles[299].

Discuter du contrat avec l'ensemble des personnes concernées par son élaboration a constitué un exercice précieux pour instaurer un espace de confiance depuis lequel chacun·e peut moduler sa manière de prendre part à l'action collective.

[298] Voir annexe n°3, page 441.
[299] *Ibid.,* page 28.



Figure #4 : Photographie de la salle de sport du centre social du CHI Robert Ballanger.

Les réunions au CHIRB du collectif ont lieu chaque vendredi après-midi entre 13h30 et 17h sans obligation de présence. Elles démarrent par un temps d'accueil autour d'un thé ou d'un café « chez Corinne » au CATTP de psy A. Ces temps sont l'occasion d'échanger sur la semaine passée, d'annoncer des nouvelles sur les parcours personnels de chacun et chacune. Un second temps est consacré à l'installation de la salle dans laquelle nous effectuons notre mise en disponibilité collective, soit la salle de spectacle du CHI ou la salle de sport en fonction des disponibilités des espaces. Temps collectif d'accordage, la mise en disponibilité est jugée essentielle pour démarrer l'atelier. Lorsque Nathalie Hervé est présente, elle guide ces temps d'accordage. Lorsque les ateliers se font sans sa présence, un membre (ou plusieurs) du collectif se propose pour guider ce premier temps de pratique. Il est aussi très fréquent d'inviter chacun et chacune à initier un geste pour commencer l'atelier ; cette première série de gestes constitue alors une mise en disponibilité. À l'issue de ce temps, des sous-groupes de travail, par zone, se constituent et se dispatchent dans les différents espaces à disposition pour pratiquer. Un temps d'échanges est prévu, d'une durée moyenne de 30 minutes avant la fin de chaque atelier et dans le même espace que celui de la mise en disponibilité (salle de spectacle ou salle de sport). Au sein des ateliers, je suis tantôt celle qui guide en proposant des pratiques, tantôt celle qui se laisse guider par Nathalie Hervé ou les autres membres du collectif. Ce positionnement mouvant implique

un rapport à la pratique singulier sur lequel je reviendrai dans la description de certaines situations d'ateliers.

La salle de spectacle de l'hôpital est située au cœur du centre social de psychiatrie. Elle réunit toutes les caractéristiques attendues d'une salle de spectacle : une scène encadrée de rideaux rouges en velours, une régie technique (lumière, son) et des coulisses délimitées par des rideaux noirs. Le sol en parquet, en dehors de la scène, facilite les répétitions pour la danse. Certains racontent que des fauteuils rouges en velours remplissaient la salle lors de son ouverture, « comme au cinéma ». Le pôle de psychiatrie dispose d'un espace dédié à la création et à la diffusion du spectacle vivant en son sein[300]. De même, un deuxième espace nommé « salle de sport » est mis à la disposition des artistes et des usager·es sur demande. Son sol en parquet et les barres de danse fixées au mur résonnent explicitement avec une certaine représentation de la pratique dansée. Le centre social a connu une longue période marquée par une forte circulation des idées de la psychothérapie institutionnelle et des clubs thérapeutiques avec notamment le GINKO qui présente chaque année une pièce de théâtre écrite par les usager·es de l'HDJ des secteurs A et B. De nombreuses archives vidéo, trouvées au CATTP témoignent de fêtes, représentations théâtrales et festivals réguliers. Aujourd'hui, les espaces sont moins investis par les équipes de psychiatrie adultes même si quelques évènements s'y organisent parfois de manière beaucoup plus ponctuelle.

Cinq semaines intensives sur l'année ont eu lieu au Théâtre Louis Aragon lors de temps de résidence et deux semaines au CENTQUATRE à Paris[301]. Lors des résidences au théâtre Louis Aragon, nous occupions chaque fois plusieurs espaces : plateau, studio mais aussi couloirs, hall d'entrée, parvis. Espaces qui deviendront ensuite les zones du *P.O.S.#1*. Au CENTQUATRE-Paris, nous étions accueilli·es dans un grand studio de répétition de 92m^2 avec un tapis de danse au sol.

Les temps d'échanges à la fin des ateliers ont fait l'objet d'enregistrements sonores et sont encore disponibles sur le *padlet* du collectif. Ces enregistrements constituent, au-delà de la mémoire collective des ateliers, la matière première de mes notes post-écoute

[300] La mise en place de salles de spectacles au sein d'établissements de soin ne date pas d'hier. Dès les années 1930–1940, des constructions hospitalières — notamment dans les sanatoriums accueillant des malades de longue durée (tuberculose, isolement) — consacraient des espaces dédiés au spectacle vivant pour distraire les patient·es. Voir les liens suivants : fr.ap-hm.fr [consulté le 05/06/2023] ; ch-lachartreuse-dijon-cotedor.fr [consulté le 12/07/2023].

[301] Le planning complet est disponible en annexe n°2 de la thèse, page 440.

dans mon journal de bord de recherche. Le *padlet* est un outil et un espace virtuel précieux pour le collectif, il permet de réunir tous les documents, liens, photos, calendriers autour du projet. La bibliothèque en ligne est accessible avec un mot de passe. Son fonctionnement est collaboratif et permet à n'importe quel membre détenteur·ice du mot de passe d'y ajouter un nouvel élément. Dans les faits, la plupart des membres ne disposant pas des équipements techniques pour y déposer leurs documents, je me proposais de faire la collecte à l'issue de chaque atelier et de les ajouter moi-même sur le *padlet*. Ce dernier constitue encore aujourd'hui à la fois une ressource pour se remémorer les différentes étapes du processus collectif et un ensemble de matériaux disponibles pour de prochaines occupations. Un second *padlet* a également été créé pour le *P.O.S. #2* du CHIRB le 31 mai 2023.

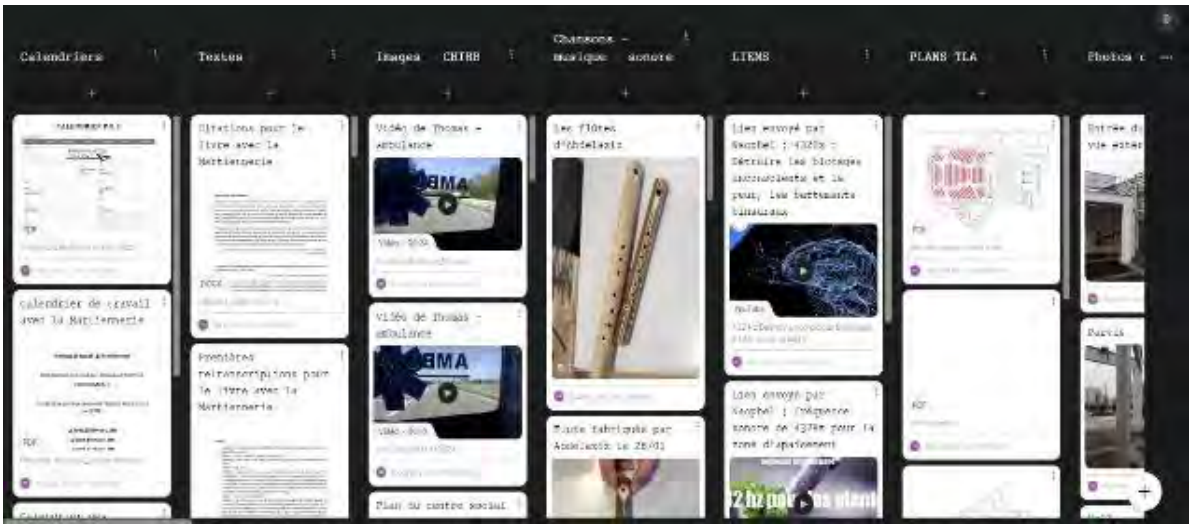


Figure #5 ci-dessus : Capture d'écran du padlet du collectif MOUVEMENT(s) pour l'année 2021-2022. Chaque colonne correspond à un type de documents collecté : calendriers, textes, images, liens, enregistrements sonores, etc.

IV. Un Plan pour occuper les sols – à propos du *P.O.S.*

BAKY MEGUENNI : Si le *P.O.S.* permet de prendre la parole ? En tout cas c'est ce que nous a permis ce lieu, le théâtre Louis Aragon. C'était une représentation publique, que la société, que les gens présents, en prennent acte, parce que nous avons des choses à dire. Et comme dirait une intervenante que je ne nommerai pas – Nathalie – (rires) c'est aussi un acte politique. Je ne voudrais pas me prendre pour un homme politique mais il y a quelque chose de l'ordre de la contestation, peut-être qu'on est un peu fâchés en psychiatrie, on prend pas soin de nous, on est laissés de côté. Et pourtant on est là ! Pensez à nous ! Je sais plus qui l'a dit mais la société est à l'image de ses fous, ça en dit beaucoup sur la société, ce que ça reflète.

NATHALIE HERVÉ : Pour moi, c'est d'abord un collectif de personnes qui avait commencé depuis longtemps à fouiller et à travailler ensemble et moi je suis arrivée tardivement dans le projet. Pour moi, le P.O.S. c'est ce désir de créer un projet artistique autour de la question de la psychiatrie et surtout de le mettre en partage. Voilà pour moi, c'est ça le *P.O.S*. Il y avait un travail énorme fait autour de la définition des zones, la mise en espace, les dessins de Spirale Production, beaucoup de matière et de réflexions. Il y avait donc à la fois des objets déjà aboutis et des envies. Le *P.O.S* c'est à la fois cette structure de présentation de spectacle et cette émergence, cette énergie de toutes ces personnes.

FANNY INGRASSIA : Le *P.O.S.* c'est un regroupement de personnes qui au commencement partagent une certaine expérience de la psychiatrie. Soit personnelle, en ayant été hospitalisé, ou soit en ayant travaillé dans cet espace et donc en côtoyant tout ce qui peut s'y passer. Même si cette distinction, je la considère comme inopérante dans le sens où ce que je retiens c'est d'abord la dimension humaine derrière tout ça. J'ai du mal à concevoir qu'on puisse réduire une personne à quelque chose qui serait supposé la définir, en tout cas au moins socialement. Ça m'affecte directement en tant que personne et c'est pourquoi je décide de travailler dans ces espaces. J'ai envie qu'on entende, qu'on reconnaisse les existences et ce qu'elles sont amenées à traverser dans ces espaces qui sont, il faut le dire, très violents, qui renvoient de la violence, qui sont très chargés et qui à mon sens ne peuvent pas laisser indemnes. C'est mon cas.

ABDELAZIZ KHERFI : Le *P.O.S.* dénonce l'ignorance. Quand on est hospitalisé, les médecins considèrent que le patient doit rester à sa place. A un moment quand tu dis « Bonjour » et qu'on te répond pas, c'est de l'ignorance. On ne nous regarde même pas. On te calcule pas. Ils parlent de distance mais moi je vois une barrière. J'ai ressenti ça comme un rejet. Au bout d'un moment je disais plus bonjour non plus. Plus personne se parle, ni se regarde. C'est terrible. C'est ça les couloirs du *P.O.S.*, c'est ces couloirs-là.
BAKY MEGUENNI : si je comprends bien, tu dénonces le manque de facteurs humains ?
ABDELAZIZ KHERFI : Oui c'est ça, je dénonce le manque de facteurs humains. Et le pire c'était pendant le confinement, on était enfermés H24. Comme une prison. Enfermés H24 ! Alors que j'étais en soin libre.
BAKY MEGUENNI : le *P.O.S.* permet-il de véritablement prendre la parole selon toi ?
ABDELAZIZ KHERFI : Justement le fait que c'était au TLA, déjà on est pris au sérieux, enfin j'espère. Et il y avait des soignants dans le public et j'espère des médecins. J'espère qu'ils ont vu des choses qui peuvent les interpeller.

CHRISTIAN DACLINAT : Le *P.O.S.* pour moi c'est d'abord une rencontre entre soignés, soignants et ce groupe d'individus arrive à faire émerger un spectacle ensemble. En soi, c'est un témoignage de la psychiatrie. Et je crois que le spectacle en lui-même dit beaucoup de choses. Le *P.O.S.* est une parole en soi. C'est comme ça que je le ressens.

SPIRALE PRODUCTION : On a fait pas mal de chose ensemble et c'est montagneux. C'est comme les montagnes, qui montent et qui descendent. D'un coup y'a la mer, d'un seul coup la montagne. Ou comme la construction d'une ville avec toutes ses zones. Comme un paysage quoi. Ça regroupe tout ce qui concerne nous, dans nos corps. Les rejets de médicaments, les acceptations de médicaments, les ambiances, les passages. Passages durs, pas faciles. Des fois on monte, des fois on redescend, la vie elle est comme ça. Ce qu'il faut c'est avoir envie de le faire pour le faire.

THOMAS BENHAMOU : Moi je l'ai perçu comme une réoccupation des sols, de l'espace que j'avais perdu et que j'ai encore perdu d'ailleurs par l'enfermement sur du court-moyen terme, sur du long terme du coup, car dans le temps ça se répète, pas que pour moi, on est nombreux à être abonnés. (Rires) Le *P.O.S.* m'a permis de réenvisager un espace dans lequel me mouvoir, pas par la parole mais par d'autres sens.

Extraits des retranscriptions des entretiens filmés réalisés au CHIRB, le 14/09/2022. Captation : Marina Ledrein, prise de son : Fanny Ingrassia.

1. Ouverture du P.O.S. – Transfert

Retranscription du SMS envoyé par un complice[302], le 02/03/2022 :

Pour *P.O.S.*, pour le début. Important.
C'est comme ça que ça commence.
Ecoute la musique et sa banalité.
J'ai filmé car c'était absurde.

Un geste capté à la volée, au moment d'un transfert vers une structure psychiatrique. La vidéo a été transmise en vue de l'ouverture du *P.O.S. #1* : parce que « c'est comme ça que ça commence. » Ça commence par un transfert — un simple changement de lieu.

La gravité de la situation de ce corps dont seul un fragment de pied laisse deviner la position allongée, contraste avec la musique diffusée par la radio du véhicule, festive et joyeuse.

QR-code ci-contre : vidéo *Transfert* dans son intégralité.
Lien URL : https://vimeo.com/manage/videos/864724673

Figure #6 ci-dessous : capture d'écran de la vidéo *Transfert* projetée en ouverture du *P.O.S.#1* au Théâtre Louis Aragon le 04 juin 2022.



[302] Afin de protéger son identité, le complice préfère rester anonyme concernant le partage de cette vidéo.

Zone circulation/Roulé Nou Séga - 04.06.2022

Les visiteureuses du *P.O.S. #1* sont dans le hall du théâtre. La vidéo *Transfert* est diffusée à trois reprises, à intervalles réguliers, sur un écran fixé au mur. Peu à peu, le silence succède à l'agitation, laissant entendre un air joué à la flûte. Abdelaziz Kherfi entre dans le hall depuis la médiathèque, vêtu de blanc et muni de sa flûte de bambou, fabriquée de ses mains. Il partage avec le public une mélodie issue de son expérience de berger en Kabylie.

Abdelaziz est le premier guide du *P.O.S. #1* : il trace l'espace de la première zone avec ses pas, avant d'être rejoint par les autres performeureuses qui entrent un·e à un·e, chacun·e à un rythme différent. Ensemble, ils dessinent de leurs pas un couloir imaginaire entre les colonnes soutenant la verrière du théâtre Louis Aragon et la médiathèque.

Peu à peu, les performeureuses installent des chaises de part et d'autre de ce couloir chorégraphié. Un imaginaire du couloir de l'hôpital se construit à travers les gestes des danseureuses : un danseur passe le balai en traversant l'espace, une autre déplace sans cesse les chaises, d'autres encore errent, s'allongent, courent, jouent de la flûte, ou écoutent de la musique avec des écouteurs. Entre salle d'attente et couloir, cette première zone installe une certaine ambiance de l'hôpital psychiatrique Robert Ballanger. Une ambiance sonore, réalisée par Benoit Navarret et Fanny Ingrassia à partir des sons enregistrés à l'hôpital par les membres du collectif, est diffusée dans le hall du théâtre : des bruits de clés, de charriots, de pas rythment et accompagnent les marches des danseur·euses.

L'un des danseurs, Manalios Oochit, saisit une chemise à fleurs posée sur le dossier d'une chaise. Il l'enfile par-dessus sa tenue blanche et, au rythme de la musique « Roulé Nou Séga » du musicien mauricien Clarel Armel, entame une danse séga. Manalios occupe l'espace du couloir, tandis que les autres danseureuses sont assis·es ou adossé·es aux colonnes. Seul un danseur, Christian Daclinat, reste debout à l'extrémité du couloir et observe la danse qui se déploie autour de lui. Manalios se déplace dans tout l'espace délimité par les trajectoires des autres performeureuses.

Le séga est une forme musicale et chorégraphique originaire de l'île Maurice, inscrite en 2014 au patrimoine culturel immatériel de l'humanité par l'UNESCO. Héritée des traditions des esclaves africains déportés dans les Mascareignes, cette pratique s'est développée en marge des structures coloniales, devenant un espace d'expression des souffrances, des résistances et de la mémoire. Le séga se caractérise par un rythme ternaire soutenu, des paroles en créole mauricien, et une gestuelle dansée marquée par des mouvements fluides du bassin.

Danse de transmission orale et de convivialité, elle a évolué au fil du temps vers des formes contemporaines, sans perdre sa charge symbolique. Dans le contexte de la performance, l'introduction du séga par Manalios Oochit inscrit la mémoire diasporique et postcoloniale dans l'espace du *P.O.S. #1*, et vient complexifier l'imaginaire hospitalier en y injectant une autre histoire du corps et du déplacement[303].

QR-CODE ci-contre: capsule vidéo autour des zones *Circulation(s)* et *Roulé Nou Séga*
Lien URL : https://vimeo.com/767803925?share=copy#t=0

Figure #7 ci-dessous :
Manalios Oochit ouvre la zone *Roulé nou séga* du *P.O.S.#1*. L'image est une capture d'écran de la capsule vidéo réalisée lors d'un temps de répétition le 03 juin 2022. Réalisation : Marina Ledrein.

Figure #8 page suivante : photographie de la zone de circulation(s) habitée par Christian Daclinat et Aimée Dubuisson. Crédit photographique : Judith Arazi, 03/04/2022.



[303] Je recommande la lecture du récent ouvrage de Caroline Déodat. Le séga mauricien, tel qu'il est analysé par la chercheuse s'inscrit historiquement dans les pratiques poétiques et musicales des communautés d'esclaves fugitif·es à l'île Maurice. Elle y retrace l'évolution de cette forme expressive, depuis ses usages comme rituel de résistance et affirmation identitaire jusqu'à sa récupération touristique et patrimoniale à l'époque postcoloniale. Caroline Déodat, *Dans la polyphonie d'une île : les fictions coloniales du séga mauricien*, Paris, B42, 2024.



2. Petite histoire du *P.O.S.#1*

Convertir les murs

Le *P.O.S.#1* est né de deux constats : d'une part, le renforcement des pratiques d'isolement institutionnel durant les restrictions liées à l'état d'urgence sanitaire ; d'autre part, la persistance — voire l'aggravation — de l'invisibilisation des personnes psychiatrisées, malgré la centralité nouvelle des enjeux de santé mentale dans l'espace public[304]. J'ai évoqué le premier constat dans un chapitre précédent à propos de la dimension carcérale des hospitalisations sur le pôle de psychiatrie adulte du centre hospitalier, dimension également dénoncée par les contrôleur·euses des lieux de privation de liberté en 2020 citées précédemment.

Les politiques publiques mises en œuvre durant cette période ont été largement orientées par le discours guerrier assumé du président Emmanuel Macron et de son gouvernement : « Nous sommes en guerre. » La guerre sanitaire semblait déclarée. Cette logique d'exception s'est inscrite à rebours d'une politique du *care* et de la concertation amorcée depuis 2005, avec la mise en place progressive d'actions en faveur d'une démocratie sanitaire et du développement de pratiques de santé communautaire. Dans ce contexte, la participation des usager·es a été reléguée au second plan. Comme en témoigne Yvanie Caillé, fondatrice de Renaloo (association de patient·es atteint·es de maladies rénales), « la participation des usagers est vue comme subsidiaire ou accessoire ; elle aurait sans doute ralenti la prise de décision, elle est non compatible avec l'urgence[305]. » Elle évoque à ce titre un véritable effondrement de la démocratie sanitaire.

---

[304] La situation des étudiant·es a fait l'objet d'une forte médiatisation, sans pour autant donner lieu à des mesures significatives de la part des politiques publiques pour les accompagner. Le gouvernement a également organisé le « Ségur de la santé » en juillet 2020 à l'origine de 33 mesures pour améliorer les conditions de travail du personnel soignant. Elles ont été jugées insuffisantes par les personnes concernées et ne portent pas leur attention sur les conditions de vie et d'accueil des usagers. Les accords du ségur reposent sur la revalorisation de l'ensemble des métiers non-médicaux dans les établissements de santé et médico-sociaux des secteurs publics ou privés (revalorisation plus que nécessaire par ailleurs) et sur une enveloppe budgétaire dédiée à l'attractivité de l'hôpital public pour les praticien·nes hospitalier·es. https://sante.gouv.fr/systeme-de-sante/segur-de-la-sante/article/segur-de-la-sante-les-conclusions [consulté le 27/11/2023].

[305] Je recommande l'écoute de *LSD la série documentaire* « La santé autrement » consacrée à la démocratie sanitaire et notamment l'épisode « Après le sida, la démocratie sanitaire ». La série est de Claire Richard et réalisée par Assia Khalid pour la radio *France culture*. Elle a été mise en ligne le 06 mars 2023 : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/lsd-la-serie-documentaire/apres-le-sida-la-democratie-sanitaire-9574249 [consulté le 20/11/2023].

Seul·es les médecins sont alors reconnus comme expert·es légitimes, invité·es à siéger dans les réunions ministérielles et à s'exprimer dans les médias. Une hiérarchie des vies s'installe, laissant de nombreux groupes — travailleur·euses du sexe, sans-abris, exilé·es, militant·es handi·es — sans voix ni ressources. Cette période, marquée par un abandon encore accentué des politiques publiques, voit paradoxalement émerger de puissantes chaînes de solidarité, portées par les collectifs et les communautés impactées. La chercheuse, militante et autrice Charlotte Puiseux qualifie le coronavirus de « miroir grossissant du validisme[306] ». Il en révèle les structures systémiques, à travers la hiérarchisation brutale des vies humaines : tri hospitalier, non-respect des droits des personnes en situation de handicap ou hospitalisées en psychiatrie, opacité des décisions prises dans l'urgence[307].

Les réseaux alternatifs n'ont cessé, de leur côté, de proposer des outils et des leviers à des échelles plus ou moins locales et ont prouvé une nouvelle fois la nécessité des processus d'autosoin, de pair-aidance et d'autosurveillance[308]. Face aux nouvelles opérations de confiscation des corps, les forces instituantes sont entrées en résistance. Dans la continuité du mouvement social des usager·es, les personnes concernées et leurs allié·es se sont réuni·es autour de propositions alternatives pour tenir ensemble malgré l'absence de réponse institutionnelle.

À l'échelle du CHI Robert Ballanger, et ce malgré les conséquences désastreuses des situations d'isolement et d'enfermement, la nécessité de prendre la parole, d'occuper les espaces est devenu de plus en plus palpable dans les échanges avec les membres du collectif et les personnes rencontrées dans le service intra-hospitalier dans lequel je

---

[306] Charlotte Puiseux, *De chair et de fer. Vivre et lutter dans une société validiste, op. cit.*, page 112 (version ebook). « Le coronavirus, miroir grossissant du validisme » est le titre d'une section du dernier chapitre du livre (n°5) : « Franchir les frontières entre handicap et validité ».

[307] Robin Cremer et Pierre Valette, « Peut-on parler de tri des malades et avec qui ? » [Can we talk about triage of patients and with whom?], *Ethique Sante*. 2021. URL : https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC7895503/ [consulté le 10/05/2022]. Je recommande la lecture de l'article de Robin Cremer et Pierre Valette, qui retrace et interroge la polémique autour du « tri médical » durant ce que l'on désigne communément comme « la crise sanitaire ». Les auteurs soulignent que cette période a mis en lumière un aspect souvent occulté de la pratique médicale : son inscription dans un exercice éthique permanent, engageant pleinement la responsabilité des médecins. Ils insistent également sur l'influence des références sociales intégrées aux pratiques médicales, qui peuvent parfois véhiculer des formes d'exclusion — notamment à l'égard des personnes en situation de handicap — et être ainsi reproduites, voire naturalisées, dans l'exercice même de la médecine.

[308] Malgré les contraintes liées à l'entrée en vigueur de l'état d'urgence, le GEM *Les Envolées* d'Aulnay-sous-Bois, a su proposer de nouvelles modalités d'organisation, comme par exemple : assurer une veille téléphonique ; des échanges entre adhérent·es mobilisant des moyens de communication ; organiser des déplacements occasionnels pour accompagner des personnes hospitalisées, pour imprimer et distribuer des attestations dérogatoires de déplacement ou encore pour proposer un appui aux personnes pour faire leurs courses, accéder aux soins et rompre l'isolement social.

travaillais. Si jusqu'ici les projets du collectif se matérialisaient dans des objets plastiques voués à circuler — éditions, films, photographies, installations — il était cette fois question d'être vu·es et entendu·es, de rompre avec les logiques d'invisibilisation et de silenciation des existences aux prises avec les processus de psychiatrisation. L'attention s'est alors portée sur les occupations de théâtres et lieux culturels par les acteur·rices de la culture : « Nous devrions nous aussi occuper un théâtre ». L'idée a été lancée par Naophel Ladjenef, nouveau membre du collectif et architecte de formation, d'occuper le plateau, d'être présent·e physiquement et non plus par l'image ou l'écriture. Autrement dit, le projet reposait sur le désir de porter soi-même et en son nom son expérience de la psychiatrie hors les murs. Aller dehors, *out of doors*, [pour reprendre les mots de la philosophe Joelle Zask], « c'est convertir les murs qui limitent le champ de nos expériences en ressources d'expériences[309]. » Aller dehors était la première action imaginée, le premier geste collectif.

La proposition du *P.O.S.#1* était étayée par deux outils appartenant à deux champs référentiels : les Directives Anticipées en Psychiatrie (D.A.P.) ou « plan de crise » et le Plan d'Occupation des Sols en urbanisme qui a par la suite donné son nom au projet. Le « plan de crise », outil inventé par les réseaux de pair-aidance, est un document rédigé par une personne suivie en psychiatrie, lorsque son discernement n'est pas altéré. Elle peut alors y faire figurer un certain nombre d'informations : « la personne de confiance [en charge de faire appliquer ces directives en cas d'altération du discernement], les signes avant-coureurs d'une crise afin de l'éviter, la conduite à tenir en cas de crise et des éléments spécifiques de l'éventuelle prise en charge dans les services de santé (traitements, soins à privilégier)[310]. » Document partagé avec les professionnel·les, il repose sur la connaissance de la personne directement concernée par les dites « crises » souvent accompagnées de temps d'hospitalisations. Le *Plan d'Occupation des Sols*, quant à lui, était initialement dressé par les services d'urbanisme d'une commune, il arrêtait les règles et servitudes d'utilisation de son sol, découpant notamment celui-ci en plusieurs zones distinctes ayant chacune une affectation dominante[311]. Dans les deux cas, le projet reposait sur un désir partagé de détourner un vocabulaire administratif et bureaucratique majoritaire à l'hôpital,

[309] Joëlle Zask, « L'art fait public », *Mouvement, arts et politique*, mai-juin 2013, n°69.
[310] Pour en savoir plus sur les D.A.P. : https://centre-ressource-rehabilitation.org/-les-directives-anticipees-en-psychiatrie- [consulté le 21/11/2023].
[311] Le « Plan d'occupation des Sols » a été remplacé par le « Plan Local d'Urbanisme » (PLU) avec la loi engagement et proximité n° 2019-1461 du 27 décembre 2019.
URL : https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000039681877 [consulté le 21/11/2023].

par les moyens de l'art. Deux plans donc, pour un même lieu et imaginés à partir d'un autre : l'hôpital psychiatrique. Opération double, le projet reposait ainsi sur le désir d'occuper et de détourner l'espace du soin en élaborant un plan de crise dansé et poétique, et dans le même temps d'occuper et de détourner l'espace de l'art en y partageant une expérience de la psychiatrie.

Dans le cadre de ma thèse et pour la saison 2021-2022, j'ai eu le privilège d'être accueillie en résidence de recherche et création au théâtre Louis Aragon (scène conventionnée d'intérêt national art et création - danse) à Tremblay-en-France. Il m'a semblé pertinent de partager ce privilège, et d'ouvrir l'invitation à mes complices d'atelier. Théâtre situé sur le secteur du CHIRB et engagé dans une politique territoriale de proximité, le partenariat s'est très vite mis en place dans le cadre du collectif et de ses actions. Le théâtre a joué un rôle d'accueil multiple : temps de résidences de création au plateau (cinq semaines sur la saison) et mise à disposition des équipes techniques lors de la dernière résidence et le jour de la représentation publique du 4 juin 2022. Le projet figurait dans la programmation du TLA et bénéficiait des mêmes stratégies de communication que les autres pièces chorégraphiques mais sans co-financement en matière de production. La représentation publique était gratuite sur réservation en raison d'une jauge limitée justifiée par le parcours choisi au sein du théâtre parfois caractérisé par des espaces étroits limitant ainsi le nombre de visiteur·euses du *P.O.S.#1* à 110 personnes maximum. Le parcours était accessible aux personnes en fauteuil roulant grâce à des rampes adaptées et la présence d'un ascenseur au TLA.

Comme je l'ai déjà mentionné, le *P.O.S.* a été financé par le Conseil Départemental de la Seine-Saint-Denis, l'EDESTA et une fondation privée[312]. Le CENTQUATRE à Paris, également partenaire, a accueilli le projet en résidence sur une durée totale de 15 jours. Il est important de noter que l'ensemble de ces partenaires sont d'abord les miens et n'ont été possible qu'à partir de mon double statut d'artiste et chercheuse. La plupart des financements proviennent de fonds pour la recherche et découlent directement de mon statut de doctorante. Nous avons longuement échangé, au sein du collectif, sur les pouvoirs différenciés que confèrent les statuts de chacun et chacune. L'accès au théâtre, pour les autres membres, n'était initialement possible qu'en tant que spectateur·rices. Ce n'est que

[312] Le *P.O.S.#1* est lauréat 2021 de l'appel à projets « Agir ! In Seine-Saint-Denis » lancé par le conseil départemental. Il a bénéficié du soutien de l'EDESTA dans le cadre de l'aide à la recherche-création, et de la fondation Banque Populaire, Rives de Paris.

par ma présence — en tant que personne identifiée comme appartenant au réseau institutionnel, détentrice d'un statut universitaire et artistique — que cet accès a pu être élargi. Cette situation révèle ce que l'on pourrait appeler un privilège d'accès aux portes d'entrée institutionnelles, c'est-à-dire la possibilité de franchir certains espaces culturels à condition d'être reconnu·e comme légitime par le réseau ou l'institution. Ces portes ne sont pas seulement architecturales ou symbolique : elles organisent concrètement les conditions de circulation, d'expression et de participation. L'expérience collective a révélé combien ces *seuils factices* peuvent exclure de fait, même sans intention manifeste, en reconduisant des logiques de sélection sociale, professionnelle ou administrative. Elle invite à interroger les conditions réelles d'hospitalité des institutions culturelles, au-delà des intentions affichées d'ouverture ou de démocratisation.

Comme le précise le philosophe Ludger Schwarte : détient du pouvoir qui détient de l'espace[313]. Le pouvoir est donc souvent caractérisé par une accumulation d'espaces. Il me semble qu'il est possible de reprendre cette position en termes d'accessibilité dans une logique anti-validiste : plus l'accès aux espaces est facilité, plus le pouvoir grandit. Or, le constat est souvent amer pour celles et ceux dont l'existence même peut être perçue comme un trouble à l'ordre public — repoussé·es aux marges, voire au-delà, dans ce que Frantz Fanon nomme la « zone du non-être », dès lors que les dimensions décoloniales et raciales entrent en jeu[314]. Prendre conscience de mon privilège « d'accumulatrice d'espaces » (espaces d'art, de recherche, de soin) et penser ce privilège, aura été un exercice exigeant pendant toute la durée du projet.

Le plan : occuper « l'espace public »

Avant de reprendre le récit, il me semble nécessaire de m'arrêter sur la notion « d'espace public » déjà maintes fois invoquée dans ma présentation. Ma recherche est soutenue depuis ses prémisses par la volonté collective de mettre les pratiques artistiques au service de la publication — au sens premier du terme, celui de « rendre public » — des

[313] Ludger Schwarte, *Philosophie de l'architecture*, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, éditions La Découverte, collection « Zones », 2009. Dans cet ouvrage passionnant, l'auteur propose une philosophie politique et non pas simplement esthétique ou symbolique de l'architecture dans laquelle il interroge les conditions architecturales de la démocratie.
[314] Frantz Fanon, *Peaux noires, masques blancs, op. cit.,* page 17.

savoirs et des pratiques produits par l'expérience des personnes concernées et leurs alliées généralement exclues des savoirs académiques et de l'espace public.

L'espace public n'a pas de valeur légale, le terme consacré étant celui de « domaine public », défini comme suit dans l'article 714 du Code Civil : « Il est des choses qui n'appartiennent à personne et dont l'usage est commun à tous. Des lois de police règlent la manière d'en jouir ». Il ne renvoie pas seulement à une surface au sol, mais aussi et surtout à des usages et donc par extension à des usager·es qui peuvent amener des pratiques d'appropriation. Les données spatiales sont intimement liées à ces usages et impliquent une fonction éminemment politique. La notion d'espace public est ici entendue comme concept d'urbanisme mais aussi et surtout rattachée à une perception anthropologique de l'espace, rejoignant l'architecte et géographe Pascal Amphoux qui travaille à inventer de « nouvelles formes d'adéquation entre espace physique et débat politique[315] » en replaçant l'habiter — comme pratique d'un lieu — au centre des attentions.

D'autre part, l'espace public ne saurait se réduire à un bâtiment ou un édifice. Il n'est pas non plus seulement le résultat des opérations de planification architecturale[316]. Dans une approche philosophique de l'espace, Ludger Schwarte s'efforce de démontrer l'étroite intrication des structures de l'espace et des possibilités de perception et d'action. Contrairement à l'entreprise de Michel Foucault dans *Surveiller et punir*, il n'est pas question de s'intéresser uniquement à l'architecture comme technologie du pouvoir mais plutôt de penser la part qu'elle peut prendre dans les mouvements d'émancipation. Le *P.O.S.#1* propose également de s'appuyer sur les architectures du théâtre Louis Aragon et de l'hôpital pour nourrir un imaginaire collectif aux potentiels émancipateurs. Dans une approche esthétique et politique, il s'intéresse non pas à la manière de bâtir mais plutôt à la manière « dont l'architecture nous fait face[317] » et dont nous pouvons lui faire face — ou plutôt lui « faire front avec nos dos[318]. » Dans une logique de réappropriation, le *P.O.S.#1* repose certes

---

[315] Pascal Amphoux, « Ambiances urbaines et espaces publics » in Guénola Capron et Nadine Haschar-Noé (dir.) *L'espace public en question : usages, ambiances, et participation citoyenne*, Toulouse, 2003, page 50.

[316] Par planification architecturale, j'entends la préparation, les décisions prises par l'architecte en amont de la construction. L'édifice est finalement le résultat d'un plan décidé au préalable.

[317] *Ibid.*, page 23.

[318] Marie Bardet, « Faire front avec nos dos », in Marie Bardet, Joanne Clavel, Isabelle Ginot (dir.), *Écosomatiques, penser l'écologie depuis le geste*, *op. cit.*, Dans ce texte, l'autrice propose de penser les rapports entre « pratiques du geste, milieux et résistance politique » à partir d'une expérience d'ateliers proposée à Buenos Aires lors d'une rencontre entre danseur·ses, praticien·nes somatiques et militant·es. Les ateliers s'inscrivaient dans un contexte politique argentin de répression féroce de la gendarmerie nationale envers les populations mapuches avec notamment la mort de Rafael Nahuel, tué d'une balle dans le dos en novembre 2017, alors qu'il tentait de fuir les forces armées.

sur une enquête sur l'hôpital psychiatrique et son architecture, mais surtout sur une série d'expérimentations pour se défaire de son emprise par les moyens de l'art et notamment par les pratiques du geste : « Parvenir à identifier les caractéristiques d'un lieu assure ainsi à l'artiste, [précise la chercheuse en danse Julie Perrin] la possibilité de se libérer de cette emprise inconsciente du bâtiment sur les corps, de jouer avec les codes de circulation et de présentation de soi qu'il induit[319]. »

Le philosophe Ludger Schwarte précise également qu'il n'existe pas un espace public homogène mais « une gradation de sphères publiques[320]. » Pour revenir au contexte de présentation du *P.O.S.#1,* le théâtre Louis Aragon — bien qu'inscrit dans la sphère publique en tant que structure subventionnée par l'État et chargée de « rendre public » — demeure un espace semi-public, régi par des règles d'accès propres à son fonctionnement. Il faut, par exemple, avoir réservé et/ou payé son billet pour pouvoir entrer dans la salle de spectacle. Ces conditions rappellent que l'accessibilité des lieux culturels reste encadrée par des logiques de filtrage, en tension avec leur vocation d'ouverture.

Hannah Arendt définit l'espace public comme un « espace potentiel entre agissants et parlants », un « espace d'apparition » où la parole et l'action rendent les individus visibles les uns aux autres. C'est dans cette perspective qu'occuper le théâtre peut être lu comme un double geste : une inscription physique des corps dans l'espace, et une affirmation collective de parole, ouvrant un lieu d'existence partagée[321]. » Du latin *occupare* « s'emparer de », le verbe « occuper » désigne d'abord une action : celle d'occuper un lieu, un espace ou une surface. L'occupation est le résultat de cette action. Ce terme renvoie à la fois à un lexique économique (utilisation de l'espace d'un point de vue productif) et administratif (organisation de l'espace). Naophel Ladjenef a d'abord suggéré « nous devrions nous aussi occuper un théâtre » en référence direct au mouvement des intermittent·es du spectacle en 2021 qui occupaient une centaine de structures culturelles sur le territoire nationale pour dénoncer l'inaction gouvernementale face à la situation de précarité de nombreux·ses travailleur·euses du monde du spectacle. Cette pratique occupante n'est pas nouvelle et rejoint une longue histoire de l'action collective[322].

---

[319] Julie Perrin, « L'espace en question », *op. cit.,* page 4.
[320] *Ibid.,* page 197.
[321] Hannah Arendt, [1958] *Condition de l'homme moderne*, traduction par Paul Fradier, Paris, Calmann Levy, 1983, page 261.
[322] Étienne Penissat, « Occupation de locaux » dans Olivier Fillieule, Lilian Mathieu, Cécile Péchu (dir.) *Dictionnaire des mouvements sociaux*, Paris, éditions Presse de Sciences Po, 2020, pages 416 à 423.

> On définira la pratique de l'occupation, ou l'action occupante, comme l'investissement momentané, par plusieurs personnes, d'un bâtiment ou d'une propriété, privés ou publics, et qui comporte directement ou indirectement l'expression d'opinions politiques. Cette définition opératoire permet de ne pas s'en tenir aux définitions « officielles » (juridique ou militaire), tout en saisissant ce qui fait la spécificité d'une occupation : l'utilisation d'un lieu fermé ou d'une propriété comme forme de protestation[323].

Dès 1936, les grèves ouvrières du *Front populaire* ont été marquées par des occupations d'usines pour exercer une pression sur la hiérarchie, protester contre les licenciements arbitraires et revendiquer de nouvelles conditions de travail[324]. Ce mode d'action collective connait un nouvel élan en mai 68, avec de nombreuses occupations dont celle du théâtre de l'Odéon, occupé par des militant·es révolutionnaires, des étudiant·es et des artistes. Dans le contexte du collectif MOUVEMENT(s), il n'est pas question d'occuper illégalement le théâtre Louis Aragon, ni de s'emparer par la force d'un espace mais bien plutôt d'une pratique du détournement pour occuper une nouvelle place que celle assignée par le statut de « patient·e en psychiatrie » et simultanément détourner les places dans les relations soignant·es/soigné·es. En ce sens, il me semble que le *P.O.S.#1* est une tentative politique de dé-assignation si l'on entend par activité politique : « celle qui rompt la configuration du sensible [...] celle qui déplace un corps du lieu qui lui était assigné ou change la destination du lieu[325]. » Selon Jacques Rancière « la politique est d'abord le conflit sur l'existence d'une scène commune, sur l'existence et la qualité de ceux qui y sont présents[326]. » La scène du théâtre devient cette scène commune et un espace pour revendiquer un droit d'exister et de dire. Nommer l'action du *P.O.S.#1* comme une occupation était donc une manière de détourner le terme usuellement employé pour qualifier des situations de force, d'emprise sur un territoire tout en proposant au contraire une pratique de l'accueil et de l'invitation. Le terme renvoyait également de manière amusante à l'adjectif si souvent entendu en psychiatrie pour qualifier les activités dites

[323] Étienne Penissat, « Occupation de locaux », *op. cit.,* page 416.
[324] Le *Front populaire* désigne la coalition de gauche arrivée au pouvoir en France en 1936, rassemblant principalement la SFIO (Section française de l'Internationale ouvrière), le Parti radical et le Parti communiste (qui soutient sans participer au gouvernement). Dirigé par Léon Blum, ce gouvernement marque une rupture sociale majeure en mettant en place d'importantes avancées pour les travailleurs : congés payés, semaine de 40 heures, conventions collectives, liberté syndicale. Le Front populaire incarne une tentative historique de concilier réformes sociales et mobilisation populaire dans un contexte de montée des fascismes en Europe.
[325] Jacques Rancières, *La mésentente. Politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995, page 53.
[326] *Ibid.,* page 49.

« occupationnelles », catégorie englobant notamment les activités artistiques[327]. « Occuper le théâtre pour occuper le temps » résumait non sans ironie Naophel Ladjenef[328]. Les ateliers dédiés aux pratiques artistiques en institution sont souvent dépossédés de leur portée politique et associés à des activités secondaires n'ayant d'autres objectifs que de passer le temps et de divertir dans une logique d'attractivité du soin et une conception de l'art dépolitisée.

De nombreuses recherches, notamment en études théâtrales, portent déjà sur la présence de « non-professionnel·les[329] » sur les scènes de théâtre. « Ouvrir la scène » n'est pas une démarche nouvelle comme le montre le récent ouvrage dirigé par Raphaëlle Doyon ou encore le livre *Corps (In)croyables* dirigé par Michel Briand[330]. L'idée selon laquelle les « non-professionnel·les » sont porteur·euses d'une expertise depuis leurs expériences vécues irrigue déjà de nombreuses créations théâtrales ou chorégraphiques. Il me semble néanmoins que la démarche du collectif a cela de spécifique qu'elle ne repose pas sur la direction d'un metteur·euse en scène ou d'un chorégraphe qui viendrait diriger les personnes comme des acteur·ices ou des danseur·euses au service du propos ou des ambitions artistiques du·de la chorégraphe. Dans le cadre du collectif, la fonction chorégraphique est partagée et signée collectivement même si la collaboration avec une professionnelle de la danse a très vite semblé indispensable. Le rôle de Nathalie Hervé n'a pas été celui de diriger les membres du collectif mais de mettre au service de leurs propositions, de leurs prises de parole par la danse, des outils techniques et conceptuels en danse. Autrement dit, son rôle est celui d'affiner les propositions, de les outiller, d'ajouter « des ingrédients aux recettes composées par les membres du collectif »[331]. Pour marquer ce positionnement, le choix s'est porté sur la mention « avec la complicité chorégraphique

---

[327] Le CNRTL [Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales] contextualise l'adjectif directement dans le champ de la psychiatrie : « Occupationnel, -elle, adj. Psychiatrie : qui consiste à donner aux malades diverses activités (travail, expression artistique, sports, jeux) à travers lesquelles ils s'expriment et ont une vie relationnelle. » URL : https://www.cnrtl.fr/definition/occupation [consulté le 23/11/02].

[328] Propos recueillis de Naophel Ladjenef, le jeudi 02 septembre 2021, notes personnelles dans mon journal de bord des ateliers du *P.O.S.#1*.

[329] « L'usage du terme « non-professionnel·le » pour dire « interprète de théâtre non professionnel·le » est utilisé par Meg Mumford et Ulrike Garde dans « Staging Real people : On the Arts and effetc of Non professional Theater Performers » *Performance paradigm, a journal of performance and contemporary culture,* 2015, page 5. URL : https://www.performanceparadigm.net/index.php/journal/article/view/167/165 [consulté le 17/07/2025]. Cet ouvrage est également cité dans Raphaëlle Doyon (dir), *Ouvrir la scène, non-professionnels et figures singulières au théâtre*, Montpellier, éditions Deuxième Epoque, collection Linéaris, 2021, page 45.

[330] Michel Briand (dir.), *Corps (in)croyables, Pratiques amateurs en danse contemporaine*, Pantin, Centre national de la Danse, 2018.

[331] Je reviendrai en détail sur les « rôles » au sein du collectif au moment du *P.O.S.#1* et sur la distinction entre « professionnel·les » et « non-professionnel·les » dans la partie III de la thèse.

de » dans la feuille de salle et les supports de communication pour faire apparaitre l'implication de Nathalie Hervé, chorégraphe, danseuse et praticienne Feldenkrais dans la conception du *P.O.S.#1.* En revanche, une confusion a malgré tout persisté quant à ma place dans le projet et mon nom a été placé à côté de celui du collectif sur les supports de communication du TLA. Le fait que mon nom supplémente systématiquement celui du collectif m'apparait encore aujourd'hui comme problématique et réactive toute la violence des assignations. D'un autre côté, faire disparaitre mon nom du dispositif de résidence dont je bénéficiais au sein du TLA semblait mensonger et dissimuler une réalité pourtant bien présente : le collectif MOUVEMENT(s) n'aurait pas accédé à la programmation du TLA sans que cela intègre l'accueil en résidence d'une artiste-chercheuse rattachée à plusieurs structures artistiques (TLA, CENTQUATRE) et de recherche (Paris 8).

Reclaim – ceci est une vie

> La théorie de l'aliénation c'est notre christianisme : notre culte de la victime, notre façon de faire rimer victime avec vérité. Eh bien non, désolée pour les victimes, mais ce n'est pas parce qu'elles sont victimes que la vérité est en elles. La vérité est dans le processus par lequel elles deviennent, par leurs propres chemins, quelque chose d'autre que des victimes ; elle est dans leur façon de se mêler du processus qui a fait d'elles des victimes et de créer à partir de cela des devenirs et des fabulations, pas des plaintes et du ressentiment[332].

Cette réflexion invite à ne pas s'arrêter à la seule exposition de la souffrance, mais à envisager comment elle peut devenir le point de départ d'un mouvement — individuel et collectif — vers autre chose. Lors de la reprise des ateliers du collectif en 2021, les premières réunions ont été traversées par l'émotion spontanée : la plainte, la sidération, parfois le ressentiment. La violence des situations vécues pendant cette période ne pouvait être passée sous silence. Il fallait qu'elle soit d'abord déposée, partagée, entendue. Ce n'est qu'à partir de là qu'a pu émerger la question centrale de cette recherche : que pouvons-nous faire, et comment ? Pour reprendre les mots d'Isabelle Stengers : « Et, comme chaque fois que naît un savoir là où il y avait plainte, ce serait aussi une création politique[333]. » Il s'agissait

[332] Isabelle Stengers, « Victimes ? » in *Carnets de note*, site du collectif *Dingdingdong*, 29 aout 2016 : https://dingdingdong.org/notes/victimes/ [consulté le 01/09/2023].
[333] Isabelle Stengers, « Usagers : Lobbies ou création politique ? » in Tobie Nathan et Isabelle Stengers, *Médecins et sorciers*, Les Empêcheurs de penser en rond, nouvelle édition, 2012, page 179.

précisément de cela : accueillir la parole douloureuse, non pour s'y enfermer, mais pour ouvrir l'espace d'un agir commun.

Lorsque cette question est venue sur la table et que l'idée d'occuper le théâtre a été proposée, j'ai partagé des textes éco-féministes avec les membres du collectif autour du concept *reclaim* porté par les activistes américain·es : se réapproprier non pas une position d'autorité mais la capacité de sortir de l'impuissance, de résister à ce qui l'a fabriqué[334]. Il était question de se réapproprier une expérience de domination et de souffrance et de se laisser modifier par cette réappropriation. Comme le précise la philosophe Emilie Hache dans son introduction à la notion : « Il n'y a ici, encore une fois, aucune idée de retour en arrière, mais bien plutôt celle de réparation, de régénération, et d'invention, ici et maintenant[335].» Si la question du pouvoir reste au cœur de la pensée écoféministe, ce n'est pas « un pouvoir sur » mais « un pouvoir du dedans » ou pour reprendre l'expression de l'activiste Starhawk « un pouvoir de pouvoir » c'est-à-dire : « devenir capable (*empowering*) collectivement de ce dont personne n'est capable individuellement[336]. » La gestion de la pandémie de la COVID-19, ainsi que les situations de violence qu'elle a engendrées, ont renforcé la nécessité de se rassembler en collectif pour lutter contre l'invisibilisation et le « sentiment de ne plus exister[337]. » Au-delà du témoignage et de sa mise en partage par les moyens de l'art, le projet reposait ainsi sur un appel à résister à la disparition et à affirmer « ceci est une vie[338] ».

Judith Butler insiste sur la nécessité de l'intervention dans le domaine de l'apparence et donc dans celui de l'espace public pour « persister dans le vivant » : « Le corps ne peut affirmer "ceci est une vie" que si les conditions de cette affirmation sont établies, à savoir par sa manifestation indicielle insistante et publique[339]. » Il ne suffit cependant pas d'être visibles dans l'espace public pour permettre le transfert d'une « identité stigmatisée » à une « identité politique[340]. » L'accueil dans un lieu institutionnel ne peut se faire que si

[334] Isabelle Stengers, « Usagers : Lobbies ou création politique ? », *op. cit.,* page 202.
[335] Emilie Hache, *Reclaim. Recueil de textes écoféministes*, trad. Emilie Noteris, Paris, Editions Cambourakis, coll. Sorcières, 2016, page 23.
[336] *Ibid.,* page 40.
[337] Francelyse Faleyras, « La sortie c'est pas si simple », Journal du *P.O.S. #1,* volume I de la thèse.
[338] Judith Butler, [2020], *La force de la non-violence, une obligation éthico-politique*, Paris, éditions Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2023. Titre original : *The force of non-violence*, traduit de l'anglais par Christophe Jacquet, page 215.
[339] *Ibid.*, page 215.
[340] Elsa Dorlin, « De l'usage épistémologique et politique des catégories de « sexe » et de « race » dans les études sur le genre », *Féminisme(s). Penser la pluralité, Cahiers du genre* n°39, 2005, page 93.

l'institution accepte de se laisser transformer et déplacer par celles et ceux qu'elle accueille. L'historien de l'architecture Mark Wigley qualifie d'*hospitalière* une architecture qui dépasse la simple occupation de l'espace pour inviter à sa transformation. Selon lui, « l'architecture hospitalière tente de défaire sa propre autorité [...] en acceptant d'être continuellement transformée par les personnes, les actions et les idées qu'elle accueille[341]. » Le projet de la résidence de création au TLA reposait ainsi sur la prise en compte des configurations expérimentales propres aux espaces publics qui permettent aux évènements et à de nouvelles possibilités d'actions d'advenir et « d'élargir le cercle de ce qui peut être décidé[342] ». J'ajouterai « de qui peut décider ».

Planifier

Le théâtre Louis Aragon a donc fait l'objet pendant plus d'une année d'un plan d'occupation transformant les espaces en zones distinctes : le hall d'entrée du théâtre est ainsi devenu la double *zone de circulation* et *Roulé nou séga*, l'interlude [boite noire dont l'accès est partagé avec la médiathèque attenante et accessible depuis le hall du théâtre], *la zone d'anesthésie*, le studio de danse, *la zone d'amour*, le plateau en double zone, *d'écoute et de crise* et enfin le parvis du théâtre en *zone de respiration*. *La zone d'isolement*, vide de toute présence humaine, se trouvait dans un espace de circulation entre le hall et le plateau. La seule contrainte imposée par les équipes techniques du théâtre reposait sur la nécessité de respecter les règles de sécurité permettant l'évacuation du public en cas d'incendie.

[341] Mark Wigley, *Constant's New Babylon. The Hyper-Architecture of Desire*, Rotterdam, Witte de With Center for Contemporary Art, 010 Publishers, 1998, page 122.
[342] Ludger Schwarte, *Philosophie de l'architecture, op. cit.,* page 474.

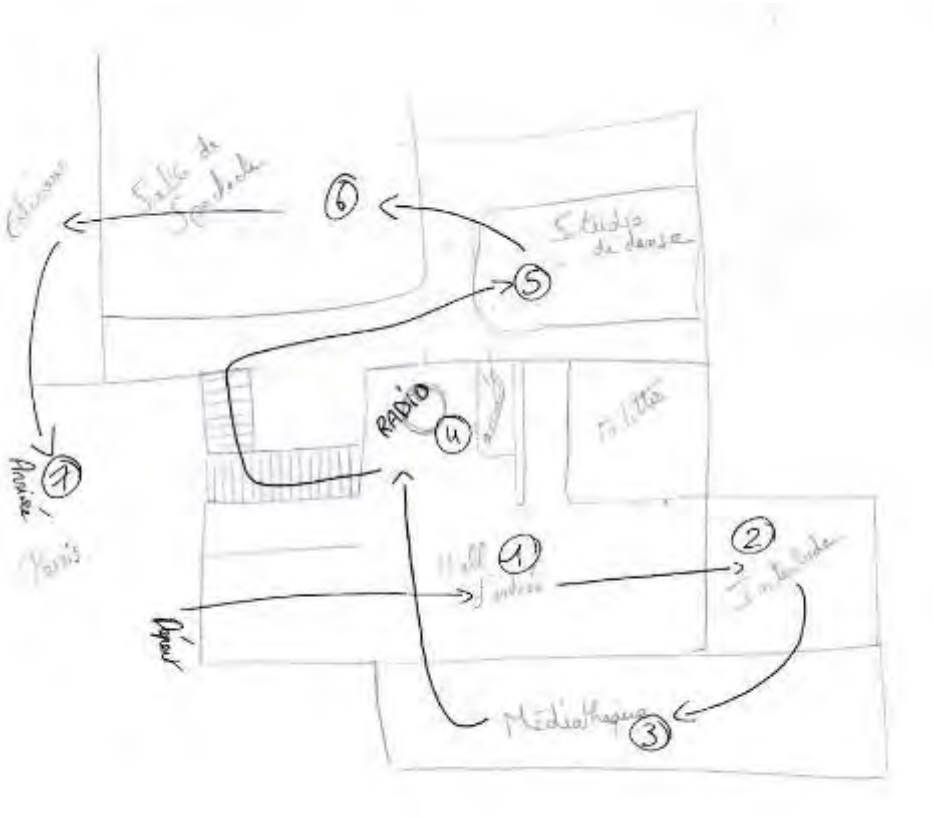


Figure #9 : Légende des zones : 1 – Circulation/Roulé Nou Séga ; 2 – Anesthésie ; 3 – Héritage ; 4 – Isolement 5 – Amour ; 6 – écoute/crise ; 7 – Respiration.

Une première étape de travail consistait donc à planifier cette intervention au TLA. Le plan est l'idéologie fondamentale de l'architecture. Il « soumet l'architecture aux vecteurs d'une activité de gouvernement et de subjectivation, aux vecteurs d'une stratégie économique ; il rattache l'orientation fondamentale de la pensée dans l'espace aux tentatives de maitrise technico-sociale de cet espace[343]. » Autrement dit, planifier est un exercice de pouvoir, de prise de décision. Si la création des zones est majoritairement le fruit d'une pensée collective et de consensus, chaque membre du collectif pouvait proposer une zone qui lui était propre et soutenue ensuite dans la pratique par le collectif. Ainsi la zone *Roulé Nou séga* est initiée et portée par Manalios Oochit, danseur séga mauricien, dont le titre de séjour n'a pas été renouvelé et menacé d'expulsion au moment du *P.O.S.#1*. La *zone d'écoute* partage le témoignage de Francelyse Faleyras autour de son parcours de soin depuis la Guadeloupe jusqu'en métropole. Pour chacune de ces zones, une pratique collective vient soutenir une parole singulière. Il s'agissait de rompre avec la logique

[343] Ludger Schwarte, *Philosophie de l'architecture, op. cit.,* pages 21-22.

majoritaire excluante et avec ce que certain·es dénoncent comme « la violation de la doctrine selon laquelle il est politiquement plus efficace, pour mener une action, d'exprimer un ensemble restreint de préoccupations susceptibles de convenir au plus grand nombre — la philosophie du plus petit dénominateur commun[344]. » Cette posture critique invite à valoriser des expressions plurielles, parfois dissonantes, plutôt que de les lisser au nom d'une supposée efficacité politique, mettant ainsi en avant la richesse des subjectivités dans les dynamiques collectives. Dans la même logique, les zones du *P.O.S.#1*, ont été créées non pas comme des parcelles côte à côte portées par des individus sans concertation mais comme les étapes d'une écriture collective. Le projet proposait donc d'entendre chacune des voix tout en respectant la manière dont chacune de ces voix souhaitait se manifester — ou non — dans l'espace public. Et pour toutes ces manifestations de singularités, un dispositif de soutien collectif restait à imaginer. Ainsi, les solos de danse n'en sont jamais vraiment, ils sont intimement liés à des dispositifs collectifs d'écoute et de soutien par la danse. Ces dispositifs reposent sur la rencontre entre les outils inventés depuis le lieu par ses habitant·es et ceux proposés par Nathalie Hervé, appartenant au champ de l'improvisation en danse contemporaine et des pratiques somatiques. Je reviendrai sur cette rencontre des outils au fil de la thèse.

Au départ, le terme qui revenait le plus fréquemment pour qualifier la performance présentée au théâtre Louis Aragon était celui de *déambulation*. Déambuler renvoie, dans son sens premier, à l'acte de se déplacer sans destination précise, de manière libre. Sur le plan artistique, la déambulation constitue également une forme à part entière, historiquement associée aux arts de la rue, dont elle hérite l'ancrage dans l'espace urbain et la mobilité constante. Dans un article récent, Stéphanie Ruffier souligne l'engouement croissant pour ce type de dispositifs durant la période de gestion de la pandémie de COVID-

[344] Starhawk, *Comment s'organiser ? Manuel pour l'action collective*, Paris, éditions Cambourakis, 2021, page 114. Titre original : *The empowerment Manual*. Traduction : Géraldine Chognard. Fondé sur les expériences du groupe de l'activiste écoféministe américaine Starhawk, ce manuel offre une série de considérations concrètes pour penser l'organisation collective notamment celle des groupes militants. La *Women's Pentagon Action* de 1980, à laquelle l'autrice et activiste Starhawk a activement participé, est un moment fondateur du militantisme écoféministe et non-violent aux États-Unis. Starhawk en parle en détail dans son livre *Dreaming the Dark: Magic, Sex, and Politics* [Boston: Beacon Press, 1982], où elle relate non seulement l'événement, mais aussi la façon dont les réunions de préparation étaient conçues pour refléter des valeurs alternatives aux structures de pouvoir dominantes. La prise de décision ne reposait pas sur le vote majoritaire, mais sur le consensus. Cela impliquait un processus souvent plus lent, mais aussi plus inclusif, qui visait à entendre toutes les voix, y compris celles qui sont souvent marginalisées dans les structures dominantes.

19[345]. En tant que formes dites « Covid-compatibles », les déambulations imposent un mouvement continu, favorisent une reconfiguration du rapport à l'espace public, et permettent aussi bien aux artistes qu'aux spectateur·rices de « moduler le placement » — c'est-à-dire d'ajuster librement leur position dans l'espace, en fonction de leur ressenti, de leur confort ou de leur besoin de distanciation — afin de préserver une sensation de sécurité physique et symbolique. Bien que l'on retrouve dans le *P.O.S.#1* en partie ces caractéristiques — les visiteur·euses sont guidé·es à travers les différents espaces du théâtre depuis le hall jusqu'à la sortie et n'ont pas de place assignée — le mouvement de la performance n'est pas continu mais au contraire marqué par des étapes qui imposent aux regards et aux corps de s'arrêter, d'interrompre le flux : les fameuses *zones*.

Une zone peut être définie comme « un espace artificiellement délimité par une fonction et un statut juridique[346]. » Elle s'inscrit dans des logiques d'organisation — au sens urbanistique et aménagiste —, de gestion — dans une perspective administrative et économique —, mais aussi de défense — selon un registre militaire[347]. En tant qu'outil de planification des usages et des activités humaines, le zonage opère une mise en ordre normative de l'espace. Or, ce cadre est ici volontairement détourné par le collectif MOUVEMENT(s), qui en propose une relecture critique et performative.

Cette démarche fait écho à la pensée du philosophe et sociologue Henri Lefebvre, pour qui l'espace est une production sociale, traversée par des rapports de pouvoir et façonnée par les dynamiques du capitalisme[348]. Il critique notamment la tendance contemporaine à la fragmentation spatiale, générée par le zonage fonctionnel — séparation stricte des espaces de travail, d'habitat, de loisirs, etc. — qui produit un espace cloisonné, hiérarchisé, et appauvri du point de vue de l'expérience vécue. À rebours de cette logique de compartimentation, les zones pensées pour le *P.O.S.#1* ouvrent un espace transitoire, instable, non assigné à une fonction unique. Elles évoquent la notion de seuil, en ce qu'elles suggèrent une épaisseur, une porosité entre les catégories spatiales établies : un *tiers-*

---

[345] Stéphanie Ruffier, « Déambulations : manières d'être(s) vivant(s) », publié sur ARTCENA, le 17 juillet 2020. URL : https://www.artcena.fr/magazine/tendances/deambulations-manieres-detres-vivants?utm_source=chatgpt.com [consulté le 20/09/2022].

[346] Jeanne Etelain. « Qu'appelle-t-on Zone ? : À la recherche d'un concept manqué ». *Les Temps Modernes*, Gallimard, 2017, 692 (1), page 113.

[347] *Ibid.,* page 21.

[348] Henri Lefebvre, *La production de l'espace*. Paris, Anthropos, 1974. Voir aussi : Claire Carriou, Olivier Ratouis, & Pierre Thibault, *La ville fragmentée. Enjeux territoriaux et politiques de la fragmentation urbaine*. Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2011.

espace, entre le dedans et le dehors, un lieu habitable autrement, où peuvent émerger des formes de présence, de circulation et d'agir collectif qui échappent aux cadres normatifs.

Le *P.O.S.#1* avait également pour ambition d'être conçu pour un lieu en particulier : le théâtre Louis Aragon. N'étant pas une pièce chorégraphique amenée à être répétée dans un réseau de diffusion spécifiquement dédiée à la danse contemporaine, mais un dispositif expérimental de partage d'expérience par la danse, il se transforme en fonction du lieu occupé. Chaque *P.O.S.* s'imagine dans un lieu et se transforme en fonction de ses caractéristiques architecturales, son ambiance et sa fonction. In situ, il n'existe donc que pour le lieu, dans l'ici et maintenant. La chercheuse en architecture Andrea Urlberger, à propos de l'artiste Vito Acconci et de ses œuvres *in situ* rappelle que « ce n'est pas seulement la localisation topographique qui joue un rôle important, mais également, les institutions qui occupent le site. *L'in situ* signifie donc une certaine forme d'implication dans un endroit comme dans un contexte particulier[349]. » Si le *P.O.S.* entend occuper les espaces physiques du théâtre, il occupe dans le même temps les institutions qui s'y trouve. Pour autant, Vito Acconci avertie : l'œuvre *in situ* ne joue pas nécessairement le rôle d'analyseur d'un site ; le travail des artistes peut parfois simplement participer au fonctionnement institutionnel dans un jeu d'absorption[350].

De nombreuses discussions ont traversé le collectif autour de l'ambivalence ressentie quant à l'accueil du projet au sein du théâtre et à la réception du *P.O.S.#1*. Cette ambivalence se manifeste à plusieurs niveaux : bien que le projet figure dans la programmation officielle du lieu, il ne bénéficie d'aucun financement institutionnel de sa part ; mon nom continue d'être systématiquement associé à celui du collectif, suggérant une individualisation du travail au détriment de sa dimension réellement collective ; enfin, dans les discours entourant le projet, la portée artistique du *P.O.S.#1* tend à être reléguée au second plan, éclipsée par sa dimension sociale. Ces décalages interrogent la manière dont certaines initiatives transversales sont accueillies dans les institutions culturelles, particulièrement lorsqu'elles mobilisent des formes hybrides, à la croisée de l'art et de l'action politique.

[349] Andrea Urlberger, « L'œuvre in situ : spécificité ou contexte ? », *Nouvelle revue d'esthétique* 2008/1 (n° 1), pages 15 à 19, citation page 15.
[350] *Ibid.,* page 15.

PARTIE II

ARCHITECTURES TACTILES

Imaginer d'autres manières de faire



Figure #10 ci-contre : Corinne Dutheil et Francelyse Faleyras en duo pour la danse des inséparables (version debout), CENTQUATRE, Paris, avril 2022. Photographie de Véronique Baudoux.

Corinne : il y a tellement de tabou par rapport à ça, on en a parlé la semaine dernière au sujet d'un duo entre une soignante et un patient, pour la danse des inséparables. On se bloque nous-mêmes, parce qu'on sait qu'il y aura des choses qui seront mal perçues, mais on oublie que la relation de soin, elle passe aussi par le toucher. Si tu veux rassurer quelqu'un, tu vas le prendre par les épaules, pour écouter tu vas avoir un geste… Je me rappelle, c'est Abdelaziz, tu sais quand il n'était pas bien ? Nathalie l'avait touché comme ça, [Corinne mime le geste de la main sur l'épaule de Nathalie]et il avait dit que ça lui avait fait énormément de bien. Je pense que nous-mêmes on se bloque sur certaines choses de peur que ce soit mal interprété. Je pense que la relation entre soignants et soignés en psychiatrie en tout cas, elle est beaucoup plus tabou que dans les autres services.

[…]

Quand on y pense, cette fameuse distance…. Le transfert c'est un peu ça, quand ça se passe bien avec un patient, qu'il a confiance en toi, que quelque chose s'est créé, il y a du lien. Et c'est là qu'il va savoir qu'il peut parler, ou rester silencieux sans être jugé.

[…][351]

[351] Journal du P.O.S. #1, « Le corps de l'autre c'est comme si tu le voyais plus », Propos enregistrés lors d'un entretien avec Corinne Dutheil et Pascale Gervais que j'ai ensuite retranscrit, le 08/04/2022, pages 14-16.

Zone d'amour et de désir - 04.06.2022

La zone d'amour a été initialement proposée par Baky Meguenni, membre du collectif. Il souhaitait, par cette zone, donner une place à la sexualité, au désir, aux sentiments amoureux, mais aussi aux amitiés fortes et à la tendresse en psychiatrie. Selon lui, ces expériences de vie, ces affects, sont constamment ignorés, tenus à l'écart. La parole à leur sujet est décrite comme difficile, voire dangereuse, alors même que ces questions sont souvent au cœur des préoccupations des personnes hospitalisées, en situation d'isolement social et surmédicamentées.

Dans le parcours du *P.O.S.#1* au théâtre Louis Aragon, *la zone d'amour* occupe le studio de répétition au sous-sol, accessible par un étroit couloir le long duquel des boîtes de médicaments jonchent le sol. Le studio a été choisi aussi pour la symbolique qu'il porte : il est le lieu d'invention des gestes, de la fabrique de la danse. Or, la zone d'amour est décrite comme une zone manquante, une zone à inventer collectivement.

Elle accueille trois propositions : l'arpentage de Baky Meguenni, dont la voix résonne ou susurre parfois à l'oreille des visiteur·euses, le poème *L'Union libre* d'André Breton [352]. Accompagné·es par cette voix, le duo formé par Christian Daclinat et Aimée Dubuisson évolue dans l'espace du studio selon une ligne sinueuse dessinée par les modulations de leur point de contact. Les deux danseur·euses se déplacent en gardant toujours un point de contact, qui peut concerner toutes les parties du corps sauf les mains.

Lorsque les visiteur·euses sont invité·es à entrer dans le studio, les deux danseur·euses sont partiellement dissimulé·es derrière une colonne au fond du studio, à laquelle iels sont adossé·es en position assise. La lumière est tamisée, volontairement crépusculaire. Iels regardent une animation vidéo du parcours du *P.O.S.*, dans laquelle une ligne serpentine se dessine sur l'écran noir au rythme de la voix de François Tosquelles [353] :

> Quand on se promène dans le monde, ce qui compte ce n'est pas la tête, c'est les pieds. Savoir où est-ce que tu mets les pieds. C'est le pied qui est le grand lecteur du livre du monde, de la géographie. La marche ce n'est pas avec la tête, il faut que je sache où est-ce que je mets le pied, vous comprenez ? C'est tout. Le pied c'est l'appareil, le lieu de réception de ce qui deviendra le tonus.

[352] André Breton, [1948], « L'union libre » in Poèmes, Paris, édition Gallimard, 1960
[353] Entretien de François Tosquelles avec Jean-Claude Polack et Danielle Sivadon filmé par François Pain en 1987.

Lorsque la vidéo se termine, iels entament une traversée du studio en suivant une ligne imaginaire, en diagonale, depuis le fond de la pièce jusqu'aux pieds des visiteur·euses du P.O.S., assis·es sur des coussins ou des chaises placés à l'entrée du studio. Les deux danseur·euses évoluent en silence ou au rythme du poème d'André Breton. Les déplacements ne sont volontairement pas fluides, mais au contraire marqués par des arrêts fréquents, des hésitations collectives, des attentes mutuelles, perceptibles ou imperceptibles. On entend parfois seulement le bruissement des vêtements et des gestes sur le sol.

À la fin de leur traversée, iels restent immobiles, les deux corps appuyés l'un contre l'autre, tandis que les visiteur·euses du *P.O.S.* sont invité·es à sortir du studio pour rejoindre le plateau principal du théâtre, et ainsi entrer dans la zone d'écoute.

Pendant toute la durée d'activation de la zone d'amour, Corinne Dutheil, dos au public, alterne entre plusieurs postures. De la position allongée à assise, elle observe le trio évoluer dans l'espace du studio. Le duo initialement imaginé avec Spirale Production en dos à dos (La danse des oiseaux) se reconfigure ici par la seule présence de Corinne, décidée à maintenir sa danse.

QR-CODE ci-contre : capsule vidéo de *la zone d'amour*,
LIEN URL de la vidéo : https://vimeo.com/767813862?share=copy#t=0
Figure #11 ci-dessous :L'image est une capture d'écran de la capsule vidéo autour de *la zone d'amour* réalisée lors d'un temps de répétition le 03 juin 2022. Christian Daclinat et Aimée Dubuisson pratiquent *la danse des inséparables*.



Architectures tactiles : introduction

Cette nouvelle partie de la thèse propose d'analyser les pratiques de toucher menées au sein des ateliers pendant les résidences de création du *P.O.S.#1* au théâtre Louis Aragon et au sein du centre social de l'hôpital psychiatrique Robert Ballanger à Aulnay-sous-Bois. Les pratiques ont été proposées et inventées depuis la *zone d'amour* initiée par Baky Meguenni et décrite précédemment. Elles ont soulevé de nombreux questionnements aux croisements de la pratique dansée et des pratiques de toucher en psychiatrie. Elles ont généré des situations aux prises avec le poids des représentations et des imaginaires du toucher à l'hôpital psychiatrique et dans les pratiques en danse qui ne pouvaient rester ni devant la porte des ateliers ni sur le pas de ma recherche.

Toucher et contact : quelles différences ?

L'invention de « la danse des inséparables » par Nathalie Hervé, et dont il sera question dans les situations qui vont suivre, se revendique de la pratique du contact improvisation. Dans la lignée de Steve Paxton, fondateur de la pratique du CI, Nathalie distingue le toucher du contact et appréhende le contact comme un mode de communication par le toucher.

> Toucher : il peut y avoir différentes qualités et le contact c'est un état de fait, c'est mettre deux parties qui se touchent en contact dans ma petite tête. Et surtout moi, je fais référence à la danse contact improvisation. Pour moi, la danse des inséparables, c'est une danse de contact impro. La danse contact improvisation c'est de centre à centre. C'est le jeu des deux centres de gravité, avec tous les portés, (etc.) qui se rencontrent[354].

Si les deux termes sont fréquemment employés de manière interchangeable et notamment par les danseur·euses, il m'apparait essentiel de clarifier mon propos en m'arrêtant sur cette distinction suggérée par le double processus de *phobie du contact* et *interdit du toucher* mis en évidence par Catherine Perret et sur lesquels je reviendrai[355]. Il existe de nombreux débats autour de ces termes et de leurs usages notamment dans le champ des études en danse. Après plusieurs détours, mon attention s'est portée sur la proposition de distinction par Gerda Alexander dans son ouvrage consacré à l'eutonie,

[354] Entretien mené avec Nathalie Hervé, Christian Daclinat et Aimée Dubuisson autour de la danse des inséparables, 12 avril 2023, CHIRB.
[355] Catherine Perret, *L'enseignement de la torture. Réflexions sur Jean Améry*, Paris, Éditions du Seuil, 2013.

pratique somatique dont elle est la fondatrice. En effet, il m'est apparue que cette proposition dépasse largement le cadre de l'eutonie et offre des outils théoriques pour penser deux notions complexes et les clarifier [356].

La distinction s'opère depuis la peau comme frontière : le toucher reste à la périphérie de la peau tandis que le contact inclut l'espace environnant. Dans cette perspective, le toucher propose de faire l'expérience de la délimitation de notre organisme. Il communique des informations sur les formes, les consistances, les températures et les nombreuses sensations venant de l'extérieur (pressions, chocs, etc.). La communication avec autrui peut également être renseignée par le toucher (tendresse, agressivité, etc.). On peut se toucher soi-même ou explorer les différentes qualités du toucher sur soi ou sur un objet (glisser, caresser, pousser, repousser, etc.). De son côté, le contact inclut l'espace environnant. Il peut être tactile — et ainsi reposer sur le toucher — ou à distance :

> C'est ainsi que nous pouvons avoir un contact réel, sans le toucher, avec les êtres humains, les animaux, les plantes, et les objets, à travers leur « frontière » extérieure. Elargissant ainsi nos possibilités d'expérience, nous parvenons à une relation plus vivante avec les êtres et les choses [357].

Le contact suppose de se situer dans une relation dynamique avec tous les éléments du milieu. Autrement dit, toucher et contact supposent des modalités d'explorations des relations et du jeu des distances. Violeta Salvatierra rappelle à quel point cette définition du contact résonne avec celle du sens haptique tel que défini par James J. Gibson puis par Hubert Godard et intéresse donc directement ma recherche [358]. Le contact serait ainsi une manière de redéfinir les frontières avec l'environnement et ainsi travailler à leurs ouvertures ou leurs fermetures en fonction des situations et des nécessités qu'elles soulèvent (de réparation, de protection, d'écoute, etc.). Il agit sur la porosité de l'enveloppe que constitue la peau. Pour autant, le contact au sens d'haptique, s'étend, au-delà du toucher, à l'ensemble du système perceptuel. Comme le rappelle Hubert Godard, la dimension inter-sensorielle est fondamentale pour appréhender le sens haptique. Elle traverse tous les canaux sensoriels qui ne peuvent pas être pensés isolément les uns des autres.

---

[356] Gerda Alexander, [1976] *Qu'est-ce que L'eutonie ? Un chemin de développement personnel par le corps,* édition TCHOU, 1996.

[357] *Ibid.*, page 35.

[358] Violeta Salvatierra, *L'atelier de danse et d'éducation somatique comme espace d'expérimentations micropolitiques, op. cit.,* page 62. Je reviens également sur la définition proposée par Hubert Godard du terme d'haptique dans la sous-partie « Spatialités du geste ».

De quels corps parlons-nous ?

Les représentations hégémoniques du corps, notamment en médecine, s'inscrivent le plus souvent dans cette conception d'un corps composé d'éléments détachables. Les processus d'objectification à l'œuvre dans certaines pratiques de toucher relèvent de la même logique que celle qui se cache derrière la phrase somme toute banale « placez vos bras le long de votre corps » supposant que le corps serait un ensemble d'éléments séparés, inertes et ajustables. Cette conception d'un corps découpé et découpable à souhait s'inscrit dans une histoire de l'anatomie entendue comme celle de l'invention du corps[359]. Elle repose sur le « paradoxe du regard de l'anatomiste, qui part à la recherche du vivant dans des objets morts[360] ». Une histoire profondément marquée par la pensée dualiste et dans laquelle le corps est le produit d'une opération culturelle : un corps architectural, cartographié, mécanisé et occidental. L'historien Rafael Mandressi retrace une histoire de la dissection. Il prend pour point de départ le regard de l'anatomiste pour penser la dissection comme un dispositif de connaissance : l'anatomiste construit un corps, l'invente, en posant son regard sur lui. Selon le chercheur, il instaure « une civilisation de l'anatomie » : un vaste réseau de pratiques, de discours, et de savoirs qui va de la table de dissection aux domaines les plus divers de l'imaginaire, imprégné par une manière spécifique de percevoir et d'appréhender la nature, l'organisation et le fonctionnement du corps humain.

> Les mondes du corps anatomisé ont conduit à de nombreux autres mondes : ceux de la philosophie et de la morale, de la spiritualité et de la littérature, de l'esthétique et du divertissement. L'anatomie fut partout : comme rhétorique – lieu, métaphore, métonymie contaminant toute parole prononcée [...] Aussi, elle n'appartient pas en exclusive à l'histoire de la médecine. Elle s'y trouverait trop à l'étroit, amputée de sa place dans le champ autrement plus vaste de l'histoire culturelle, si on la considérait comme ce qu'elle fut, une science de l'homme, une pratique de l'imaginaire, un mode de connaissance[361].

Cette « pratique de l'imaginaire » est celle qui irrigue les premières pistes de réflexion dans l'élaboration du *P.O.S.#1*. Une des suggestions initiales de Naophel Ladjenef consistait à organiser les zones selon les fonctions vitales du corps rattachées aux organes internes : les poumons pour *la zone de respiration*, l'estomac pour la *zone de la digestion*,

[359] Rafael Mandressi, *Le regard de l'Anatomiste, Dissection et invention du corps en Occident*, Paris, éditions du Seuil, collection L'Univers historique, 2003.
[360] *Ibid.,* page 12.
[361] *Ibid.,* page 217.

etc. Cette version abandonnée du *P.O.S.#1* proposait de penser l'espace de l'hôpital et du théâtre comme un corps à traverser.

Si le corps semble être au centre des pratiques médicales et que le recours à ce terme traverse les discours comme allant de soi, il s'agit de s'arrêter sur la question sous-jacente : de quel corps parlons-nous ? Du corps objectivé, anatomique ? En effet, l'emploi du mot « corps » renvoie au postulat implicite de la pensée cartésienne qui définit le corps comme entité matérielle anatomique, descriptible et univoque, dans son opposition à l'esprit ou à l'âme[362]. Or, dans une perspective de recherche en danse, il me semble essentiel de prendre mes distances à mon tour avec cette notion pour penser le toucher dans le cadre des ateliers du collectif. Depuis la phénoménologie, de nouvelles conceptions ont élargi la notion de corps avec notamment la pensée du philosophe Michel Bernard[363]. Le philosophe ne réduit pas le corps à une « structure organique permanente et signifiante » mais l'inscrit dans le « travail d'un réseau matériel et énergétique mobile et instable de forces pulsionnelles et d'interférences d'intensités disparates et croisées[364]. » Michel Bernard nomme ce réseau « corporéité ». Hubert Godard développe ensuite une pensée de la corporéité en relation avec son milieu qui résonne tout particulièrement dans cette recherche puisqu'elle repose sur l'idée selon laquelle la corporéité ne peut être pensée sans l'espace et ne préexiste ni à la relation ni à la rencontre :

> La corporéité est pensée comme espace d'(inter)action, une subjectivité processuelle se définissant continuellement dans et par l'expérience d'une géographie dynamique fondamentalement relationnelle et affective[365].

La corporéité n'existe donc pas en soi. C'est depuis les manières singulières d'agir et de percevoir dans un milieu qu'elle se dessine, ou, pour reprendre les mots d'Hubert Godard : « ce sont les gestes qui fabriquent le corps[366] ». Ce concept de « corporéité » m'apparait comme un outil et un support précieux pour penser les relations et les manières de faire au sein d'un établissement psychiatrique. Il renverse un certain nombre de

---

[362] Christine Roquet, *Vu du geste. Interpréter le mouvement dansé*, Pantin, Centre National de la Danse, 2019, page 22.

[363] Je renvoie ici à l'article de la chercheuse Emma Bigé, dans lequel elle revient sur les liens forts entre la phénoménologie et la recherche en danse « Ce que la phénoménologie peut apprendre de la danse. Straus, Merleau-Ponty, Patočka », *Recherches en danse*, 2016 [consulté le 30 avril 2019].

[364] Michel Bernard, « De la corporéité comme « anticorps » ou de la subversion esthétique de la catégorie traditionnelle de « corps », in *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre National de la Danse, 2001, page 20.

[365] Violeta Salvatierra, « Fabriques et ruines du sentir » in Isabelle Ginot, Joanne Clavel et Marie Bardet (dir.), *Écosomatiques. Penser l'écologie depuis le geste*, *op. cit.,* page 246.

[366] Hubert Godard, « Le geste manquant », *IO, revue de psychanalyse*, n°5, Ramonville-Saint-Agne : Erès, 1994, page 73 : « c'est le geste qui fabrique le corps. »

paradigmes et offre une piste pour s'extraire des stériles oppositions (soignant·es/soigné·es) et surtout pour ne pas confondre les présences dans le lieu avec les lois et règles qui l'organisent.

La thèse resterait, sans cette éviction de la notion de corps, coincée dès la première question soulevée dans mon journal de recherche : *De quel corps parlons-nous ?* Gageons donc qu'il soit possible de parler d'une expérience de danse en psychiatrie sans trop parler ni du corps ni du soin. Gageons qu'il soit possible d'imaginer d'autres manières de faire en modulant le toucher en fonction des ambiances, du temps, de l'espace et de ce qui se joue, non pas entre les corps mais entre les gestes.

Moduler la distance

Afin d'échapper à un discours prescripteur ou d'autorité vis-à-vis des pratiques et des situations, je propose de cheminer *avec* elles de manière à les questionner, à les problématiser, sans en faire des « exemples » de ce qu'il faudrait faire avec le toucher — ou ne pas faire — en milieu psychiatrique. Ces situations mettent à la fois en tension et en mouvement le faisceau des relations propre au lieu. Elles viennent parfois consolider les cloisonnements, participer à la fabrique des normes et, d'autres fois, produire des savoirs inédits sur la question du toucher et du contact au sein d'une institution psychiatrique. Par la multiplicité des points de vue, ces expériences de toucher participent à la création de contre-discours — et de contre-pratiques — pour venir faire contrepoids à l'imaginaire médical et disciplinaire qui imprègne l'expérience de quiconque entre en contact avec le milieu psychiatrique — personnes impactées par la psychiatrisation d'abord, professionnel·les, familles, artistes intervenant·es ensuite.

Une constellation de situations est générée par un premier duo « soignante-soigné » puis par la proposition de pratique intitulée « la danse des inséparables » tirée des principes du contact improvisation et proposée par Nathalie Hervé. Dans ce chapitre, je cherche à questionner ce qui a rendu possible certaines danses en duo plutôt que d'autres et dans le même temps, ce qui n'a pas permis aux autres tentatives de duos de se pratiquer dans le temps. Sans penser simplement les situations dans un système binaire et productiviste de réussites ou d'échecs, il est question pour moi d'ouvrir des pistes de réflexion autour des conditions pour permettre non seulement de faire mais aussi de ne pas faire et plus largement pour se situer dans le spectre spatio-temporel tout en modulations

de l'action et du sentir : faire un peu, beaucoup, longtemps, juste une fois, essayer, arrêter, faire ici ou là, faire une pause, faire ce jour-là et pas un autre.

Ainsi, ce chapitre, problématise, à partir de la question du toucher, les manières dont le collectif se fait et se défait dans l'articulation des agirs avec le milieu. La question du toucher est très vaste et conceptuellement tentaculaire en fonction des approches et des disciplines. C'est pourquoi, je fais le choix de tisser mes analyses à partir d'un fil conducteur : celui de la distance comme matière première du contact. Je propose de prendre pour point de départ les configurations spatiales de distance, et les pratiques de modulation de la distance entre les corps, pour explorer les pratiques de toucher comme techniques de pouvoir psychiatrique et la manière dont les pratiques dansées en atelier ont permis ou non de les faire bouger.

Comment inventer, imaginer, créer les conditions à la fois sensibles et politiques d'une distance entre les corps qui permettrait précisément de se rapprocher[367]? Une distance fluctuante qui autoriserait finalement différentes manières de toucher, d'être touché et d'entrer en contact. Si cette entrée m'intéresse tout particulièrement dans le contexte psychiatrique, c'est précisément parce qu'elle permet de penser simultanément les processus d'objectifications propres au dispositif psychiatrique — qui maintiennent à distance — et les pratiques dansées qui peuvent permettre de jouer avec les distances, et de contourner une police des corps en proposant d'explorer de multiples chemins d'accès aux sensations. Ces tentatives, parce qu'elles sont des tentatives et s'assument comme telles, ratent parfois, ouvrent des pistes de questionnements d'autres fois. Dans certaines situations, elles peuvent aussi fabriquer et inventer de nouveaux *savoir-sentir* et devenir outils et supports de la confiance.

En creux, cette partie de la thèse propose une relecture du cours au collège de France consacré au « pouvoir psychiatrique » de Michel Foucault[368]. Il y poursuit l'histoire de la folie à l'âge classique[369] dans laquelle il proposait de faire l'archéologie des processus de mise à l'écart et d'enfermement des personnes déclarées comme « folles » jusqu'au début du XIXème siècle. Le cours au collège de France s'inscrit dans la continuité de cette histoire en proposant cette fois de dresser la généalogie de la psychiatrie comme « pouvoir-

[367] Catherine Perret, « L'humain, le tacite » in Claire Christien-Prouet (dir.), *Effraction de la pudeur. Quand la violence politique fait ravage,* Paris, éditions érès, collection du centre Primo Levi, 2016, page 216.
[368] Michel Foucault, *Le Pouvoir psychiatrique, cours au collège de France (1973-1974*), Paris, éditions Gallimard/Seuil, collection « Hautes études », 2003.
[369] Michel Foucault, [1972] *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, éditions Gallimard, Collection Tel, 1976.

savoir ». Il met en évidence une séparation entre savoir et pratique qui s'exerce à partir des techniques de pouvoir de Pinel à Charcot. Cette histoire met en lumière une psychiatrie née, non pas de nouvelles connaissances sur la folie, mais de nouveaux dispositifs disciplinaires. Ces analyses sur une « proto-psychiatrie » en apparence lointaine et supposée dépassée résonnent bruyamment avec les techniques de pouvoir sur-activées par les politiques néolibérales du soin. Ces techniques sont notamment manifestes dans les politiques du toucher en psychiatrie. Elles contribuent à renforcer une certaine esthétique psychiatrique du toucher comme rapport de pouvoir[370]. La pensée de Foucault est mise en dialogue avec les pratiques et à mon sens, ce sont précisément ces dernières qui, en proposant des points de vue inédits, rendent compte de son actualité brûlante.

Mon rôle a bougé au fil de la situation, tantôt partenaire de danse impliquée dans un duo, tantôt remplaçante lors de temps de répétitions de la zone d'amour mais aussi témoin des danses de mes complices d'ateliers. C'est depuis cette polyrythmie des rôles que je propose de situer mes analyses.

[370] Selon Foucault, le pouvoir implique un rapport de forces. Ce rapport de forces s'appuie sur un ensemble de techniques de contrôle : l'observation, l'examen, etc. Je fais ici l'hypothèse que certaines techniques concernent les pratiques de toucher.

I. Faire l'archéologie d'une pratique de toucher

1. Se jouer des distances

> Marina : Corinne, ça me fait penser à la danse avec Spirale ce que tu dis. Tu peux nous raconter ?
> Corinne : C'était un moment où on était un peu seuls sur nos zones. Moi, je m'étais assise, j'avais mis mes bras comme ça [Corinne mime son geste : les deux bras relevés, alignés avec ses épaules]. Il est venu s'adosser contre mon dos, il a mis ses bras comme les miens, on a commencé une danse en dos à dos avec un balancement de bras et c'était fort comme moment. On en parle encore ! Pour lui c'était important et pour moi aussi d'ailleurs. Je l'ai ressenti très fort ce moment-là. Ce sont vraiment des moments qui te créent beaucoup d'émotions, qui font presque venir les larmes aux yeux. Tu sens que là, il se passe quelque chose. C'est ce lâcher prise un peu dans la relation, pour moi comme pour lui. Et c'est venu de lui, mais j'en avais besoin sans m'en rendre compte. Ça a remis en route plein de choses pour moi.
> Marina : la danse des oiseaux…
> Corinne : Oui parce qu'on avait ce mouvement des bras et c'est lui qui l'a appelé comme ça. Et c'est ça qui a donné naissance à la danse des inséparables[371].

Cette danse dos à dos, marquée par un jeu subtil de poids/contre poids, d'appuis et d'écoute mutuelle a donné lieu à de nombreuses discussions sur le contact et le toucher en psychiatrie et notamment dans les relations entre soignant·es et soigné·es. La « danse des oiseaux », nommée ainsi par Spirale Production, en duo avec Corinne Dutheil, est à l'origine de la proposition de Nathalie Hervé, la « danse des inséparables », sur laquelle je m'attarderai dans un second temps. Elle est aussi le point de départ de ma réflexion sur le toucher et de ce chapitre de la thèse. Je propose donc de m'arrêter sur cette première danse avant de faire le récit de la constellation de situations qu'elle a généré.

« Danse des oiseaux »

21.01.2022 – Théâtre Louis Aragon – Studio de danse

L'atelier du 21 janvier 2022 se situe à un moment du travail collectif de création où les expérimentations par la marche et le tracé sont au cœur des pratiques. Guidé·es par la

[371]Corinne Dutheil, *Journaux du P.O.S. #1*, « Le corps de l'autre c'est comme si tu le voyais plus », *op. cit.*

voix de l'écrivain Marius Jauffret[372], sur une proposition de Thomas Benhamou, j'invite ce jour-là les membres présents à dérouler une bobine de corde en jute d'une longueur de 150 mètres dans un temps d'improvisation collectif de manière à tracer les déplacements de chacun·e sur le sol du studio. La corde devient un outil pour matérialiser les trajectoires en nous reliant les un·es aux autres. Au sein des ateliers du collectif, elle renvoie, d'une part, à des pratiques expérimentales plus anciennes imaginées à partir de la découverte des lignes d'erre de la tentative de Deligny, et d'autre part, à celles associées aux méthodes de mesure et de traçage directement au sol sur les chantiers architecturaux du Moyen Age discutées avec Naophel Ladjenef lors d'un précédent atelier. J'ajoute à cette première proposition la possibilité de tracer au sol les zones du *P.O.S.#1* auxquelles renvoient le témoignage et de les nommer. Cette proposition fait suite à une autre de Spirale Production : transposer sur le papier les formes tracées par la corde sur le sol du théâtre. La cartographie du *P.O.S.#1* est ainsi d'abord tracée dans le lieu, par les gestes et la marche collective. La pratique suppose ainsi des rencontres possibles au fil des déplacements entre les performeur·euses et au gré du déroulé de la corde qui tantôt est initié par nos gestes tantôt initie, depuis sa matérialité propre, de nouvelles trajectoires et croisements possibles. La possibilité d'un duo, d'un trio ou d'un temps d'improvisation collectif, en contact ou non, figurent ainsi parmi les possibles de la pratique sans que cela soit énoncé verbalement en amont.

Commence alors un temps de marche collective pendant lequel la corde et les zones se déploient dans l'espace du studio du théâtre Louis Aragon, offrant la possibilité de s'allonger, de courir, de sauter. À d'autres moments, au contraire, les zones se resserrent et dessinent des formes minuscules dans lesquelles il est difficile de se tenir et de se mouvoir. Le temps du témoignage de Marius Jauffret est assez long (35 minutes) et offre la possibilité d'explorer les zones tracées au sol par plusieurs temps d'improvisation. L'arpentage du studio de danse démarre par une marche lente, pendant laquelle chacun·e se déplace en maintenant le contact avec la corde. Pendant la durée de l'improvisation la corde est majoritairement tenue en mains, même si, par petites touches, elle passe sur une épaule, s'enroule sur un bras ou repose en équilibre sur un pied. Lorsqu'une zone est tracée par un membre du collectif, il est alors possible de lâcher la corde pour visiter cette zone et explorer

[372] Podcast *Les gardes fous*, Créé par Alix Philippot, Baptiste Dupin et Samuel Ossant avec l'auteur Marius Jauffret autour de son livre *Le fumoir*, [Paris, éditions Anne Carrière, 2020] épisode du 13 juin 2021 disponible en suivant le lien suivant : https://podcast.ausha.co/les-garde-fous/marius-jauffret-a-l-hopital-tu-ne-fais-rien-a-part-fumer [consulté le 22/01/2024].

ce que ce nouveau découpage de l'espace offre comme possibles en termes d'occupation dansée. Plusieurs temps d'improvisations émergent de ces tracés au sol.

Après une traversée circulaire du studio, empruntant notamment un long couloir sinueux tracé par Spirale Production avec la corde, Corinne Dutheil s'assied dans une zone délimitée par Abdelaziz Kherfi, zone qu'il nommera « zone d'anesthésie » lors du temps de discussion qui clôturera la session de travail. La zone est très étroite et l'oblige à replier ses genoux vers son thorax. Le poids de sa tête est déposé sur ses genoux, enveloppés dans ses bras. Corinne Dutheil redresse peu à peu ses bras pour les aligner au niveau de ses épaules. C'est le moment que choisit Spirale Production pour venir s'asseoir derrière elle en déposant son dos contre le sien. Dans un jeu de poids/contrepoids, la zone de contact permet peu à peu aux deux corporéités adossées de rejoindre une certaine verticalité : les pieds s'avancent par micro-déplacements pour rééquilibrer le poids ; les dos sont toujours en contact tandis que les nuques se déposent sur l'épaule de l'autre dans un mouvement lent vers l'arrière. Spirale Production lance tacitement le défi à Corinne Dutheil de maintenir le dos à dos en se levant lentement. Ce geste nécessite une attention très fine au contact des peaux et un adossement aux musculatures profondes. Les jambes tremblent légèrement tandis que les bras opèrent un léger mouvement de balancier comme pour retrouver un équilibre commun et s'accorder dans ce voyage vers une verticalité partagée. Ce mouvement des bras est à l'origine du nom choisi pour ce dos à dos par Spirale Production : « La danse des oiseaux ». L'émergence de ce duo fait apparaitre en réponse un paysage immobile de témoins. Naophel Ladjenef, Baky Meguenni et moi-même suspendons nos déplacements et nos activations des zones tracées au sol pour porter notre attention sur cette nouvelle danse.

Lors d'un temps d'échanges sur la pratique, en fin d'atelier, Corinne Dutheil et Spirale Production reviennent sur leur expérience et leur émotion partagée. Ils retracent tous deux, dans un exercice de mémoire, une histoire de leur relation : ils se connaissent depuis 17 ans. Corinne Dutheil a connu Spirale Production alors qu'il était hospitalisé. Leurs souvenirs reposent sur des expériences de toucher, des petits gestes au quotidien, des manières de se lier, de se proposer une tisane, un geste de réconfort. Ce dos à dos est décrit comme un moment fort de leur relation, à la fois relation dans le cadre du soin, et relation en tant que danseur·euses du collectif. Un duo face au public est envisagé comme une manière de revendiquer et *rendre visible* une autre place pour le toucher dans les pratiques

psychiatriques et notamment lors des hospitalisations. Spirale insiste sur la nécessité d'un tel duo face à un public composé en partie de soignant·es. Iels défendent une relation dans laquelle le toucher a une place et témoignent de situations de soin pour lesquelles entrer en contact physique a permis un autre langage, une autre qualité dans la relation. Leur proposition de duo s'invente donc à partir de leur manière de se lier et de chorégraphier l'espace dans le cadre du soin au fil des années. Corinne Dutheil a d'ailleurs été invitée par Spirale Production à rejoindre le collectif en 2021.

Maintenir à « bonne » distance – une psychiatrie haptophobique

> Chaque individu, chaque groupe social, dans une résonance avec son environnement, crée et subit ses mythologies du corps en mouvement, qui façonnent ensuite les grilles fluctuantes, conscientes ou non conscientes, en tout cas actives, de la perception[373].

Lors de mes expériences passées au sein du service intra-hospitalier et en particulier pendant les réunions de synthèses du mardi matin, j'ai pu observer le poids des mythologies du corps en mouvement présentes dans les discours des équipes professionnelles, construites à partir des discours dominants (médical, social) et inscrites dans une histoire occidentale du corps[374]. J'ai pu observer la manière dont elles imprègnent et orientent les échanges dans une logique capacitaire et productiviste. En réunion, les *structures d'adresse secondaires*[375] sont activées par le système des indications médicales : la décision de participer à un atelier ou non se décide sans la personne concernée. Le rapport au corps est souvent décrit comme n'allant pas de soi et le toucher est systématiquement jugé problématique, impossible voire dangereux. Chacun·e y va de son pronostic, indique ou contre-indique la participation en atelier : un tel est trop survolté, un tel est trop lent, un autre encore tremble trop, la logorrhée de madame V. risque d'empêcher « le bon déroulement de l'atelier », Monsieur F. est trop délirant et Madame S. n'est pas « encore prête » ; à l'inverse Monsieur L. gagnerait à y aller, « il est trop dans son coin », « il a besoin de contact ». Les personnes sont constamment réifiées dans ce système du trop

[373] Hubert Godard, « Le Geste et sa perception », in Michel Marcelle et Isabelle Ginot, *La danse au XXème siècle*, Paris, Bordas, 1998, pages 224-229.
[374] Voir Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (dir.) *Histoire du corps*, 2005, éditions du Seuil, Paris et notamment le tome 2 « De la révolution à la grande guerre » et la première partie consacrée au regard médical par l'historien Olivier Faure.
[375] Voir « Structures d'adresses multiples et co-production des savoirs », pages 28 à 36 de l'introduction.

ou du pas assez, dans les écarts avec une norme jamais nommée de ce que doit être ou devrait être un corps en mouvement. D'autres encore sont jugés « plus adaptés » et voient leur participation en atelier encouragée et conditionner la sortie d'hospitalisation. La participation en atelier devient la preuve d'un mieux-être, d'une adaptation au dehors possible. Lorsqu'il est question d'ateliers de pratiques du geste, les interprétations et analyses de ce que l'autre pourrait/devrait/voudrait (ou non) faire sont essentiellement fondées sur ces mythologies du corps en mouvement psychiatriques. Dans un contexte où l'analyse des pratiques, la question du consentement et des *marges de manœuvres* des personnes concernées sont les grandes absentes des discours, la grille de lecture construite par la culture professionnelle du milieu est bien souvent individualisante[376]. L'inscription sensori-motrice des personnes n'est que trop rarement mise en relation avec l'environnement collectif, architectural, social et sensible.

J'ai également pu constater une méfiance vis-à-vis des méthodes actives, non directives, pensées pour permettre à chacun et chacune de trouver ses propres appuis et proposées par certain·es intervenant·es. La culture du milieu repose sur un imaginaire de la prévention, un usage du conditionnel omniprésent (Et si ? Et s'il se passe quelque chose ?). Elle repose également sur une gestion permanente des risques de passages à l'acte ou de décompensations psychiques : risques parfois davantage liés à la politique libérale de management des risques hospitaliers plutôt qu'à un souci des autres dans une perspective du *care*[377]. Si la nécessité pour les équipes de poser la question de la responsabilité engagée dans la protection des personnes hospitalisées semble incontournable et nécessaire, ces positionnements participent malgré tout à figer les personnes dans une relation de soin comme emprise. En prenant soin, le risque de maintenir trop fermement les personnes-objets du soin est au cœur des pratiques. Se soucier, de manière adéquate de l'autre suppose que ce souci convienne à l'autre, sans quoi la relation peut vite glisser vers le régime du *dirty care* [378].

---

[376] Caseau, Anne-Cécile, Paz, Diego : « Agency ». Dictionnaire du genre en traduction / Dictionary of Gender in Translation / Diccionario del género en traducción, URL : https://worldgender.cnrs.fr/en/entries/agency/ [consulté le 05/04/2024]. Dans cette notice sur les possibles traductions du terme anglais « agency », les chercheureuses proposent « marges de manœuvres ». Cette appellation me semble intéressante car elle met l'accent sur deux dimensions : la première est celle du mouvement, de la mobilité et de la souplesse portée par le terme de « marge », la deuxième, renvoie au champ de l'action, tout en l'inscrivant dans un spectre de différentes ampleurs.

[377] Voir notamment à ce sujet : Pascale Molinier, *Le travail du care*, *op. cit.*

[378] Liane Mozère, « Le souci de soi chez Foucault et le souci dans une éthique politique du *care* », *Le portique*, 13-14, 2004, URL : https://journals.openedition.org/leportique/623 [consulté le 27 février 2024].

Pour le dire avec Violeta Salvatierra : « j'ai pu aussi constater ailleurs combien le travail du corps sous forme d'atelier du geste, se révèle être souvent un analyseur puissant [...] de profondes failles politiques et de rapports de pouvoir pathogènes qui imprègnent fortement l'ambiance et les relations au sein des structures[379]. » Il me semble que les situations de danse en contact sur lesquelles j'adosse ma réflexion, ont précisément joué le rôle d'analyseur pour penser la relation au toucher dans un lieu organisé à partir d'une gestion des corps et des distances elle-même construite autour d'une fabrique des catégories binaire entre normal/pathologique, hommes/femmes, soignant·e/soigné·e, sain/malsain. La question n'est cependant pas d'effacer ces grilles de lecture comme si elles n'existaient pas et dont, par ailleurs, nous ne pouvons complètement nous extraire tant elles sont imbriquées dans nos environnements proches, mais plutôt de les activer, de les faire fluctuer par le travail du geste en atelier et ainsi réintroduire ce qu'Hubert Godard appelle une *motricité de frontière*[380]*,* Autrement dit, élargir, redonner de l'épaisseur aux *marges de manœuvres* individuelles et collectives.

Afin de situer la question du toucher et du contact dans le contexte psychiatrique, il est fondamental de rappeler qu'elle est la seule spécialité à disposer d'un moyen légal de contrainte au soin via l'hospitalisation sans consentement (soit à la demande d'un tiers, ou d'office, à la demande de la préfecture) ou via les parcours de soin rendus obligatoires. Elle a pour « objet propre le traitement des troubles pouvant affecter le jugement même de la personne » autrement dit la capacité à consentir ou non à une situation, une décision, un geste[381]. Elle s'est donc construite en incluant dans son dispositif explicitement la contrainte physique (enfermement, contention) parmi ses moyens[382]. Poser la question du toucher et

---

[379] Violeta Salvatierra, *L'atelier de danse et d'éducation somatique comme espace d'expérimentations micropolitiques, op. cit.,* page 158.

[380] Hubert Godard, *Une respiration, op cit*., page 32.

[381] Delphine Moreau, « Contraindre pour soigner ? Le *care* à l'épreuve de la contrainte dans un service d'hospitalisation psychiatrique. » in Claire Crignon-de Oliveira et Marie Gaille (dir.) *Qu'est-ce qu'un bon patient ? Qu'est-ce qu'un bon médecin ?*, Paris, éditions Seli Arslan, 2010.

[382] Céline Engel, Philippe Maugiron, Olivia Gross, « Sur la contention et la contrainte en psychiatrie Évolution des idéologies, des lois et des pratiques. » in *Pratiques en santé mentale* 2021/4 (67e année), Éditions Champ social, pages 93-100, URL : https://shs.cairn.info/revue-pratique-en-sante-mentale-2021-4-page-93?lang=fr [consulté le 03/04/2024]. Dans cette citation les chercheur·euses insistent sur la généralisation du modèle de la contrainte, page 95 : « Néanmoins, malgré les évolutions légales et juridiques, le nombre de personnes hospitalisées sous contraintes continue d'augmenter. Même si les textes affirment que les soins libres doivent être privilégiés lorsque l'état de santé de la personne le permet, dans la pratique, la part des admissions sous contrainte croît de façon préoccupante, atteignant le quart des admissions et représentant 40 % d'entre elles dans certains établissements. Un rapport de l'ONU de 2019 apporte par ailleurs un regard très critique sur la prise en charge des personnes handicapées en France. Ce qui est aussi le cas du Contrôleur Général des Lieux de Privation des Libertés en 2020 : « ce mode d'admission, prévu par la loi depuis le XIXe siècle, s'associe

du contact dans un tel contexte institutionnel — où l'institué inclut la contrainte physique pour une partie de la population — suppose une certaine prudence et revient à reposer une des questions qui m'obsède depuis le début de ma recherche : comment continuer lorsque les pratiques partagées supposent de porter un regard critique à l'intérieur d'une institution dont le dispositif est précisément coercitif ? Comment penser les tensions existantes entre nos pratiques et le fonctionnement de la structure dans laquelle elles se fabriquent ?

De nombreuses discussions ont eu lieu au sein des réunions du collectif autour du toucher et du contact dans les relations soignant·es/soigné·es ; toutes souvent organisées autour d'un même phénomène : la phobie du contact. Un contact jugé absent, mal perçu, voire dangereux par les soignant·es qui donne parfois l'impression que le corps est laissé de côté ou pour reprendre les mots de Corinne Dutheil, « que l'on ne voit plus le corps de l'autre[383] ». Au 19ème siècle, les médecins et aliénistes participent à colporter une hiérarchie des sens très construite dans laquelle le toucher est renvoyé au sens des choses et pour laquelle la vue est prédominante et valorisée. Le toucher est alors associé aux ravages de la promiscuité hantée par les spectres des histoires de chambre[384], ceux de la contagion, de l'infection, de l'impur et du sacré[385]. Une certaine littérature considère que la médecine peut advenir sans contact avec le corps, uniquement à partir des appareils et de l'examen optique[386]. J'ajouterai une médecine sans le corps *sentant*, une médecine haptophobique.

Dans le même temps, une autre conception voit le jour, une médecine alternative et holistique qui accorde une place de choix aux thérapies tactiles. En effet en réaction à l'invention de nouvelles normes et à l'intériorisation des contraintes, l'historienne Anne Vincent Buffault revient sur l'invention de nouvelles pratiques pour contourner les interdits et « raffiner l'usage du toucher ». Elle relie l'invention de ces thérapies et ce nouvel intérêt pour le toucher à ce qu'elle appelle « l'invention de l'intime[387] », à la perception de soi et des sensations internes dont les premiers journaux intimes viennent rendre compte au 19ème siècle[388]. L'histoire des pratiques somatiques est fortement liée au développement de cette médecine alternative bien que la dimension thérapeutique ne soit pas toujours centrale ni

souvent à l'enfermement de ces patients dans l'établissement de santé habilité à les recevoir, établissement qui devient ipso facto un lieu de privation de liberté ».

[383] Corinne Dutheil, *Journaux du P.O.S. #1*, « Le corps de l'autre c'est comme si tu le voyais plus », *op. cit.*

[384] Michelle Perrot, *Histoire de chambres*, Paris, Editions Seuil, Collection La Librairie du XXIème siècle, 2009.

[385] Anne Vincent Buffault, *Histoire sensible du toucher*, Paris, L'Harmattan, 2017.

[386] J'invite notamment à la lecture de l'ouvrage suivant : David Sicard, *La Médecine sans le corps. Une nouvelle réflexion éthique*, Paris, Plon, 2002.

[387] Anne Vincent Buffault, *Histoire sensible du toucher*, *op. cit.*, Page 14.

[388] Anne Vincent Buffault, *Histoire sensible du toucher*, *op. cit.,* page 18, note de bas de page n°27.

même invoquée dans ces pratiques[389]. Ce dédoublement des pratiques thérapeutiques rejoint l'apparition toujours plus exponentielle d'injonctions paradoxales entre régulation des distances pour raisons sanitaires, sécuritaires ou morales avec de nouvelles injonctions : être à l'écoute de soi, présent·e à soi, pratiquer l'autocontrôle et l''autorégulation.

En milieu psychiatrique, une doxa dominante héritée d'une conception dualiste irrigue les imaginaires : le corps serait laissé de côté dans les pratiques psychiatriques puisque « l'esprit » serait cette fois au centre de l'attention. Or, et c'est là tout le propos de Michel Foucault sur la question de la violence : supposer que le corps n'est pas au centre du dispositif de pouvoir, c'est d'une certaine manière laisser supposer que l'exercice physique d'une force déséquilibrée ne ferait pas partie de l'exercice du pouvoir.

> Or cette notion me parait dangereuse parce que d'une part, elle laisse supposer, en dessinant ainsi un pouvoir physique, irrégulier, etc., que le bon pouvoir ou le pouvoir tout court, celui qui n'est pas traversé de violence, n'est pas un pouvoir physique. Or, il me semble au contraire que ce qu'il y a d'essentiel dans tout pouvoir, c'est que son point d'application, c'est toujours, en dernière instance, le corps. Tout pouvoir est physique, et il y a entre le corps et le pouvoir politique un branchement direct[390].

Le corps est au cœur du pouvoir psychiatrique comme il est au cœur de tout exercice du pouvoir. Dans la continuité de cette proposition, il me semble que les gestes, la possibilité du mouvement, la capacité d'action sont directement branchés et régulés par le pouvoir psychiatrique. Dans cette perspective, dire que la contention est un soin revient finalement à nier ce « branchement direct » et à nier la violence qu'il suppose. Dire qu'elle est à appliquer en « dernière instance » revient à faire de la corporéité le point d'application ultime du pouvoir.

Le philosophe et anthropologue Cédric Juliens, distingue, dans son livre consacré à la formation corporelle des soignant·es, la psychiatrie du reste des disciplines médicales[391]. Il insiste sur la manière inédite dont la question du corps a fait l'objet de questionnements et de pratiques expérimentales et inventives avec les influences de la psychanalyse et des mouvements critiques de la psychiatrie d'après-guerre en s'éloignant précisément du

---

[389] Les méthodes somatiques aussi appelées « méthodes douces » font écho aux « médecines douces ». Isabelle Ginot revient sur l'ambivalence des somatiques quant à la question thérapeutique : Isabelle Ginot, « Douceurs somatiques », in *Repères, Cahiers de danse*, n°32, novembre 2013, *De la douceur*, éditions La Briqueterie Centre de développement chorégraphique du Val de Marne, pages 21-25.

[390] Michel Foucault, *Le Pouvoir psychiatrique, op. cit.,* page 15.

[391] Cédric Juliens (dir.), *Le corps intime - La formation corporelle des soignant*, éditions Seli Arsan, 2016.

paradigme médical. Or, le retour au sécuritaire et la prédominance des discours neuroscientifiques et techno-centrés réactivent une attention essentiellement portée au corps comme objet anatomique. La sociologue Anne Piret a notamment réalisé une observation participante dans une école supérieure de soins infirmiers. Elle y a analysé la façon dont l'école fabrique un·e infirmier·ère par son discours sur les patient·es. L'acculturation des apprenti·es passe par l'usage intensif d'un vocabulaire et de gestes médicalisés — par exemple « placez le en décubitus dorsal » pour simplement dire « couchez le sur le dos » — qui ont pour conséquence d'objectiver et de réifier la relation aux patient·es[391]. Dans son enquête, il est intéressant de noter que les gestes techniques sont entrainés tandis que les actes relationnels sont simulés sur des mannequins par les futur·es soignant·es dessinant ainsi une hiérarchie entre les gestes[392].

Si les configurations spatiales de distance semblent être au service de la phobie du contact, de nombreux témoignages de personnes hospitalisées viennent pourtant soutenir que le toucher est omniprésent, mais un toucher subi, contraint et non consenti notamment à travers les récits de toilettes forcées, de mises sous contentions[393], ou encore à travers les récits de gestes techniques : prises de tension, prises de sang et électrocardiogrammes rythment le quotidien des hospitalisé·es « au point que l'on ne s'appartient plus vraiment » me dira Thomas Benhamou, membre du collectif. La contention est utilisée dans 85% des établissements psychiatriques[394] et si dans les autres services hospitaliers elle est officiellement nommée comme une mesure de contrainte physique lors d'une intervention médicale qui nécessite l'immobilisation du patient·e ; en psychiatrie, on lui associe des

---

[391] Anne Piret, *Description et analyse des processus de socialisation corporelle en contexte de formation professionnelle : le cas de la formation en soins infirmiers,* thèse de doctorat en sociologie sous la direction de Natalie Rigaux, Université de Namur, 2004 [thèse disponible en suivant le lien URL suivant : https://core.ac.uk/download/pdf/326313296.pdf].

[392] Depuis 1992, en France, la formation des infirmiers et infirmières s'organise à partir de l'obtention du diplôme unique d'infirmier·e en soins généraux et ne propose plus de formation spécifique à la psychiatrie. Les gestes techniques, les protocoles de soin deviennent les seuls outils transmis aux futur·es professionnel·les pour exercer dans n'importe quel service hospitalier. De longs débats continuent de rythmer le milieu infirmier à ce sujet. La disparition du diplôme spécialisé marque un tournant dans l'histoire des pratiques pour de nombreux·ses praticien·nes. Juste après la création du diplôme unique en 1992, un décalage de reconnaissance interroge : les infirmier·es détenteur·ices de l'ancien diplôme spécialisé en psychiatrie ne pouvaient aucunement prétendre à l'équivalence du diplôme unique tandis que celles et ceux qui détenaient un ancien diplôme de soins généraux pouvaient travailler en psychiatrie sans aucune formation supplémentaire et à partir de leurs apprentissages des gestes techniques.

[393] Mathieu Bellahsen, *Abolir la contention, sortir de la culture de l'entrave*, *op. cit.* Les premières pages du livre de Mathieu Bellahsen concentrent un certain nombre de témoignages de personnes impactées par la contention. Ces textes témoignent de la dimension traumatique et des séquelles importantes d'une telle expérience.

[394] Mathieu Bellahsen, *Abolir la contention, sortir de la culture de l'entrave, op. cit,* page 18.

vertus thérapeutiques sans nommer la contrainte physique. L'opération de conversion d'une mesure de contrainte en une activité de soin rejoint ce que Mathieu Bellahsen nomme « la culture de l'entrave » en psychiatrie c'est-à-dire « la manière dont se créent et se représentent les pratiques de contraintes physiques et psychiques, les personnes qui y sont soumises, les institutions qui en sont les intermédiaires ou les autrices[395]. » Autrement dit, cette culture de l'entrave détermine qui a le pouvoir de toucher, qui a le devoir de toucher et qui en est privé.

Les gestes liés à la contrainte physique sont redoublés par les gestes protocolaires imposés par les nouvelles cadences qui supposent de formater la sensibilité des professionnel·les du soin « jusqu'à réagencer leur expérience intime et subjective pour que celle-ci ne soit justement ni intime ni subjective[396]. » Il me semble qu'un parallèle est à développer entre le *dirty care* tel que conceptualisé par Elsa Dorlin et le *dirty work* de la sociologue Everett Hughes. Ce dernier désigne le travail que personne ne veut faire, les gestes dévalorisés et souvent considérés comme n'appartenant pas aux gestes de soin. Gestes délégués aux personnes moins bien situées dans la hiérarchie socioprofessionnelle, précaires et minorées[397] sur lesquelles reposent essentiellement ce devoir de toucher : faire les toilettes, nettoyer, récurer mais aussi consoler, réconforter, sourire et être présent·es au quotidien. Le *dirty care* ne concerne pas seulement les personnes accueillies en soin mais aussi une partie du personnel hospitalier (aide-soignantes, agent·e de propreté hospitalier·e, etc.), dont le travail déconsidéré est pourtant essentiel :

> Le *care* est une zone névralgique de conflits, de tensions, de tiraillements, d'ambivalence et même dans une société qui pratiquerait la plus parfaite équité sociale, une zone dont on ne peut pas complètement évacuer le « sale boulot » celui que personne n'a envie de faire, pas tout le temps, pas tous les jours[398].

Michel Foucault désigne le pouvoir psychiatrique comme condition de l'opération thérapeutique elle-même qui ne devient possible qu'à l'intérieur de cette distribution du

---

[395] Mathieu Bellahsen, *Abolir la contention, sortir de la culture de l'entrave, op. cit,* page 18.

[396] Anna Berrard et Anaïs Choulet-Vallet, « Mettre en contact plutôt que mettre à distance le monde sensible. Pour une épistémologie écoféministe du toucher », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n°42, 2022, note de bas de page 18 page 116. URL : http://journals.openedition.org/traces/13843 [consulté le 22 février 2024].

[397] Everett C. Hughes, *Le Regard sociologique. Essais choisis*, Paris, éditions de l'EHESS, 1996. La notion de *dirty work* est reprise par Pascale Molinier et traduit par « le sale boulot » : Pascale Molinier, *Le travail du care*, *op. cit.,* note de bas de page n°3, page 11.

[398] Pascale Molinier, *Le travail du care*, *op. cit.,* page 11. Voir aussi : Pascale Molinier, « Introduction au dossier : boulot sale, sale boulot », *Travailler*, 2010/2, n°24.

temps, des gestes, de l'espace, des individus. L'instance médicale fonctionne ici comme pouvoir avant de fonctionner comme savoir[399]. La « grande nervure de prescriptions », ainsi nommée par Foucault pour désigner le pouvoir psychiatrique, suppose une régulation perpétuelle, permanente des temps, des activités, des gestes, elle-même doublée d'une autorégulation activée à la fois dans le *dirty care* et le *dirty work* : « un ordre qui entoure les corps, qui les pénètre, les travaille, qui s'applique à leur surface mais qui également s'imprime jusque dans les nerfs[400] ». Si Foucault insiste sur le « regard en relais » entre les professionnel·les et les personnes hospitalisées, il me semble qu'il est également possible de penser la régulation gestuelle en relais : le système hiérarchique suppose que des gestes de contrôle ou d'autocontrôle s'effectuent en relais pour assurer la régulation constante et quotidienne des distances. Le toucher comme pouvoir sur l'autre est au cœur des pratiques psychiatriques et médicales et au service de la phobie du contact et de la gestion des distances. Le toucher-pouvoir serait celui activé dans la relation d'emprise voire de *prise* sur l'autre : la prise en charge est alors physique et réduit la personne à l'état d'objet depuis de multiples processus d'objectifications.

> Toucher, [nous dit Emma Bigé] est une très belle et très étrange activité dans laquelle, en un sens, vous n'avez pas le choix : pour toucher (à la voie active) vous devez en même temps être touché (à la voie passive)[401].

Emma Bigé insiste dans la suite de son développement sur l'usage de la voie active du verbe « toucher » qui suggère un mouvement univoque et participe à l'invisibilisation de ce mouvement double du toucher et de son institution en pouvoir sur l'autre. Le jeu du pouvoir reposerait donc sur ce paradoxe : toucher l'autre pour éviter d'être touché, toucher sans être (presque) touché·e en retour et ainsi réduire — voire empêcher — toute relation haptique.

[399] Michel Foucault, *Le Pouvoir psychiatrique, op. cit.,* page 4.
[400] *Ibid.,* page 4.
[401] Emma Bigé, *Mouvementements, écopolitiques de la danse, op. cit.,* page 60.

Laisser courir le toucher

> Corinne : Il est arrivé avec beaucoup de délicatesse dans la façon dont il s'est installé. Je ne m'y attendais pas mais je n'ai pas été surprise non plus. Je crois que c'est grâce à ça, sa délicatesse. Et puis, je vois mal, j'ai un problème de vue, et là il est arrivé derrière mais c'était très fort parce que je sentais son dos se poser sur le mien, mais c'était pas lourd, c'était léger[402].

> Spirale : Si j'avais été devant j'aurais pas osé faire comme ça avec Corinne. Disons que comme ça c'était l'occasion de danser ensemble sans que tous nos souvenirs pas forcément tous bons de l'intra nous reviennent en pleine face[403].

L'adossement réciproque initié par Spirale Production engage une « danse à sentir[404] » pour laquelle l'objet chorégraphique n'est pas le résultat — le duo auquel nous assistons par ailleurs — mais un processus d'invention du geste. La danse n'est pas une danse à regarder mais une danse à sentir entre les danseur·euses. Elle est passée sous le seuil de détectabilité et du pouvoir de captation du regard. Elle se fabrique dans cette nouvelle zone de contact créée par la rencontre des dos. Corinne Dutheil évoque dès les premiers échanges son « problème de vue » et la sensation singulière de ne pas voir son partenaire ni se rapprocher ni s'installer derrière elle mais de le sentir progressivement et avec « délicatesse » contre son dos. L'ouverture à une attitude périphérique dans les choix de Spirale Production ouvre une nouvelle piste d'exploration pour les deux danseur·euses avec comme nouveau centre de perspective le contact des dos. C'est depuis cette zone élargie de contact que l'exploration dansée peut imaginer se poursuivre. Le savoir ne vient pas du corps mais de ses bords. Il viendrait :

> Des expériences processuelles d'être avec, par et vers derrière, qui en laissant courir le regard sur les côtés, en lâchant la focalisation et frontalité comme unique modalité du regard, tâcheraient de détisser en même temps la clarté et la distinction comme idéal de connaissance et l'objectif clair projeté en avant et la promesse limpide et assurée comme seul mode de transformation[405].

---

[402] Corinne Dutheil, citation extraite d'un entretien avec Corinne Dutheil, 8 avril 2023, CHIRB.
[403] Spirale Production, citation extraite d'un entretien avec Spirale Production, 8 avril 2023, CHIRB.
[404] Isabelle Ginot, « Douceurs somatiques », *op. cit.,* page 22.
[405] Marie Bardet, « Faire front avec nos dos », in Marie Bardet, Joanne Clavel et Isabelle Ginot (dir.), *Écosomatiques, penser l'écologie depuis le geste*, *op. cit.,* page 185.

Marie Bardet propose dans son article « Faire front avec nos dos » de défaire les aspects les plus figés d'un regard dit « objectif » en imaginant des pratiques du derrière : les idéaux de frontalité, de focalisation, de distinction et de clarté sont mis à distance au profit d'un regard périphérique, du derrière. Cet article a très vite résonné avec cette expérience marquante tant pour les deux danseur·euses que pour les témoins présents dont je fais partie. Depuis un tout autre contexte, Marie Bardet pose la question suivante : « Dans quelle mesure nos vulnérabilités, du dos et du derrière, par excellence, sont-elles à même de devenir des forces[406] ? » La *force* engagée par les danseur·euses dans ce passage du sol à une posture commune érigée résonne ici fortement. Au sens littéral de puissance d'action, de résistance physique et de solidité, la force convoquée par le dos à dos pour permettre ce mouvement vertical, m'apparait aujourd'hui comme encore renforcée par son partage. La répartition du poids et de la responsabilité dans sa distribution joue ici un rôle fondamental dans la tenue du geste. Le regard est envisagé de biais, « depuis les marges du champ visuel ». La chercheuse interroge : « Comment une exploration sensible menée tout au long de cette dorsalité qui échappe à notre champ visuel peut-elle créer d'autres rapports entre voir et ne pas voir, frontalité, faire front et depuis le derrière[407] ? » Question à mon sens au cœur de la danse des oiseaux : comment Spirale et Corinne peuvent-iels faire front depuis leurs dos alors que les logiques statutaires et les dynamiques ségrégatives assignent au quotidien les places de l'un·e et de l'autre ? Ce moment dansé est suspendu, ou plutôt, il suspend le temps, les assignations, les normes et les dénominations.

Le concept de vulnérabilité est pensé par Marie Bardet, hors du cadre binaire qui opposerait porosité à force, membrane à carapace. L'autrice propose de penser la vulnérabilité comme une expérience puissante, redistribuant les rôles et les modes de prises de l'espace public sans tomber dans un impératif catégoriel actif/passif. Si la recherche de Marie Bardet résonne particulièrement avec les dorsalités mises en jeu par la danse des oiseaux ; la notion de vulnérabilité, aujourd'hui omniprésente dans le vocabulaire institué, m'apparait comme source de malentendus dans le cadre de ma recherche. La vulnérabilité chez Marie Bardet n'a plus rien à voir avec celle, sans cesse invoquée, dans les appels à projets portés par les politiques néo-libérales du soin organisés et pré-pensés pour des publics qualifiés de *vulnérables, fragiles ou spécifiques*.

[406] Marie Bardet, « Faire front avec nos dos », *op. cit.,* page 182.
[407] *Ibid.*, page 182.

En effet, depuis les confinements successifs liés à la gestion de la pandémie de la COVID-19, le paradigme de la vulnérabilité est devenu le principal cadre contemporain permettant de repenser la violence, structurelle ou contingente, et la condition humaine de manière générale[408]. Ce concept est constamment invoqué pour catégoriser les personnes psychiatrisées et plus largement minorisées. Cette naturalisation d'une vulnérabilité provoque une absence de prise en compte du cadre systémique produisant les conditions qui les rendent précisément « vulnérables ». Ces conditions sont prises pour acquises et nourrissent et justifient une forme d'inertie dans les politiques publiques, le fameux « c'est comme ça » des fausses évidences.

La chercheuse et artiste No Anger propose le concept d'*exposition* et de « corps exposés » dans un article sur la manière dont le corps handicapé est systématiquement catégorisé comme vulnérable. Selon No Anger, dire « corps exposé » renverse les paradigmes et un certain imaginaire hégémonique :

> C'est fou comme un seul petit mot peut renverser tant de paradigme : ce n'est plus la faute à mon corps, c'est la responsabilité du social qui expose mon corps à la violence. Or, je crois que le mot « exposé » est un terme plus pertinent ; et que les corps qu'on dit vulnérables sont en fait les plus exposés socialement ; c'est souvent leur exposition qui les rend vulnérables[409].

Dire que certaines personnes sont plus *exposées* que d'autres à la violence et aux injustices déplace le curseur du côté de l'exposition comme condition de la violence sociale et non plus sur la personne en elle-même qui serait par essence *vulnérable*. Dire *corps exposés*, selon la proposition de NoAnger, invite également à repenser les configurations spatiales de distance en fonction du degré d'exposition à un toucher subi. Je reviendrai sur ce point mais si le toucher pose une question spécifique en milieu psychiatrique c'est

---

[408] Lorena Fuster, Elena Laurenzi, Fina Birulés, Teresa Hoogeveen, « Fragments of vulnerability in women's philosophy ». *Dictionnaire du genre en traduction / Dictionary of Gender in Translation / Diccionario del género en traducción*. URL : https://worldgender.cnrs.fr/en/entries/fragments-of-vulnerability-in-womens-philosophy/ [consulté le 05 avril 2024]. Voici un extrait de la notice : « À la suite de la pensée d'Hanna Arendt sur le génocide perpétré sur les corps du peuple juif, Arendt oblige à prendre au sérieux le fait que, si nous nous concentrons uniquement sur les victimes, sans prêter attention au monde qui a été détruit, nous les reléguons à une existence sans monde, nous les mettons à l'écart des autres, répétant paradoxalement l'exclusion opérée par ce même génocide. Ces idées ouvrent un nouvel espace de théorisation des questions actuelles, comme dans les travaux d'Azoulay (2016), Butler (2014) et Di Cesare (2017), qui soulignent que si nous nous limitons à dénoncer l'injustice ou les crimes commis contre les personnes sans monde, celles que nous appelons aujourd'hui "personnes vulnérables" alors nous sous-évaluons le cadre systématique produisant les conditions qui les rendent "vulnérables" ; nous prenons ces conditions pour acquises, nous les naturalisons. »

[409] No Anger, « Les corps exposés : où je dis que mon corps n'est pas vulnérable », 7 décembre 2020, site de l'artiste. Lien URL : https://amongestedefendant.wordpress.com/2020/12/07/les-corps-exposes/ [consulté le 12 avril 2023].

précisément parce qu'il participe à fixer les distances, imposées, subies par les personnes *prises* en charge (au sens littéral) jusqu'à un toucher qui réduit à l'état d'objet. La chercheuse en criminologie, Manon Jendly, propose, quant à elle, l'expression « personnes impactées par le système pénal[410] ». Le système pénal englobe ici à la fois les prisons, mais aussi les décisions judiciaires en milieu psychiatrique ou liées à la rétention administrative des personnes en situation d'exil. Dans une perspective intersectionnelle et dans son sillon, l'expression « personnes impactées par le système psychiatrique » me semble particulièrement éloquente dans le contexte de ma recherche. Avec des ampleurs différentes en fonction des degrés d'exposition à la violence sociale, les personnes rencontrées au fil de ma participation au collectif, si elles sont encore *exposées*, sont avant tout directement *impactées*. Emprunté au latin *impactum* et de *impigere* « frapper contre, jeter contre, heurter », « impacter » renvoie directement à l'expérience du toucher et d'un toucher contraint, subi et violent.

Il m'apparait ici que la proposition de Spirale Production déjoue une des configurations spatiales de distance les plus exposantes et potentiellement impactantes dans les relations de soin décrites lors des discussions du collectif. Il renverse une des configurations spatiales les plus récurrentes entre soignant·e et soigné·e : le face à face. Plus généralement, cette configuration est au cœur des situations sociales telles qu'elles sont caractérisées par le sociologue Erving Goffman : « un espace physique, où qu'il se situe, où toute personne qui s'introduit se trouve exposée dès son entrée à la présence physique immédiate d'une ou plusieurs autres personnes[411] ». Si toute situation sociale suppose une exposition, penser l'exposition en termes de curseurs rappelle les inégalités dont font l'objet les personnes prises dans un processus de psychiatrisation de leurs existences.

Spirale Production, en danseur, protège ses frontières, et protège ainsi la relation tout en lui permettant d'accueillir du nouveau, de l'inédit. Un chemin d'accès aux sensations pour chacun et chacune semble ouvert et *praticable* par ce renversement des places et

[410] Notes personnelles prises pendant le laboratoire de recherche mené à La Manufacture, Haute école des arts de la scène de Lausanne, en mars 2025, dans le cadre du projet de recherche *Mouvements engagés, poser les conditions de l'enquête*. Pour en savoir plus : https://www.manufacture.ch/fr/7293/Mouvements-engages-poser-les-conditions-de-l-enquete [consulté le 19/05/2025].

[411] Erving Goffman, *L'Arrangement des sexes*, Paris, La Dispute, Le genre du monde, 2002, page 42.

cette redistribution des rôles. Corinne Dutheil n'est plus en face de lui mais adossée à lui[412]. Le dialogue n'est plus verbal mais tonique, postural et kinesthésique. L'attention se déplace et voyage depuis l'activité conjointe de la sensibilité articulaire et cutanée soutenue par l'appui gravitaire interne.

Mes analyses me ramènent aux fonctions haptique et phorique du geste. Le sens haptique chez Hubert Godard dans son approche synesthésique concerne tous les sens en ce qu'ils soutiennent l'exploration spatiale et la possibilité de l'agir. Le moment suspendu entre Corinne Dutheil et Spirale Production a cependant d'abord fait apparaitre un axe de réflexion pour ma recherche autour du regard. Les paroles de Corinne Dutheil, au sujet de son expérience en tant qu'infirmière dans un service intra-hospitalier, résonnent à nouveau : « au bout d'un moment, le corps de l'autre c'est comme si on le voyait plus ». Avec la danse des oiseaux, sentir le corps de l'autre dans l 'expérimentation dansée en dos à dos, a amené une transformation dans la relation par le toucher sans se voir, sans se dévisager. Si cette configuration m'intéresse c'est précisément parce qu'elle s'inscrit et se pense depuis une relation de soin. La danse s'imagine à partir de cette expérience du soin, dans la durée (17 années de relation) et dans un lieu bien spécifique (le CHIRB). Spirale Production est à l'initiative de l'invitation de Corinne Dutheil dans le collectif et dans ce duo. Il était très clair sur son désir de danser avec elle à partir de leur histoire commune du lieu et depuis leurs statuts, rôles et positionnements respectifs au sein de celui-ci. Cet ancrage de la danse depuis la relation de soin suppose de la penser comme outillage, comme moyen au service d'un désir de se défaire d'une emprise du lieu et de son exposition à la violence. Spirale Production évoque les « mauvais souvenirs de l'intra » partagés avec Corinne Dutheil et leur impact encore actif sur les relations et la possibilité même de les faire bouger.

J'ai d'abord considéré que l'impossibilité de voir l'autre dans cette configuration des corps en dos à dos opérait comme un transfert d'un sens vers un autre, de la vue vers le toucher. Le toucher offrait ainsi la possibilité de reconsidérer la domination de la vue et d'un regard présumé objectif voire objectifiant. Pour transformer un geste et réactiver les imaginaires, le contact des dos m'apparaissait comme une manière de déplacer l'attention sur l'articulation entre les corps, en privilégiant une vision périphérique, non focalisée et appuyée sur les sensations internes de chaque danseur·euse. En effet, la vision périphérique

[412] Jean Oury, « Transfert et espace du dire », *L'information psychiatrique,* n°59/3, 1983. J'emprunte ici le terme à Jean Oury : « espace praticable ».

ouvre l'espace, accueille sans nommer, sans identifier. Elle est portée par l'ambiance du lieu, par « ses entours » plutôt que par son centre et rejoue ainsi les places des un·es et des autres. Ce que propose Spirale Production, c'est finalement une autre manière de s'écouter, de dialoguer, de réagencer les pratiques quotidiennes de l'espace. Violeta Salvatierra emprunte à Jean Oury le vocable d'*entours* comme outil d'analyse de l'expérience d'atelier somatique au sein d'un club thérapeutique au-delà de ses frontières apparentes et propose de penser les entours de la pratique « à travers une lecture élargie du milieu dans lequel elle est accueillie[413] ».

> J. Oury utilise ce vocable d'« entours », qu'il préfère à celui de « milieu », [nous dit Violeta Salvatierra] à propos de l'importance de certaines qualités de l'espace et des présences qui le composent dans l'environnement de vie [...] L'« influence des entours », les diverses tonalités affectives ou « ambiances » qui différencient les espaces où soignant.es et soigné.es peuvent (ou ne peuvent pas) circuler, et avec lesquelles un collectif de soin travaille à préserver la « fonction d'accueil »[414].

Dans la situation du collectif MOUVEMENT(s), les entours de la pratique, les ambiances dans lesquelles elle baigne, concernent à la fois le milieu du centre social du pôle de psychiatrie pour adultes dans lequel les ateliers ont lieu, le théâtre Louis Aragon, les trajets entre les deux, les bords de l'atelier. Dans l'expérience de Violeta Salvatierra, le club est décrit comme un milieu dont les fonctions contenante et phorique participent à porter les pratiques. Les clubs thérapeutiques font partie de ces espaces qui fonctionnent comme de véritables opérateurs pour essayer d'ouvrir les systèmes institutionnels cloisonnés. Or, dans notre situation, si les forces du vivant parviennent malgré tout à ouvrir des espaces-refuges, l'établissement très cloisonné et déserté des pratiques d'analyse institutionnelle, vient au contraire sans cesse mettre en péril les fonctions contenante et phorique de l'atelier nous obligeant dans le même temps à inventer, depuis nos co-présences, les conditions « d'émergence de nos propres micro-institutions[415] ». Quelle portance des pratiques lorsque le milieu se présente à nous comme inhospitalier ? Les appuis gravitaires, symboliques, affectifs sont parfois difficiles à trouver et à inventer.

Un espace-refuge des entours du collectif, est par exemple, le Centre d'Activités Thérapeutiques à Temps Partiel du secteur de Psychiatrie A renommé « Chez Corinne ». Ce

---

[413] Violeta Salvatierra, *L'atelier de danse et d'éducation somatique comme espace d'expérimentations micropolitiques, op. cit.,* page 122.
[414] *Ibid.,* page 119.
[415] *Ibid.,* page 202.

petit nom affectueux révèle une difficile et fragile position de Corinne Dutheil, seule à porter ce lieu, et dans le même temps la fonction d'accueil qui continue de s'y rattacher. Les usager·es du centre social, tous services confondus, savent qu'il est possible de s'y arrêter, de boire un café chaud, d'entendre une parole réconfortante. Avant chaque atelier, nous nous y retrouvons. Cet accueil « Chez Corinne » fait partie des conditions pour ensuite nous déplacer jusque dans la salle dédiée aux activités sportives que nous appelons « l'atelier ». Cet espace singulier, résistant, situé au cœur d'un établissement cloisonné, au-delà de sa fonction d'accueil, joue un rôle de protection important. Les discussions les plus difficiles au sujet de conflits au sein du collectif n'ont pu avoir lieu que dans cet espace.

Le duo de la danse des oiseaux a permis au collectif de nommer et de réaffirmer plusieurs enjeux de la pratique en atelier et notamment deux enjeux concernant les pratiques de toucher :

- Imaginer une nouvelle place pour le toucher dans les pratiques de soin à partir d'expérimentations dansées en contact physique.
- Rendre visible dans la performance cette expérimentation (avec une adresse spécifique aux soignant·es présent·es dans le public).

Il m'a fallu faire un détour par la pensée d'Hubert Godard et la lecture des écrits de Violeta Salvatierra pour déplacer ma réflexion non pas dans ce jeu supposé de transfert d'un sens à l'autre ou de compensation (le toucher viendrait intervenir lorsque la vision deviendrait inopérante : lieu commun finalement souvent à l'origine d'une mystification des pratiques de danse) mais plutôt pour reposer autrement la question du regard dans une logique de dé-réification :

> Mais souvent, l 'histoire de ma perception, va faire que petit à petit je ne peux plus réinventer les objets du monde, ma projection va les associer toujours de la même manière. C'est-à-dire que, je vois toujours la même chose, toujours à travers le filtre de mon histoire. Donc on pourrait dire qu'il y a une névrose du regard. Quelque chose qui porterait sur le fait que mon regard n'est plus capable de rejouer une subjectivité dans sa relation au monde[416].

[416] Suely Rolnik, « Regard aveugle. Entretien avec Hubert Godard », in *Lygia Clark de l'œuvre à l'événement. Nous sommes le moule. A vous de donner le souffle,* ouvrage publié à l'occasion de l'exposition au Musée des Beaux-Arts de Nantes (8 octobre - 31 décembre 2005), éditions du Musée des Beaux-Arts de Nantes/Les Presses du Réel, 2005, pages 73-78. Ce texte est la version écrite d'un entretien d'Hubert Godard par Suely Rolnik autour de l'œuvre de Lygia Clark. Cet entretien est également disponible en vidéo, in Suely Rolnik, *Archive pour une œuvre événement*, Carta Blanca éditions. Ce coffret-événement de 10 DVD réunit 20 entretiens dirigés et réalisés par Suely Rolnik sur les pratiques expérimentales de l'artiste Lygia Clark (1920-1988).

L'expérience décrite par Corinne Dutheil et par de nombreuses soignantes — celle de ne « plus voir le corps de l'autre » — s'inscrit dans ce verrouillage de l'imaginaire, figé dans des représentations réifiées. Le regard ne permet plus de voir, ou plutôt, il permet de voir d'une seule et unique manière, à travers un filtre unique dont l'épaisseur est moindre. Un regard dont les curseurs sont finalement bloqués, enrayés. Si pour Corinne Dutheil il n'est plus possible de voir le corps de l'autre, je dirai de mon côté qu'il ne devient possible de le voir que d'une seule et unique manière. Il n 'est donc pas seulement question d 'une hégémonie de la vision, qui serait privilégiée pour son sens de la distance et de la synthèse, mais plus précisément d'une approche restrictive de l'expérience du regard et par conséquent, dans une logique synesthésique, du toucher et du système perceptif.

Ces questionnements sur le regard permettent d'interroger la raréfaction voire l'absence de discours clinique au sein des structures de soin du système capitaliste thérapeutique. Accueillir de l'inédit, se laisser toucher par l'autre et toucher en retour, ne deviennent possible que dans ce voyage permanent des curseurs soutenant un regard non-réducteur pour reprendre les mots de Michel Foucault[417], un regard qui permet d'accueillir du nouveau, de l'altérité, d'élargir le champ de l'agir, tout en conservant un sol solide. Au-delà du regard, cette polarité perceptive focale/périphérique concerne l'ensemble du système perceptuel en lien avec le tonus, l'ajustement postural et la dimension intéroceptive : « profondément reliée aux affects, elle sécurise nos frontières et permet aussi de les élargir[418] ». Au-delà du regard, il s'agit donc de s'inscrire dans une logique synesthésique d'attitudes et de systèmes puisqu'elle concerne l'ensemble de l'appareil perceptif. Ainsi, une attitude focale restreint les modalités de captation sensorielle et permet de réassurer les frontières et un sol solide si besoin. L'activité analytique et corticale peut alors s'activer. L'attitude périphérique, sans être opposée à l'attitude focale, les deux étant consubstantiels, permet de se décharger de la recherche d'appuis gravitaires externes pour s'ouvrir au monde. Lorsque le curseur fait l'objet d'un « agrippement sensoriel[419] » et que la décharge ne se fait pas, le processus de focalisation limite alors le curseur

[417] Le regard n'est plus réducteur, mais fondateur de l'individu dans sa qualité irréductible. Et par là, il devient possible d 'organiser autour de lui un langage rationnel. L'objet du discours peut aussi bien être un sujet, sans que les figures de l'objectivité soient pour autant altérées.

[418] La dimension intéroceptive est une dimension viscérale de la corporéité et concerne les perceptions internes.

[419] Violeta Salvatierra, *L'atelier de danse et d'éducation somatique comme espace d'expérimentations micropolitiques, op. cit.,* page 183.

périphérique/focal dans son voyage et cela impacte l'ensemble du système perceptuel ainsi que les relations intersubjectives.

> C'est cette capacité de naviguer du périphérique au focal, et surtout de percevoir les micro-variations que ce différentiel en mouvement permanent entraîne, qui devient un des outils principaux dans ma propre pratique quotidienne du club[420].

Cette navigation du périphérique au focal nommée par Violeta Salvatierra à la suite des travaux d'Hubert Godard, caractérisé comme « outil » par la chercheuse dans sa pratique du club résonne ici fortement avec *la danse des oiseaux* et plus largement avec d'autres propositions de pratiques expérimentées en atelier. Déjouer et déplacer les dispositifs de focalisation quotidiens ouvrent des pistes pour repenser les relations et désagripper les curseurs souvent restreints et empêchés dans leur circulation par les nombreuses frontières, limites et murs qui au lieu de protéger, d'abriter et d'offrir des appuis, enferment et limitent. Les *agrippements sensoriels* multiples sont ainsi favorisés par le lieu lui-même, son architecture et sa logique carcérale.

Michel Foucault analyse les dispositifs d'inspection visuelle du pouvoir psychiatrique qui participent à multiplier les *agrippements sensoriels* : d'un côté l'organisation architecturale place les individus dans la situation « d'être sous le coup d'un œil possible » et de l'autre, cet œil possible s'appuie sur une surveillance organisée en relais des regards depuis les personnes hospitalisées jusqu'au médecin psychiatre. Cet œil est intériorisé, imprimé dans les nerfs du muscle (et même chimiquement absorbé pour reprendre l'idée du panoptique comestible de Paul B. Preciado). Autrement dit, le point de vue des observateur·ices est assimilé, digéré et génère une autosurveillance, active notamment dans le *dirty care* : se surveiller soi-même, ajuster en permanence ses comportements pour répondre aux attentes de l'observateur·ice et jusqu'à les confondre. La personne qui est observée devient celle qui s'observe. En d'autres termes, il s'agit autant d'être constamment sous la vue des autres que de penser qu'on l'est ; la surveillance est intégrée et se transforme en autosurveillance limitant ainsi à la fois l'exploration spatiale et la possibilité de l'agir. Il demeure par conséquent un lien fort entre dispositif d'inspection visuelle et mécanisme d'objectification. Le regard devient d'une certaine manière idéologique c'est-à-dire qu'il façonne les pratiques et semble faire advenir des vérités qui

[420] Violeta Salvatierra, *L'atelier de danse et d'éducation somatique comme espace d'expérimentations micropolitiques, op. cit.,* page 185.

paraissent indiscutables puisque « objectives ». Or, sortir d'une idéologie des sens est un enjeu fondamental de la pratique en atelier. Il s'agit à nouveau de penser la structuration des pratiques du geste en curseurs se déplaçant, non pas sur une ligne droite, mais dans un mouvement de circularité, dans ce « différentiel en mouvement permanent » touchant-touché·e décrit par Violeta Salvatierra [421].

La proposition de pratique de Spirale Production a ouvert des pistes de travail stimulantes pour élargir les frontières et explorer de nouvelles spatialités depuis le toucher. Le dos à dos, dans cette situation dansée, a permis de jouer avec les distances jusqu'à permettre la rencontre des peaux et le partage des appuis gravitaires. D'autres membres du collectif ont souhaité poursuivre à la fois la pratique et la réflexion sur la place du toucher en psychiatrie. Cette première danse en contact a initié une série de témoignages sur des situations de toucher vécues comme traumatiques ou au contraire comme soutenantes. Elle ouvre également une piste pour ma recherche en imaginant depuis l'expérimentation dansée d'autres manières de faire bouger les relations, les rôles et les fonctions au sein d'un établissement organisé à partir d'une police des corps. En ce sens, elle rejoint l'objet de ma recherche : permettre, par l'action collective, un élargissement des possibles dans les relations (entre les personnes et avec le lieu) en tenant compte du degré d'exposition de chacun·e aux injonctions et violences du milieu.

Une de mes hypothèses est née de cette danse et propose de penser l'atelier comme un espace qui permettrait, en milieu inhospitalier et sous certaines conditions, de renégocier la distance aux autres et ainsi d'élargir les marges de manœuvre collectives. Un des premiers outils en danse identifiés pour manœuvrer, depuis l'expérimentation de Spirale et Corinne serait donc ce *différentiel en mouvement permanent* focal/périphérique particulièrement activé dans l'agencement en dos à dos. En s'écartant des attendus, du quotidien, ces temps d'improvisation dansés viennent ainsi jouer un rôle critique au sens premier du terme : s'écarter des attendus et emprunter des chemins d'accès aux sensations inédits dans un tel milieu.

[421] Je renvoie à la thèse de Violeta Salvatierra qui décrit avec beaucoup de précision et de clarté ce différentiel. *L'atelier de danse et d'éducation somatique comme espace d'expérimentations micropolitiques*, *op. cit.,* en particulier les pages 182 à 187.

2. Imaginaires du contact

« La Danse des inséparables »

05.03.2022 – Théâtre Louis Aragon – plateau

Après de longs échanges au sein des réunions du collectif sur ce moment suspendu et sur la possibilité d'un duo dansé soignante/soigné, nous accueillons Nathalie Hervé, danseuse et praticienne Feldenkrais lors d'un temps de résidence de création au théâtre Louis Aragon. Corinne Dutheil et Spirale Production reviennent spontanément dès les premiers échanges avec Nathalie Hervé sur *la danse des oiseaux* et sur leur désir de proposer un duo soignante-soigné pour la présentation publique du *P.O.S.#1*. Spirale Production est finalement absent pendant cette semaine de résidence. Nathalie Hervé, à l'écoute des récits d'expériences menées ces derniers mois et du désir exprimé par plusieurs membres du collectif d'explorer des pratiques en contact, rebondit néanmoins et suggère une pratique de son invention à l'ensemble des membres présents : une danse qu'elle nous présente comme tirée du *contact improvisation* et qu'elle appelle *la danse des inséparables*.

> *La danse des inséparables* [nous dit Nathalie] c'est un point de contact qui change sans cesse, on peut imaginer une petite balle entre vous et elle se déplace sans tomber entre vos deux corps. Donc ça veut dire qu'au niveau de la façon d'être en contact, la pression doit rester la même, à moins d'écraser la balle et pour ne pas la faire tomber[422].

Cette danse se pratique au sol et implique donc un contact permanent avec son ou sa partenaire tout en suggérant d'explorer les points de contacts les plus inhabituels puisque Nathalie propose de supprimer les mains des cartes du jeu : les coudes, les dos, les têtes, les épaules, les mollets et les hanches deviennent ainsi des points de contact parmi d'autres. Proposer une pratique qui repose sur une exploration des relations par le contact me semblait être une piste passionnante pour envisager autrement la relation soignante/soigné selon la proposition initiale de Corinne Dutheil et Spirale Production. Le contact improvisation suppose de perdre en permanence ses appuis et de laisser l'autre imprimer l'amorce des mouvements dans son propre corps. Elle suppose de mettre au travail la relation, de la bouger. En cela, elle m'apparaissait comme profondément politique.

[422] Entretien avec Nathalie Hervé, Christian Daclinat et Aimée Dubuisson au sujet de la danse des inséparables, CHI Robert Ballanger, le 12/04/2023.

Contact Improvisation (CI)[423]

> Corinne : On avait ce mouvement des bras et c'est lui qui l'a appelée comme ça. [La danse des oiseaux] Et c'est ça qui a donné naissance à la danse des inséparables.
> Pascale : c'est par rapport à ça qu'elle a proposé cette danse ?
> Marina : Oui c'est quand on lui a raconté ce moment-là. Ensuite elle a proposé de développer la proposition autour de la danse des inséparables.
> Pascale : donc en fait quand vous faites cette danse là, vous êtes pas obligés de vous coller le dos ? Si on veut garder une petite distance on peut ?
> Corinne : Alors en fait la danse des inséparables, c'est danser mais en se touchant tout le temps à un endroit.
> Pascale : Tout le temps ?
> Corinne: Oui, ça peut être le bras, la tête, un genou…C'est plutôt au sol. Et en fait, tu te touches toujours par un endroit de ton corps. Ça peut être tu touches l'épaule après tu bouges et tu atterris sur l'autre épaule, la tête…
> Pascale : Pour garder toujours ce fameux fil conducteur…
> Corinne : Voilà, toujours garder ce lien tout en circulant dans la pièce[424].

> Telle que je l'ai inventée cette danse [La danse des inséparables], c'est le contact. Elle me vient du Contact Improvisation. L'objectif est technique : avoir cette petite balle imaginaire entre deux personnes et qu'elle se balade sans tomber entre les personnes. Après, les sensations liées au toucher, c'est l'histoire des interprètes et justement ça peut être très intrusif, très malaisant. C'est pour ça que la règle du jeu est très précise. Mais si on bascule dans les émotions liées aux sensations, déjà, on perd la balle, la balle tombe. On peut tomber dans une sensiblerie et la question est de savoir comment justement avec un outil technique compositionnel on peut gérer les sensations d'être touché ou de toucher, d'être en contact, etc[425].

Dans les plis de la pratique des inséparables de Nathalie Hervé se niche tout un imaginaire du contact lui-même directement relié à une certaine histoire du contact en danse. Afin de situer la proposition, il m'apparait essentiel de revenir sur cette histoire pour

---

[423] Je renvoie vers les travaux des chercheuses Emma Bigé et Alice Godfroy qui ont largement étudié les enjeux du contact improvisation. Emma Bigé, *Le partage du mouvement : une philosophie des gestes avec le Contact Improvisation,* thèse de doctorat, sous la direction de Renaud Barbaras, soutenue le 8 décembre 2017, ENS-PSL. Alice Godfroy, *Ecrire, danser : prendre corps et langue : étude pour une 'dansité' de l'écriture poétique*, thèse de doctorat, sous la direction de Michel Finck, soutenue le 27 avril 2013, école doctorale des humanités de l'Université de Strasbourg.

[424] *Journal du P.O.S. #1*, « Le corps de l'autre c'est comme si tu le voyais plus », *op. cit.*

[425] Retranscriptions de la réponse de Nathalie Hervé à la question : « Selon vous, la danse des inséparables explore davantage le contact ou le toucher ? » Entretien mené avec Nathalie Hervé, Christian Daclinat et Aimée Dubuisson autour de la danse des inséparables, *op. cit.*

expliciter les règles du jeu proposées par Nathalie Hervé telle que la fluidité, le contact permanent ou le partenariat comme mode de relation. La danse contact improvisation, à laquelle fait référence Nathalie Hervé et depuis laquelle « la danse des inséparables » a été inventée, désigne une pratique initiée par Steve Paxton[426], improvisateur américain, lors d'un travail préparatoire pour une performance intitulée *Magnésium* en 1972 et présentée dans le cadre d'une résidence du groupe d'improvisateur·ices *Grand Union* à l'Université d'Oberlin[427].

Un groupe de jeunes danseurs y explorent la chute, la collision, le saut. Cette première expérience donne peu à peu lieu à des *jams* : studios ouverts aux contacteur·euses plusieurs fois par semaine, en accès libre. La naissance de cette pratique s'inscrit dans le contexte de la révolution culturelle et idéologique aux Etats-Unis autour de l'année 1968 et comme le précise la contacteuse Nancy Stark Smith : « Cela provenait d'un moment de l'histoire américaine, et éventuellement mondiale, où les rôles établis de genre, d'autorité, etc., étaient remis en question[428] ». L'année 1968 s'inscrit en effet dans une vague de mouvements contestataires depuis le début des années soixante aux Etats-Unis : mouvements pour les droits civiques des afro-américain·es, affrontements de rue contre les violences policières et les forces armées, revendications féministes et mouvements étudiants.

Un autre grand bouleversement de l'époque accompagne également la naissance du CI : le renversement du point de vue du côté de l'expérience. Les curseurs sont déplacés du côté du vécu des personnes touchées et non plus seulement depuis le point de vue de celui qui touche. Au même moment, l'approche holistique de la médecine et les thérapies tactiles alternatives déjà évoquées, développent un nouveau regard porté sur le toucher comme vecteur des individualités au travers de nouvelles pratiques et « rites profanes » : l'entretien de soi, la recherche esthétique ou la modification corporelle. Le

---

[426] Steve Paxton est un danseur, chorégraphe, improvisateur et pédagogue américain, parmi les fondateur·ices du CI. De nombreux écrits sont réunis dans le journal dédié à la pratique, *le Contact Quarterly* et sont traduits en français aux éditions belges Contredanse : *Contact Improvisation, Nouvelles de Danse 38-39*, [1999], éditions Contredanse, Bruxelles, 2018. Voir également : Steve Paxton, *La Gravité*, Bruxelles, éditions Contredanse, 2018.

[427] *Grand Union* est un groupe d'improvisateur·ices new-yorkais des années 1970. La genèse du groupe se trouve dans la pièce imaginée initialement par Yvonne Rainer *Continuous Project – Altered Daily* et présentée au Whitney Museum. La chorégraphe a progressivement proposé aux danseur·euses d'apporter leurs matériaux à la pièce pour ensuite devenir un groupe sans leader composé par les artistes emblématiques de la danse post-moderne : Trisha Brown, Steve Paxton, Barbara Dilley, David Gordon, Douglas Dunn et d'autres encore.

[428] Nancy Stark Smith, « CQ Récolte : Une histoire du contact improvisation » in Emma Bigé, Francesca Falcone, Alice Godfroy, Alessandra Sini (dir.), *La perspective de la pomme – histoires, politiques et pratiques du Contact Improvisation op. cit.*, pages 65-78.

contact improvisation s'inscrit dans cet idéal démocratique, porté par la question culturelle du partage de l'art et en particulier de la danse[429].

Ouvert à toustes, les jams de CI proposent d'explorer collectivement des expériences de danse en contact menées en studio, dans une logique de laboratoire expérimental. L'enseignante devient l'expérience elle-même et les contacteur·euses mènent leur propre enquête à partir du mouvement et depuis les sensations : « en apprenant à bouger, les danseuses [...] affinent des savoir-sentir et des savoir-faire susceptibles de compléter ou de compliquer les savoirs venus des sciences[430] ». Le CI déplace les questionnements posés par le physicien Isaac Newton en se situant, non plus du côté de celui qui lâche la pomme, mais du point de vue de la pomme qui chute. Ce déplacement inscrit le CI dans une perspective phénoménologique, du point de vue de la sensation et pour le dire avec les mots des chercheuses à l'origine de l'ouvrage collectif éponyme : depuis « la perspective de la pomme ».

D'abord une performance, le CI est devenu une pratique puis une communauté à travers le monde. Dépassant les frontières des Etats-Unis, les contacteur·euses, à la recherche de nouveaux partenaires de danse, ont rapidement voyagé avec la pratique en Europe[431]. Pour se pratiquer, le contact improvisation repose sur la possibilité du contact avec d'autres, et présuppose ainsi celle d'un partenariat. Il a donc fallu pour celles et ceux qui voyageaient et souhaitaient poursuivre leurs expérimentations, transmettre et partager cette pratique auprès d'autres danseur·euses. Au fond, la danse contact improvisation est pour son fondateur une « investigation sur la manière dont la communication peut s'établir par le toucher[432] ». Dans cette perspective, elle est le lieu d'une rencontre tactile et pondérale entre les partenaires et c'est précisément cette rencontre *physique* qui est l'objet d'étude du CI.

---

[429] Cynthia J. Novack, *Sharing the dance. Contact Improvisation and American Culture*, Madison (WI), University of Wisconsin Press, 1990 ; traduction française partielle par Carole Gruth, « Origines et influences du Contact Improvisation », in *Nouvelles de danse*, n°38-39, 1999.

[430] Emma Bigé, Francesca Falcone, Alice Godfroy, Alessandra Sini (dir.), *La perspective de la pomme – histoires, politiques et pratiques du Contact Improvisation, op. cit.,* page 10.

[431] Emma Bigé, Francesca Falcone, Alice Godfroy, Alessandra Sini (dir.), *La perspective de la pomme – histoires, politiques et pratiques du Contact Improvisation*, *op. cit.,* La première partie intitulée « Racines. Histoires, depuis les Etats-Unis, la France et l'Italie » apporte des éclairages très précieux sur l'arrivée de la danse contact improvisation en Europe. En ce qui concerne son arrivée en France, je renvoie également au documentaire *40 ans et plus, L'émergence du Contact Improvisation en France*, de Suzanne Cotto, Sylvie Fleurot, Matthias Herrmann, France, 2020.
URL :https://vimeo.com/499230368/600027c5be?fbclid=IwAR3nIn0a7HhvIRYXGPZ1KuRyeFqNRcijexl_6pkM8aKemNcst3IPrctpFq0 [consulté le 10/01/2023].

[432] Steve Paxton, « Q/A », *Contact Quarterly,* vol. VI/2, Winter 1981, page 47.

> Le contact improvisation n'est pas, pour moi, une danse sociale, ni une danse sur la race, ni une danse du genre, ni une danse de classe, ni une danse nationale, ni la danse d'une époque. C'est une danse physique, dans laquelle les potentiels de la physique sont explorés. Voilà ce qui me parait en être au cœur[433].

Dans cette correspondance datée de 2021 avec la chercheuse Emma Bigé, Steve Paxton, revient sur cette dimension physique du contact improvisation : selon lui, la pratique repose entièrement sur cette exploration des possibilités offertes par la gravité, les jeux de poids/contre poids, le contact physique et semble exclure toute dimension socio-politique et culturelle. Pourtant de nombreux écrits et recherches sur la pratique du CI témoignent d'une tension très marquée entre celles et ceux qui s'inscrivent dans cet héritage paxtonien d'une « pure physique » défaite de ses dimensions sociales et politiques et au contraire celles et ceux qui considèrent le CI comme une piste de recherche pour précisément penser ces dimensions : comment la pratique du CI nous informe alors sur les chorégraphies sociales des relations (de genre, de classe, de race, etc.) et sur les stratégies pour improviser avec les violences de certaines d'entre elles ?

Pour Steve Paxton au contraire, cette plongée dans la physique de la sensation impose une lutte contre le moi social et implique de « surmonter les inhibitions, les tabous, les blocages personnels qui limitent les possibilités d'entrer en contact[434] ». Elle suppose de se défaire des rapports de pouvoir. Le corps du/de la contacteur·euse devient « un corps-objet sur lequel rien ne se superpose — ni identité, ni affect, ni habitus social, ni signes culturels, ni psychologie. C'est un corps qui se défait de ses réflexes de protection, de sa tonicité de défense, de toutes les formes de son conditionnement[435] ». Selon lui, la pratique du CI rend possible ce travail, par la mise en disponibilité et l'écoute qu'elle permet.

Cependant, comme le rappelle Cynthia J. Novack, inscrites dans cette recherche d'un idéal démocratique, les jams dédiées au CI accueillaient essentiellement des « jeunes américains avec une formation universitaire, blancs et issus de la classe moyenne, qui n'habitaient que sporadiquement les espaces communautaires[436] ». De même, les circuits

---

[433] Steve Paxton, correspondance avec Emma Bigé, 4 avril 2021, : « CI is not to me, a social dance, a race dance, a gender-free dance, a class dance, a national dance, an era-defined dance. It is a physical dance in which the potential of physics is explored. That seems to me to be the score. » Traduit de l'anglais par Emma Bigé, Note de bas de page n°22 in Emma Bigé, Francesca Falcone, Alice Godfroy, Alessandra Sini (dir.), *La perspective de la pomme – histoires, politiques et pratiques du Contact Improvisation*, op. cit., Page 23.

[434] *Ibid.,* page 57.

[435] *Ibid.,* page 236.

[436] Cynthia J. Novack, *Sharing the dance. Contact Improvisation and American Culture, op. cit.,* page 10.

européens de diffusion et de réception du CI se sont principalement concentrés sur les espaces dédiés à la création chorégraphique, invitant de fait, à renforcer un certain spécialisme et entre-soi du milieu. Cynthia J. Novack revient longuement sur cette dimension et trace une ligne directe entre l'individualisme expressif présent dans le modernisme artistique américain de l'époque et la pratique du Contact Improvisation : « un individualisme expressif qui se trouve à la base d'un désir d'immersion dans l'expérience[437] ». S'immerger dans l'expérience, dans la sensation, semble être le projet porté par les fondateur·ices de la pratique. La question alors en suspens concerne les conditions de l'immersion en fonction des contextes et notamment en fonction des expositions à la violence, des privilèges et des alliances possibles entre les collectifs.

Dans mes propres analyses, je ne cherche ni à me situer du côté des défenseur·euses du CI comme exploration de la pure physique ni du côté de celles et ceux qui la considère comme un nouveau terrain d'expérimentations pour penser les violences systémiques. Il me semble que le CI peut être les deux : d'un côté, il peut être cette pratique radicale au sein de la tradition chorégraphique repensant le rapport à l'objet-spectacle et à la pratique collective et de l'autre, il peut être cette pratique marquée par un spécialisme excluant et un désinvestissement de la question du politique. Certaines pratiques post/contact[438], dans un contexte toujours plus exponentiel de pratiques participatives et collectives, proposent des pistes passionnantes pour sortir du spécialisme de la pratique. C'est précisément dans ces tensions internes et ce qu'elles mettent en mouvement que l'étude des pratiques tirées du contact Improvisation m'apparait comme une ressource pour penser les tensions elles-mêmes existantes dans le projet du collectif MOUVEMENT(s) : celui de danser en milieu psychiatrique. Dans la danse des inséparables, cette histoire du CI s'actualise à travers les cartes du jeu associées à la pratique : fluidité, permanence du contact, rapport au sol, etc.

[437] Cynthia J. Novack, *Sharing the dance. Contact Improvisation and American Culture, op. cit.,* page 190. L'autrice développe cette idée autour de la société états-unienne dont la finalité consisterait « à fonctionner en harmonie, afin de permettre à chacun de cultiver et d'exprimer sa propre intériorité », page 10.

[438] Keith Hennessy, "Post/Contact", in *Contact Quarterly*, vol. 37, n°1, Winter/Spring, 2012, pages 35-37, in Emma Bigé, Francesca Falcone, Alice Godfroy, Alessandra Sini (dir.), *La perspective de la pomme – histoires, politiques et pratiques du Contact Improvisation, op. cit.,* page 170.

Interdit du toucher, phobie du contact

Derrière cette invitation à l'exploration par le contact se cache la même idée que pour les techniques de toucher-pouvoir en psychiatrie : le toucher manquerait dans nos sociétés contemporaines et ferait l'objet d'un interdit, d'un tabou social qui instituerait la séparation spatiale entre les individus. L'auteur Elias Canetti débute son essai *Masse et Puissance* sur cette idée d'un interdit du toucher : « Il n'est rien que l'homme redoute davantage que le contact avec l'inconnu. On veut voir ce qui va vous toucher, on veut pouvoir le reconnaitre, ou, en tout cas, le classer[439]. » Dans son ouvrage, *L'enseignement de la torture*, Catherine Perret analyse le postulat développé par Elias Canetti et la réponse proposée à cette phobie du contact alors institué en interdit du toucher dans les sociétés humaines[440] :

> Les sociétés humaines ne connaitraient qu'une réponse à la phobie du contact issue de l'impuissance vitale totale à laquelle le sujet humain est confronté à sa naissance : l'institution de la phobie du contact en interdit du toucher. Né prématurément, inapte à la survie et entièrement dépendant de son entourage, le nourrisson ne doit en effet de vivre qu'à ce qui l'arrache au contact de la nature, en le dotant de prothèses multiples qui lui permettront de se métamorphoser dans et par la culture. Son entourage est la première de ces médiations[441].

La culture commence avec les gestes pour défendre le corps du nourrisson, le bercer, le langer, l'accueillir dans le monde et lui permettre de survivre : *il faut apprendre pour ne pas mourir*[442]. Dans cette perspective, l'interdit de toucher est donc directement lié aux normes sociales établies dès cette première expérience fondamentale de la sollicitude. Normes qui définissent, parallèlement à son interdit, *un art de toucher* : « sens du tact, richesse du contact physique et moral, facultés émotionnelles, et bien sûr art d'être touché et de toucher par les produits de l'imagination[443] ».

Les périodes de confinement ont remobilisé les attentions sur les normes sociales organisant les distances entre les corps avec la création de nouvelles configurations « d'urgence » et des gestes « barrière » dont toutes découlent d'une règle principale : garder ses distances. Ce mot d'ordre a mis en lumière toute la complexité de l'expérience

---

[439] Elias Canetti, *Masse et puissance,* traduit par Robert Rovini, Paris, Gallimard, 1966, page 11.
[440] Catherine Perret, *L'enseignement de la torture, Réflexions sur Jean Améry, op. cit.,* page 138.
[441] *Ibid.,* page 138.
[442] *Ibid.,* page 140.
[443] Catherine Perret, *L'enseignement de la torture, Réflexions sur Jean Améry, op. cit.,* page 141.

du toucher. D'un côté, la distance entre les corps est nécessaire afin d'éviter la contagion et protéger les corps les plus exposés, de l'autre, les discours autour de la nécessité du toucher en situation d'isolement viennent remettre au centre des préoccupations la sollicitude et *l'art de toucher* au moment même où son interdit est au cœur des décisions politiques. La gestion de la pandémie a rejoué finalement les paradoxes spécifiques du toucher : interdit d'un côté (gestes barrières, distanciation sociale), centralité de l'autre (activités de soin au quotidien ou en institution). Elle a également mis en lumière des inégalités criantes dans le degré d'exposition au virus et donc dans l'exposition au toucher : droit pour certain·es, devoir pour d'autres, privation pour les plus isolé·es. Les corps les plus exposés sont aussi les plus invisibilisés. C'est précisément depuis ce paradoxe que l'impact de la psychiatrisation est le plus grand.

La pensée écoféministe m'amène à reconsidérer le « pouvoir sur » non plus seulement dans l'acte de toucher lui-même mais dans les normes déterminant qui a le droit et/ou le devoir de toucher. Elle suppose qu'il y aurait une hiérarchie des sens dans laquelle le toucher serait dévalorisé et donc relégué aux personnes dont l'existence est elle-même dévalorisée, majoritairement des femmes précaires issues des minorités chargées de prendre soin des autres[444]. Le « pouvoir sur » décrit par Starhawk est avant tout une « culture de la mise à distance[445] » d'une partie de la population : mise à distance des individus des espaces de décision politique, du droit et mise à distance des corps hors des espaces publics. Le toucher comme technique de pouvoir psychiatrique est lui aussi un « pouvoir sur » organisé pour maintenir à distance.

En 1963, l'anthropologue américain Edward T. Hall théorise la science de la « proxémie » comme une approche du rapport à l'espace et un produit culturel. Il désigne « l'ensemble des observations et théories que l'Homme fait de l'espace en tant que produit culturel spécifique[446] » comme un système de régulation sociale fondé sur l'espace et la distance entre les corps. Il décline dans ce cadre l'existence de quatre distances : intime, personnelle, sociale et publique. La distance intime implique une proximité importante, elle

---

[444] Voir à ce sujet : Pascale Molinier, Paris, *Le travail du care*, *op. cit.* Pour des données sur la surreprésentation des femmes dans les métiers liés au *care* (aide à la personne, soins aux enfants, etc.) : voir le n° 79 (2013) de *Dares Analyses*, une publication du Ministère français du travail qui s'appuie sur les statistiques de l'INSEE. Cependant, et dans une perspective intersectionnelle, le genre ne m'apparait pas comme une grille suffisante pour penser la question qui peut aussi concerner l'âge, l'ethnicité, la classe sociale, la question du handicap, etc. Voir à ce sujet l'article d'Ingrid Volery, « Pascale Molinier, Le travail du *care* », *La Nouvelle Revue du travail*, n° 3, 2013. URL : http://journals.openedition.org/nrt/1195 [consulté le 07/06/2023].

[445] Starhawk, *Rêver l'obscur. Femmes, magie et politique*, Paris, Cambourakis, 2015, page 47.

[446] Edward T. Hall, *La dimension cachée*, traduction française par Amélie Petita, Paris, éditions du Seuil, 1971.

est la distance en jeu dans les relations sexuelles ou encore la lutte. Elle est également celle à laquelle on réconforte et on protège. À cette distance « le contact physique ou son imminence vraisemblable domine la conscience des partenaires[447] ». Elle est donc également la distance explorée dans la pratique du contact improvisation. Emma Bigé revient sur ce sens des distances pour reformuler une question au cœur du contact improvisation : « à partir de quand pouvons-nous dire que nous nous touchons[448] ? » La distance entre les corps introduit l'idée d'un espace « entre » qui serait précisément l'espace d'exploration du contact improvisation depuis lequel déplacer les curseurs du contact et activer *un art de toucher*, c'est-à-dire un art de jouer avec la distance, un art du *tact*, naviguant de la peau à l'environnement plus ou moins proche, d'un contact tactile à un contact à distance.

[447] Edward T. Hall, *La dimension cachée*, *op. cit.*, page 148.
[448] Emma Bigé, Francesca Falcone, Alice Godfroy, Alessandra Sini (dir.), *La perspective de la pomme – histoires, politiques et pratiques du Contact Improvisation, op. cit.,* page 232.

Spirale Y'a eu des loupés quand même. On va pas se mentir.

Baky Oui c'est pas tout rose, surtout après les inséparables, quel bordel ! C'est là qu'on voit à quel point mon idée d'explorer une zone d'amour et de dire que c'est tabou…j'avais vu juste. C'est resté assez tabou finalement. Si V. est parti c'est aussi parce qu'il pouvait pas dire ses sentiments.

Corinne Ou qu'il se sentait honteux de ses sentiments, ou perdu, ou… en fait on ne sait pas trop donc évitons les jugements rapides. C'est souvent plus compliqué qu'il n'y parait. Pour avoir beaucoup discuté avec lui, il était très perdu et plein de doutes.

Baky D'accord Corinne, mais c'est pas un hasard si le toucher a provoqué tout ça. Il faut affronter les choses en face si tu veux mon avis. La sexualité et le toucher sont tabou dans ces murs et tu es d'accord avec moi pour le reconnaitre.

Corinne Oui, oui, bien sûr. Mais, je ne crois pas que ce soit la seule chose à prendre en compte dans cette situation.

Baky Même moi, alors que je rêvais de cette zone, j'ai eu du mal à m'autoriser. Tu imagines ? Bien avant le covid, le toucher était déjà inaccessible pour certains d'entre nous, c'est pas nouveau. Enfin, toucher dans le sens, autre chose que les soins médicaux quoi. Je parle pas d'injections là. Je parle de caresses, d'intimité, d'affection, de sensualité, de complicité. Et paf, tout ça, dans une danse, d'un coup. On était pas tous prêts, c'est moi qui te le dit.

Spirale Oui, moi je pouvais faire avec Corinne mais pas avec tout le monde.

Corinne Ah oui ? Oui moi aussi, mais mon genou n'aurait pas voulu. (rires)

Spirale Oui, c'était dans la continuité de notre danse des oiseaux. Après j'étais pas bien et j'ai pas pu faire mais sinon j'aurai fait avec toi.

II. Des duos impraticables

1. Quand la balle tombe

Le départ de V.

05.03.2022 – Théâtre Louis Aragon - Plateau

Nathalie Hervé invite les membres du collectif à explorer la proposition de la danse des inséparables même si tous·tes ne la développeront pas par la suite. Ce jour-là, nous sommes le 5 mars 2022, Nathalie Hervé propose à Francelyse Faleyras un duo d'inséparables, Manalios Oochit et Baky Meguenni danseront ensemble, tandis que je serai en duo avec V. Nathalie propose également une version de la danse des inséparables pour Corinne Dutheil qui souffre d'une blessure aux genoux en lui permettant de rester debout. Fanny Ingrassia, soignante et Christian Daclinat, soigné, (je reprécise les statuts car ils ont leur importance dans la suite du récit) ont également proposé une danse des inséparables. Les temps d'improvisations s'organisent en deux temps et en deux groupes : un groupe de duos improvise devant l'autre, puis devient spectateur du deuxième groupe et inversement. Ainsi chacun·e est à la fois danseur·euse et spectateur·ice, regardé·e et regardant.

Manalios Oochit partage son malaise. La distance intime explorée dans la danse des inséparables ne lui convient pas. Il ne souhaitera pas renouveler l'expérience. D'autres échanges au sujet de cette pratique de danse, plus informels et hors ateliers, porteront également sur la réactivation redoutée de vécus traumatiques du toucher notamment dans le cadre de parcours de vie marqués par la violence physique, sexuelle, psychiatrique et les humiliations. D'autres encore, porteront sur les difficultés physiques engagées par cette pratique au sol jugée douloureuse dans un contexte de sur-médication des corps. Francelyse Faleyras témoignera notamment de sa difficulté à danser avec Nathalie Hervé : « elle est efficace, musclée, moi je me traine et j'ai parfois seulement envie de m'allonger sur le sol plutôt que de chercher à faire rouler la balle sur mon corps tout mou et endormi[449] ».

Mon exploration de la danse des inséparables avec mon partenaire n'a pas été non plus enthousiasmante. Il se trouve à côté de moi au moment de la proposition de Nathalie

[449] Notes lors d'un entretien avec Francelyse Faleyras dans mon journal de bord personnel, 04 septembre 2022.

Hervé et nous nous lançons ensemble dans cette danse. Encore aujourd'hui, je ne pourrai affirmer qui est à l'initiative de cette invitation. La proximité de nos corps, assis l'un à côté de l'autre sur le plateau du TLA, nous invite probablement à prendre comme point de départ de la danse cette proximité spatiale de circonstance. Je le sens très vite mal à l'aise et à vrai dire, je le suis aussi. Nos gestes sont hésitants et imprécis, si bien que la balle imaginaire ne cesse de tomber. Le temps d'improvisation me semble long et laborieux. Il s'excuse à plusieurs reprises pendant le duo lorsqu'il me touche. Il semble inquiet de toucher une partie de mon corps qui ne serait pas appropriée et le verbalise à plusieurs reprises pendant la pratique et lors du temps d'échanges collectif. Je tente de le rassurer. Je sens que ce qui vient de se passer aura des conséquences sur la poursuite de cette expérience mais je ne suis pas en mesure de poser des mots dans l'immédiat sur ce malaise naissant. Arrivé dans le collectif en février 2021, V. a quitté le groupe en septembre 2022, quelques mois après la première présentation publique du *P.O.S.#1*. Lors de notre dernière discussion, il évoque la danse des inséparables comme un point de rupture dans son expérience du collectif.

25.03.2022 – Hôpital Robert Ballanger – centre psychothérapeutique

Quelques semaines après la journée d'improvisation collective autour de la danse des inséparables, Il revient sur son malaise : il me confiera sa grande détresse à l'idée de danser cette danse alors qu'il sort de nombreuses années d'isolement social et affectif. V. définit ses expériences de contact comme réduites aux seules interactions fonctionnelles et quotidiennes. La *zone d'amour* lui apparait comme inatteignable et douloureuse. Il me dira que « la proximité et la sensualité de cette danse sont trop difficile à supporter[450] ». Il ajoute aussi ne pas savoir quelle partie du corps de l'autre il peut toucher ni quelle partie de son corps il souhaite sentir touchée. Il partage sa confusion entre la danse des inséparables et une relation amoureuse. Il affirme avoir vécu cette expérience comme un échec. Il a à plusieurs reprises souhaité redanser *Les inséparables* avec moi et avec d'autres mais porte un regard très dur sur sa danse. Le jeu des catégories et ses frontières se fragilise et fait bouger les lignes entre duo et couple, toucher et désir, relation artistique et amoureuse jusqu'à la confusion.

[450] Notes personnelles suite à un entretien avec V. dans mon journal de bord, 04 septembre 2022, CHIRB.

« Une érotisation menaçante »

Dans sa thèse, Violeta Salvatierra revient sur un épisode de toucher avec un des adhérents du club thérapeutique dans lequel elle intervient, épisode décrit comme un « petit incident » sans conséquences sur la suite des ateliers et de la relation.

> Bien que sans conséquence, [précise-t-elle] ce qui s'est produit m'a aidé à réfléchir, sans peur mais avec une autre vigilance, au caractère exceptionnel de l'approche du toucher qu'on aborde dans l'atelier, et à l'importance que ces entours contenants du club ont pu avoir à ce moment-là, pour ce participant, dans la manière de re-situer nos relations et le sens des pratiques qui les construisent, soutenant leur épanouissement[451].

À la lecture de son expérience, beaucoup plus apaisée que la mienne et celles de certain·es de mes complices d'atelier, je me suis questionnée sur les affects négatifs portés par les situations de danse en contact menées ce jour-là. Comment aurions-nous pu resituer nos relations ? Comment aurions-nous pu resituer la pratique, lui redonner du sens ? Le « caractère exceptionnel » de la pratique du toucher en atelier, dans le sens où elle propose des agencements inédits dans les relations au sein du lieu, suppose une certaine attention aux conditions d'accueil et à la contenance des entours de la pratique pour désamorcer notamment une érotisation de la pratique qui deviendrait alors *menaçante*. Le toucher et la proximité entre les corps sont en effet généralement associés à un imaginaire affectif et sexuel (notamment en Europe) et « cela ne veut pas dire que l'affectif est proscrit du travail [de la pratique] ni nié dans les processus transférentiels à l'œuvre, mais qu'il n'y a pas *d'érotisation menaçante. »* nous dit Violeta Salvatierra[452].

Dans les situations qui m'occupent ici, il n'est pas seulement question d'incompatibilités ou de malheureux malentendus mais d'une confusion entre des scripts sexuels, psychiatriques et les cartes du jeu de l'improvisation dansée. Certaines conditions n'ont pas été réunies pour permettre le voyage attentionnel entre un espace lointain et un espace proche généré par la zone de contact. Comment penser ces situations prises en milieu psychiatrique inhospitalier qui resserrent et agrippent alors qu'elles portent en elles le potentiel d'un espace haptique élargi, et de nouvelles spatialités subjectives ? Violeta Salvatierra emploie le terme de « motricité haptique » pour désigner le travail du toucher : une motricité haptique dédiée à la fois à protéger et magnifier le milieu. Finalement ce qui

[451] Violeta Salvatierra, *L'atelier de danse et d'éducation somatique comme espace d'expérimentations micropolitiques, op. cit.,* page 198.
[452] *Ibid.,* page 218.

m'intéresse dans ces situations d'agrippements, c'est le processus par lequel cette motricité haptique et son pouvoir de protection ont été empêchés ou réduits dans l'expérience du toucher mais aussi de trouver des manières de faire pour accueillir en atelier un *éros* qui ne soit pas menaçant mais qui soutiendrait un épanouissement des relations.

Ces questionnements sont d'autant plus fondamentaux qu'une des conditions posées sur la table par le collectif pour poursuivre le travail et l'engagement repose sur le partage d'une expérience « agréablement sensible » au service d'un mieux-être[453]. Une expérience *érotique* pour reprendre les termes de la poétesse et penseuse afro-féministe Audre Lorde, en tant qu'elle est *savoir* :

> Au-delà de son apparente superficialité, l'expression « parce que ça me fait du bien » doit être prise au sérieux, car elle permet de reconnaitre la force de l'érotique comme savoir : l'expérience qu'elle pointe est le guide le plus puissant qui nous puisse éclairer la voie de la connaissance. Car la connaissance ne peut tout au plus que se mettre au service, ou au mieux éclairer ce savoir né des profondeurs. L'érotique est la vraie nourrice de nos savoirs les plus profonds[454].

« Ça ne me fait pas du bien. »

Ce constat, derrière son apparente banalité, vient réveiller depuis nos échanges, ce savoir « né des profondeurs ». Savoir à l'origine du départ de mon partenaire : « Je viens d'abord pour me sentir bien, si ce n'est plus le cas, il vaut mieux que je parte. Au moins, le temps de comprendre ce qui ne va pas. » C'est depuis cette boussole que la décision de quitter l'atelier et de « s'auto-préserver » est survenue. C'est également depuis celle-ci que les situations apparaissent comme des sites de problématisation : que faire lorsque « ça ne fait pas/plus du bien ? » ou au contraire « que faire lorsqu'une situation fait du bien ? ». Derrière le verbe « faire » se niche un certain nombre d'autres verbes soutenant des actions et des manières de faire qu'il s'agit de caractériser dans le travail d'analyse des situations : que retenir, préserver, développer, transformer, poursuivre, suspendre, ou au contraire réagencer, déplacer, suspendre, négocier, etc. ?

---

[453] Voir le journal de recherche dans le premier volume de la thèse, page 24 : « Premier objectif du collectif : SE SENTIR BIEN ».

[454] Audre Lorde, « Les usages de l'érotique : l'érotique comme puissance » [1978], in *Sister Outsider. Essais et propos sur la poésie, l'érotisme, le racisme, le sexisme…,* traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Magali C. Calise, Carouge (Genève), Mamamélis, 2018, page 54. Texte original : Audre Lorde, « The Uses of the Erotic : The Erotic as Power ». Ce texte a été présenté lors du Quatrième Congrès sur l'Histoire des Femmes, au Mount Holyoke College, le 25 août 1978. Il a été publié sous forme d'opuscule par Out & Out Books, et repris dans *Sister Outsider, Freedom* (Californie), The Crossing Press Feminist Series, 1994.

Lors d'un entretien avec Nathalie Hervé au sujet de ces situations complexes sur lesquelles nous sommes revenues à de nombreuses reprises, elle insiste sur ce qu'elle appelle « les implicites de la danse contemporaine » qui finalement mériteraient, dans certaines situations, d'être explicités. Selon cette proposition, une manière de faire aurait donc consisté à produire un effort d'explicitation de la pratique. Elle reconnait notamment qu'il existe en CI une valorisation du naturel et de la fluidité par les contacteur·euses qui les amène à s'interdire d'interroger les aspects sociaux et culturels des gestes. Pour traverser et démêler les enjeux posés par ces situations d'atelier, j'ai beaucoup lu sur le CI, et traversé de nombreux récits mythologisant le CI comme langage d'un mouvement démocratique[455], ou parfois même comme pratique de guérison[456], idée glissante plus largement activée dans certains champs de l'activité artistique selon laquelle l'art permettrait de guérir. La dimension sexuelle de l'expérience du CI — a priori évacuée par la technique et l'outil compositionnel — n'a fait l'objet d'un échange verbal que lors de mon dernier entretien avec V., hors atelier[457].

Dans un entretien mené avec Steve Paxton, la contacteuse Lori B., propose de mener une enquête à partir de l'absence de discours autour de la sexualité dans la présentation du CI : « Aucun de mes professeurs [nous dit-elle] n'a jamais parlé de sexe, de sentiments sexuels, d'excitation sexuelle ou de quoi que ce soit en rapport avec la sexualité dans le cadre d'une introduction à la forme[458] ». Pourtant, toujours selon Lori B. le CI est une « activité subversive : dans sa pratique même, il pousse les gens à s'interroger sur leur

[455] Le CI repose sur des idéaux de démocratie du travail de la sensation et sur un mythe de l'accessibilité. Cette citation de Steve Paxton au sujet du projet *Danceability* met en lumière cet idéal ainsi que les tenants universalistes du CI tel que la pratique est présentée ici : « Le contact improvisation offre une forme d'improvisation accessible à tous, où les capacités de chacun·e sont taillées à la mesure de leurs duos dansés par les choix qu'ils y font. Avec *Danceability* [une formation qui intègre contact impro et handicap], Alito Alessi a mis cette idée en œuvre avec des personnes en situation de handicap – n'importe quel handicap – et découvert que cela marche, et que cela efface les différences présumées entre valides et handicapés. », Steve Paxton, *About Danceability* – https://danceability.eu/ [consulté le 24/04/2023].

[456] Voir notamment à ce sujet : "Without turning away, Authentic Movement & healing sexual abuse" by Carolyn Sadeh and Marlene O'Connor in *CQ* Vol. 21 n°2, Summer/Fall 1996, *Focus on Sexuality & Identity*.

[457] La question de la sexualité dans les pratiques de CI a été longuement abordée dans deux numéros entiers de la revue *Contact Quarterly* datés de 1996. L'exploration de ces deux numéros est particulièrement intéressante pour mettre en lumière la diversité des positionnements autour de cette question en passant par les témoignages et questionnements de Steve Paxton, ceux des improvisateur·ices de la communauté comme Keith Hennessy, Lori B., Karen Nelson mais aussi des témoignages anonymes.

[458] Lori B. et Steve Paxton, "The sex issue, dialogue about sex & contact improvisation" in *CQ* Vol. 21 n°1, Winter/Spring 1996 *Focus on Sexuality & Identity*, pages 43 – 51. Citation originale traduite de l'anglais par mes soins : "none of my teachers had ever mentioned sex or sexual feelings or sexual arousal or anything to do with sexuality as part of an introduction to the form".

relation au toucher, à l'intimité, à la sensualité et au sexe[459] ». Pour Steve Paxton, la dimension sexuelle est un des aspects du CI « comme d'autres choses[460] ». Il renvoie ainsi chaque participant·e à sa responsabilité, à son autocontrôle et son autorégulation. Dans le discours de Steve Paxton, la question de la sexualité semble imbriquée dans l'histoire personnelle de chacun·e et ne suppose aucun travail de conscientisation et de partage collectif ni même une attention particulière de la part des instructeur·ices. Au contraire, d'autres contacteur·euses insistent sur la dimension systémique des oppressions liées à la question de la sexualité dans les pratiques de CI et engagent une réflexion exclusivement tournée sur la prise en compte des préjudices et de la violence potentielle et inhérente à la pratique[461]. La question de la sexualité anime les débats et suppose une réappropriation collective de ce qui se cache derrière le nom de la sexualité en défaisant notamment les associations entre certaines parties du corps érogènes ou non et en les décentrant : toute partie du corps, y compris les os, les organes, les muscles devient ainsi une zone érogène potentielle[462]. Steve Paxton, au contraire, associe cette prise de conscience au terrain du soin et s'en distingue très clairement : « nous ne sommes pas un groupe de psychothérapie ». Ce dialogue avec le fondateur de la forme m'a longtemps interrogée : si le collectif MOUVEMENT(s) n'est pas non plus un groupe de psychothérapie, quel accueil pour la question de la sexualité dans les pratiques de toucher en danse partagées en atelier ?

Assumer la dimension subversive de la pratique me semble aujourd'hui fondamental en donnant une place à la parole qui peut désexualiser ces situations lors des temps d'échanges et laisser se nicher dans les pratiques de cette zone d'amour un éros sans que

---

[459] Lori B. et Steve Paxton, "The sex issue, dialogue about sex & contact improvisation", *op. cit.,* citation originale traduite de l'anglais par mes soins : "Contact Improvisation is a subversive activity: in its very practive, it challenges people to investigate their relationship to touch, intimacy, sensuality and sex.", page 44.

[460] *Ibid.,* citation originale traduite de l'anglais par mes soins : "Well, I used to talk about it. And I would say that Contact had aspects of touch that were like those in sex, as do other things.", page 44.

[461] Les communautés de contacteur·euses ont été particulièrement mobilisées suite au mouvement féministe #Metoo dès 2017 puis par les confinements successifs en 2020 et 2021. Des groupes non mixtes ont été créés, des chartes ont été rédigées. Certaines archives témoignent de cette vivacité et des engagements dans les luttes contemporaines. Je recommande notamment l'exploration du site : http://wrongcontact.zone/ [consulté le 11/07/2025].

[462] Dans les différents entretiens publiés dans la revue, la sexualité est abordée principalement sous la forme interrogative, à l'instar de la démarche adoptée par le chercheur, artiste et praticien du Contact Improvisation Keith Hennessy dans son zine *Questioning Contact Improvisation* [San Francisco, Circo Zero, 2018]. Dans ce zine, l'artiste et chercheur interroge les fondements politiques, éthiques et esthétiques de la pratique du Contact Improvisation, en mettant en lumière ses zones d'ombre — notamment les questions de pouvoir, de consentement et de normativité corporelle — tout en réaffirmant son potentiel radical dans les contextes performatifs contemporains.

cela ne génère ni honte ni exclusion. Réinvestir la parole comme un outil de la confiance ouvre une piste passionnante pour penser les dés-accordages et accueillir les affects les plus envahissants. Cette proposition suppose de sortir de la doxa tenace : « ce qui relève du sentir échapperait à jamais au langage[463].» On peut ainsi s'interroger : quels espaces et quelles temporalités pour une parole du sentir ? Cette question sera notamment au cœur de la partie suivante.

Expliciter les pratiques revient à participer à rendre apparent le processus de recherche et de création afin qu'il soit accessible et puisse être débattu par l'ensemble des acteur·ices mobilisé·es. Pascal Nicolas-Le Strat insiste sur cette idée : on peut s'accorder sur quelque chose que tout le monde peut caractériser[464]. Il s'agit ici de penser la méthode, c'est-à-dire la manière de partager les pratiques comme une « méthode conviviale » à l'origine d'un mieux-être dans le sens, non pas où elle serait « claire » pour tous et toutes mais dans le sens où elle serait appropriable par tous et toutes[465]. Or, la dimension appropriable de la pratique a manqué dans les situations rencontrées.

Les lectures complices de mon journal de recherche au sujet de ces moments difficiles d'atelier ont peu à peu permis de faire émerger des pistes de travail et de rendre cette pratique davantage appropriable à partir des propositions des différent·es danseur·euses du collectif. Il m'apparait notamment que les situations retracées rendent visible la manière dont le milieu resingularise les pratiques. La pratique des inséparables, explorée dans des contextes très différents par Nathalie Hervé par le passé, n'avait jamais suscité de situations aussi chargées. Chaque milieu ressollicite la pratique de manière singulière et ainsi la transforme. Or, ce processus implique la co-construction d'un savoir collectif, depuis le caractère exceptionnel de l'expérience située, pour la caractériser. Il a donc fallu se mettre autour de la table à plusieurs reprises pour tenter, ensemble, de recaractériser notre expérience depuis la situation. Ainsi, il m'apparait insuffisant de dire que la pratique est située dans un lieu sans tenter de décortiquer ce phénomène de resingularisation de l'expérience depuis le milieu.

---

[463] Isabelle Ginot, « Discours, techniques du corps et technocorps », article paru dans *À l[a'r]encontre de la danse contemporaine : porosités et résistances*, sous la dir. de Paule Gioffredi, L'Harmattan, collection « Le corps en question », 2009. Cité d'après la version électronique publiée sur le site Paris 8 Danse : www. danse.univ-paris8.fr, page 3.

[464] Pascal Nicolas-Le Strat, *Faire recherche en commun, chronique d'une pratique éprouvée, op. cit.*, La capacité d'explicitation du chercheur est au cœur du livre et des différentes chroniques.

[465] Ivan Illich, [1973], *La convivialité*, Paris, éditions Point, 2021.

L'exploration de ce processus a permis de faire apparaitre quelques outils et pistes de travail au fil des analyses et des lectures complices dont voici les principaux :

- Tenir compte du caractère « exceptionnel » [ou non] de la pratique.
- Fournir un effort d'explicitation de la pratique pour tenter de la caractériser collectivement (et ainsi travailler à son appropriation).
- Imaginer un guidage attentionnel (notamment par la voix ou par les voix).

Architectures implicites des pratiques

Cependant, il ne s'agit pas d'affirmer comme une nouvelle loi universelle qu'il est possible de tout dire, ni même souhaitable, et encore moins que cette responsabilité de la prise de parole reposerait sur la capacité ou non de chacun·e à la prendre. Les appels nombreux à « libérer la parole » activent parfois même de nouvelles injonctions[466]. C'est plutôt ici l'occasion de repenser les rôles des un·es et des autres en atelier et notamment celui de *soignant·e (ou veilleur·euse).* Ce rôle est entendu au sein du collectif comme celui de celles et ceux qui portent attention aux autres et s'assurent que tout le monde va bien : un rôle d'entraide partagé et distribué en fonction des situations, indépendant du statut officiel[467]. Je rejoins sur ce point la pensée de Steve Paxton, il ne me semble pas nécessaire de faire reposer la responsabilité de cette assurance d'un savoir *érotique* (au sens d'Audre Lorde) sur le ou la praticienne à l'origine de la pratique explorée mais bien de répartir cette responsabilité entre plusieurs personnes chargées de *veiller* sur le collectif[468]. Ces rôles peuvent tourner, se déplacer et glisser d'une personne à l'autre en fonction des situations et des pratiques. Ils peuvent aussi être anticipés en désignant des personnes volontaires pour porter attention à l'expression de ce savoir. Bien qu'au fond, les veilleureuses émergent plus souvent des situations elles-mêmes qui distribuent les rôles de manière tacite. Ainsi, dans les situations qui nous ont mobilisées autour de la danse des inséparables, les veilleur·euses ont émergé depuis les configurations spatiales, architecturales et

[466] Léna Dormeau, *Parlons de santé mentale : folie douce et discours tièdes,* Manifesto XXI, 14 mars 2024. Cet article porte sur la profusion de podcasts destinés à « libérer la parole sur la santé mentale ». URL : https://www.manifesto-21.com/parlons-de-sante-mentale-folie-douce-et-discours-tiedes/ [consulté le 20/03/2024].

[467] Voir la synthèse des rôles au sein du collectif pages 276-279 du présent volume de la thèse.

[468] J'emprunte le rôle de « veilleuse » à la grille proposée par Isabelle Ginot au sein du laboratoire *Mouvements engagés*. URL : http://www.individus-en-mouvements.com/fr/spectacle/mouvements-engages-104 [consulté le 10/11/2023].

géographiques qui ont entouré les ateliers. Déjeuner chaque vendredi sur place avant les ateliers m'a ainsi permis de participer à l'émergence d'espaces de paroles périphériques. Les trajets en RER ont fait émerger d'autres figures de veilleur·euses en fonction des relations de *voisinage*[469]*,* L'espace du vestiaire, de par sa configuration au théâtre Louis Aragon comme au CHIRB, a favorisé des prises de paroles en non-mixité.

Ces rôles permettent, à mon sens, de déplacer le regard, le toucher et les sens vers une attention aux espaces « entre », dans lesquels agissent les non-dits, les impensés, la violence, la fabrique des normes et des secrets. Ils décentrent l'attention vers les marges de l'atelier, du vestiaire aux trajets en RER, pour ensuite venir reposer les questions au centre de l'atelier. Ce n'est pas un hasard si les temps de parole autour des difficultés rencontrées dans la pratique ont presque tous émergé depuis un espace situé dans les marges de l'atelier : les temps de trajets d'un lieu à un autre, les déjeuners en petits groupes ont été les deux configurations les plus facilitantes pour accueillir des paroles empreintes de pudeur — si l'on entend ici, derrière ce terme, une manière de se tenir proche tout en maintenant une certaine distance. Un « espace proche à distance[470] » sur lequel revient Violeta Salvatierra pour décrire le dialogue tonique et haptique lorsqu'il « réussit » :

> Pour veiller à cela, mon écoute multimodale du/de la participant·e avec qui j'entre en contact s'intensifie, et je m'inclus d'autant plus dans l'échange que je deviens capable de ne pas me confondre avec lui·elle grâce à la possibilité de garder actifs mes appuis et mon orientation dans l'espace. […] Si cet espace est préservé (cette possibilité de se tenir « au plus proche », mais à distance), le dialogue tonique et haptique « réussit », et la confiance s'en trouve renforcée[471].

La chercheuse précise par ailleurs que ces processus sont loin d'être évidents « même lorsqu'on y est entraînée. Chaque relation, chaque contact, [invite à se] confronter à [ses] propres hésitations, à [ses] failles proprioceptives comme aux affects parfois débordants (les deux allant souvent ensemble)[472] ».

---

[469] Pascal Nicolas-Le Strat, *Faire recherche en voisinant*, Paris, Ours éditions, 2021. Les chroniques sont également disponibles depuis le lien URL suivant : https://www.fabriquesdesociologie.net/LaPlaine/ [consulté le 19/05/2025].

[470] Catherine Perret, « L'humain, le tacite », *op. cit.*

[471] Violeta Salvatierra, *L'atelier de danse et d'éducation somatique comme espace d'expérimentations micropolitiques, op. cit.,* pages 223-224.

[472] *Ibid.,* pages 223-224.

Concept juridiquement opaque[473], véritable appareil législatif depuis le XVIIIème siècle, la pudeur a longtemps été considérée comme d'abord à protéger avant de devenir un droit[474]. Poser l'hypothèse d'un droit à la pudeur suppose un élargissement du concept bien au-delà de la question sexuelle à laquelle la tradition occidentale l'a souvent réduite[475]. Cela suppose de reposer la question du contact autrement : comment inventer les conditions à la fois sensibles et politiques d'une distance entre les corps qui permettrait précisément de se rapprocher ? À l'intérieur de cette question, se dessine une autre : « Comment concevoir un espace nôtre dont le principe ne [serait] pas l'évidence de la parole échangée[476] ? » Le concept de pudeur m'aide à penser le rapport à la parole et au silence en atelier. Expliciter la pratique ouvre une piste pour permettre paradoxalement à chacun·e un accès à un espace de silence. Non pas le silence au sens du processus de silenciation subi, ni même le silence comme discrétion, « visant à voiler ce que la langue pourrait mettre à nu » mais le silence comme possibilité d'un espace non négociable, soustrait à l'échange, intime[477]. V. manifeste dans le dernier temps de discussion la sensation d'une parole obligée, d'une justification incontournable. Il témoigne de la honte associée à cette prise de parole. Son départ vient aussi traduire le besoin de s'extraire de cette parole qui réveille la crainte de la honte. Cette situation met en évidence la fragilité du lien social et la nécessité de penser la confiance comme un espace à bâtir, depuis nos expériences du lieu dans lequel nous nous trouvons, depuis la pratique elle-même sans cesse à réinterroger comme n'allant pas de soi.

De nombreux récits d'ateliers de danse circulent et viennent souvent alimenter les légendes urbaines d'une danse miraculeuse, qui viendrait « libérer les corps ». Certains récits renforcent la conception toujours plus répandue, fondée sur une séparation entre d'un côté des artistes-sauveur·euses et de l'autre des participant·es-à-sauver. À minima, le fameux : *« ça va leur faire du bien.* » Or, la pratique dansée ne va pas de soi, qui plus est en

---

[473] Michel Foucault, « La loi et la pudeur », in *Dits et écrits*, tome 3, Paris, Gallimard, 1994, page 766.
« La loi était destinée à défendre la pudeur, on n'a jamais su ce que c'était que la pudeur. Pratiquement, chaque fois qu'il fallait justifier une intervention législative dans le domaine de la sexualité, on invoquait le droit à la pudeur. Et on peut dire que toute la législation sur la sexualité, telle qu'elle a été mise en place depuis le XIXème siècle en France, est un ensemble de lois sur la pudeur. Il est certain que cet appareil législatif, qui visait un objet non défini, n'était jamais utilisé que dans des cas considérés comme tactiquement utiles. »
[474] Juliette Gaté, « D'un droit à la pudeur », in Claire Christien-Prouet (dir.), *Effraction de la pudeur. Quand la violence politique fait ravage, op. cit.,* page 52.
[475] Catherine Perret, « L'humain, le tacite », *op. cit.*, page 216.
[476] *Ibid.,* page 216.
[477] *Ibid.,* page 218.

milieu inhospitalier. Danser est une prise de risque, et si le savoir érotique d'Audre Lorde est au cœur du projet porté par le collectif MOUVEMENT(s), la pratique de la danse est aussi un terrain d'expérimentation pour repenser la vie du lieu, pour la travailler collectivement et cela suppose parfois d'emprunter des chemins plus ou moins sinueux, périlleux, voire des impasses comme dans la situation avec V. Il décidera donc de partir pour « réfléchir à tout ça ». Il m'apparait aujourd'hui que son départ, au-delà de l'échec qu'il peut représenter, est aussi un chemin choisi et assumé comme nécessaire pour remettre en route le travail de la pensée, défaire les agrippements et inscrire un droit à la pudeur.

> Cet espace de confiance, il semblerait qu'il doive « y » être, « par définition », parce qu'il est la condition de l'échange, lui-même définitoire des sociétés humaines. Pourtant, force est bien de constater qu'il n'est jamais donné et qu'il est à bâtir. Concrètement. L'espace de la confiance spéculé par l'échange n'en est pas pour autant lui-même spéculatif : il est le bâti de l'échange, son soubassement matériel, sa trame et son asile. Son architecture invisible, occultée[478].

Un des enjeux de la pratique en atelier repose sur sa capacité à participer à bâtir cette architecture invisible de l'espace de la confiance dans lequel les relations peuvent se situer et se resituer, au rythme des gestes, des voix et des silences. L'atelier suppose ainsi un espace d'échange ni contractualisable, ni nécessairement parlé et qui a donc quelque chose à voir avec ce que Catherine Perret appelle la confiance. V. relève dans notre entretien l'insécurité d'une pratique « qui va trop vite », « trop près » et « d'un coup », une pratique pour laquelle il ne sait plus où il veut toucher l'autre et ni où il souhaite être touché. La proposition d'explicitation de Nathalie m'intéresse précisément parce qu'elle conçoit la parole comme un outil au service de la pratique, des relations et de la confiance. Au-delà d'un processus d'explicitation, qui renvoie à cette idée dont je souhaite me détacher — celle d'un idéal de clarté à atteindre — il m'apparait en revanche que la pratique du guidage attentionnel par la voix de Nathalie Hervé est très intéressante pour concrètement outiller l'émergence de cet espace de confiance. Guidage qui accompagne les gestes et propose un voyage depuis des repères très concrets (anatomiques par exemple) ou parfois très ouverts et appropriables (métaphores, fictions, etc.).

Le départ de V. rappelle la nécessaire coopération — au sens littéral du terme — d'*œuvrer en commun* et ainsi d'accorder les boussoles des savoir-sentir spécialisés et des

[478] Catherine Perret, « L'humain, le tacite », *op. cit.*, page 218.

savoir-sentir d'usage. Il s'agit de penser les savoirs spécialisés, ici ceux liés aux champs de la danse contemporaine et des pratiques somatiques, comme une contribution à la formation d'un savoir collectif. Tissé depuis les savoirs d'usage, il convoque une multiplicité de sources, y compris celles liées à des expériences traumatiques, violentes et stigmatisantes du toucher. Dans cette perspective, il est question de participer au processus de coopération de savoirs multiples pour bâtir un espace de confiance sans silencier certaines expériences, certains affects au profit d'autres et tout en offrant un espace dans lequel paroles et silences sont possibles. Autrement dit, et pour reprendre les mots de Jean Oury, permettre les conditions d'émergence « d'espaces du dire », qui ne se réduisent pas à la parole ni au dit — « souvent le dire, c'est dans le silence[479] ».

Une autre proposition mérite que l'on s'y arrête. Pour chaque nouvelle pratique, Nathalie propose que l'ensemble des personnes présentes traversent la proposition au moins une fois. La proposition d'un « tout le monde s'y colle », c'est-à-dire nous impliquant toutes et tous dans la pratique, a généré, dans cette situation précise, une confusion des intentions : tout le monde s'y colle. D'accord. Mais on se colle à quoi exactement ? En effet, le duo de Spirale Production et Corinne Dutheil reposait sur un désir partagé et explicité par les danseur·euses de travailler depuis la pratique dansée, leur relation commune longue et profondément située dans le lieu. La question du toucher était déjà — bien avant la danse des oiseaux — au cœur de leurs échanges. Or, explorer la pratique des inséparables, pour nombre des autres duos, reposait sur une invitation à la traverser pour accompagner collectivement la proposition de Spirale Production et Corinne Dutheil sans avoir jamais expérimenté aucune pratique de toucher en danse mais avec les bagages traumatiques des expériences de psychiatrisation (souvent doublées d'expériences de violences vécues dans d'autres cadres).

Ce principe de compagnonnage dans la pratique offre des outils précieux pour nourrir une réflexivité collective depuis la pratique, un positionnement de chacun·e vis-à-vis d'elle ; et une entraide mutuelle lorsque les doutes envahissent les danseur·euses et que les retours du groupe sont sollicités. Dans la situation de toucher qui m'intéresse ici, il a simultanément porté des possibles avec l'émergence de nouveaux désirs de danse (le désir de Christian Daclinat de poursuivre l'expérimentation par exemple) et mis en danger certain·es danseur·euses pour lesquel·les l'absence d'expériences antérieures dans la

[479] Jean Oury, *Le Collectif. Le séminaire de Saint-Anne*, Nîmes, Champ social éditions, 2005, page 88.

pratique du toucher et d'explicitation des intentions de la pratique ont provoqué des situations de confusion et de mal-être.

Je fais ici un parallèle avec la distinction qu'opère Pascal Nicolas-Le Strat entre « préalable » et « antériorité » au sujet de la recherche-action. La distinction qu'il opère est éclairante pour penser les pratiques d'expérimentations en situation comme celles portées par le collectif. Nos expériences antérieures, malgré le fait que l'expérimentation se fait en situation, nous portent, « nous aident à caractériser ce que nous savons faire, ce que nous aimons faire, et surtout, ce qui nous semble important et précieux, parce que nous l'avons déjà éprouvé[480] ».

> Une recherche-action/ une recherche-création, nous dit-il, s'engage sans préalable, sans préalables qui feraient autorité (un projet, une programmation, un plan, une méthode, un cadre théorique). Mais elle profite d'une grande richesse d'antériorités, les siennes et celles d'autres, qu'elles relèvent de concepts, d'outils, de méthodes, de procédures[481].

Le départ de V., les échanges informels au sujet des affects négatifs et le sentiment de mise en danger dans la pratique, ont généré une réflexion sur notre désaccordage collectif et sur la nécessité de recréer des espaces pour « dire » lorsque les seuils se resserrent, se figent et deviennent inhabitables pour certain·es. L'absence d'antériorités dans la pratique, en dehors de Spirale Production et Corinne Dutheil déjà engagé·es ensemble dans une exploration par le toucher, a ainsi été nommée comme une des pistes de travail pour repenser les manières de faire notamment lorsque la pratique engage de manière « exceptionnelle » les relations à l'épreuve du milieu. Le projet de « danser en contact », préalable corrélé à aucune expérience antérieure a fait autorité et ainsi mis à mal les relations sans offrir suffisamment d'appuis gravitaires, symboliques et conceptuels. Il n'est pas étonnant que ce soit Christian Daclinat, danseur professionnel de formation, nourrit de ses expériences antérieures de danse en contact tactile, qui finalement ait investi pleinement la proposition. Au-delà des implicites de la danse contemporaine en tant que catégorie, si la parole joue un rôle, c'est bien pour s'assurer non seulement de l'accord des personnes dans cette exploration, mais aussi et surtout pour clarifier les intentions derrière une proposition et ainsi guider le voyage attentionnel : que faisons-nous ensemble ? Qu'explorons-nous à travers cette proposition de pratique du toucher ? Quelles sont les

[480] Louis Staritsky, *Sociologie des tentatives, op. cit.,* page 46.
[481] Pascal Nicolas-Le Strat, *Faire recherche en commun. Chroniques d'une pratique éprouvée, op. cit.,* page 127.

expériences antérieures des un·es et des autres ? À nouveau, l'expérience de Violeta Salvatierra est éclairante : les intentions multiples et simultanées, verbalisées au fil du guidage notamment par la voix, permettent de *porter* attention (au sens architectural du terme) et ainsi de rendre visible les architectures implicites des pratiques du geste.

> En passant toujours, et notamment lors des premières sessions, par l'explicitation verbale de l'accord de chacun.e pour participer à l'expérience du contact tactile, j'ai utilisé ce mode de guidage avec différentes intentions, très souvent simultanées : rendre une zone du corps présente au/à la participant.e en terme de sensations, donner une indication de direction au mouvement, donner un support gravitaire (pour accompagner un changement de tonus et/ou le mouvement d'une partie du corps depuis d'autres appuis), travailler sur la conscience de l'enveloppe et du volume du corps, ainsi que des motilités internes liées au flux de la respiration, etc[482].

Proposer une pratique à partir d'une autre, déjà située, déjà ancrée dans une relation a généré un brouillage des intentions pour le reste du groupe, y compris pour moi. Coincé·es avec cette idée d'entrer en contact quoi qu'il en coute — pour « ne pas rester sur un échec » pour reprendre les mots de V. — guidé·es par le seul projet d'entrer en contact tactile comme expérience universelle, les cartes du jeu du CI pour seul guide n'ont pas suffi à pallier l'absence d'antériorités à la fois de la pratique de toucher en danse mais aussi dans nos histoires communes intersubjectives au sein du lieu. Elles ont laissé place à des affects négatifs chargés et alourdis par les vécus traumatiques du toucher, par l'isolement socio-affectif et l'impossibilité à ce moment précis de transformer « le silence en paroles et en acte » selon la proposition d'Audre Lorde[483].

Tout comme l'injonction à l'adaptabilité au dehors des personnes n'est pas le projet de l'atelier, il m'apparait que le contact ne peut pas fonctionner comme projet en soi, comme *préalable* à l'expérimentation. La lecture de la chercheuse en danse Royona Mitra[484] ouvre

---

[482] Violeta Salvatierra, *L'atelier de danse et d'éducation somatique comme espace d'expérimentations micropolitiques, op. cit.,* page 223.

[483] Audre Lorde, « Transformer le silence en paroles et en actes »*, in Sister Outsider*, *op. cit.,* page 39.

[484] Royona Mitra, "Unmaking Contact: Choreographic Touch at the Intersections of Race, Caste, and Gender", *op. cit.,* La chercheuse revient sur ce qu'elle appelle les *touch tales* dans la note de bas de page n°2. Elle y décrit, sa participation à plusieurs stages de danse contact improvisation en Angleterre dans lesquels elle s'est sentie très mal à l'aise en tant que seule femme racisée. Royona Mitra situe sa pensée dans une analyse des pratiques féministe et intersectionnelle, c'est-à-dire, qui situe la pratique non pas seulement dans une perspective individuelle de lutte contre une discrimination mais comme elle-même imbriquée dans un système d'oppressions multiples. Ce positionnement est explicitement énoncé dans le titre de l'article : « le toucher chorégraphique à l'intersection de la race, de la caste et du genre ». Je renvoie vers l'essai récemment traduit et publié de la juriste Kimberlé W. Crenshaw autour de la notion d'intersectionalité : Kimberlé W. Crenshaw, *Intersectionnalité*, traduit de l'anglais par Emmanuelle Delanoe, Paris, édition Payot, collection Essais, 2023.

des pistes de réflexion pour sortir du contact comme projet (*unmaking contact*)[485]. Je la cite : « L'observation du CI dans la pratique m'a fait prendre conscience de la manière dont ce toucher semble se déplacer de manière transparente entre différents points de contact corporel, sans tenir compte du potentiel de préjudice social et corporel qui pourrait résulter d'une telle intimité[486]». Elle précise également que « l'annulation des principes universalisants du CI a ouvert des voies pour comprendre pourquoi il devient vital de défaire le contact en tant que projet[487]». Selon la chercheuse, chacun et chacune ne peut donc pas improviser sans craindre que le pouvoir qui s'exerce sur les corps ne les endommage dans et à travers les positions sociales et relationnelles du partenaire : nous ne savons jamais ni où ni comment nous serons touché·es. V. fait le même constat et le verbalise après la première journée de travail autour de la danse des inséparables sans que sa remarque n'ouvre un espace de débat. Sa parole s'inscrit dans un réseau d'interactions sans lequel il est insuffisant de penser le silence ou la parole d'un individu. L'ouverture d'un débat aurait permis de défocaliser le conflit sur la seule expérience de V. Dans cette perspective, le silence et le manque de rebondissement du collectif sont ici à interroger autant que les paroles de V.

Ce qui m'intéresse tout particulièrement dans cette recherche c'est d'abord de proposer de sortir du contact comme projet, comme ce vers quoi on tend dans une logique de rupture avec la présupposée phobie du contact. Lors de mon dernier entretien avec V., et derrière ce qu'il désigne comme « son échec du contact », m'apparait alors un enjeu collectif : en plaçant le contact comme projet, la pratique des inséparables a activé une mémoire des gestes préjudiciable pour certain·es et traversée par des affects indicibles : honte, gêne, peur, désir, solitude. V. a souhaité retenter l'expérience avec d'autres membres et chaque fois en soumettant la pratique à l'exigence du contact comme projet. Or, il me

---

[485] « Unmaking contact » renvoie directement au démantèlement des discours dominants en anthropologie culturelle « qui mobilisent le terme *making contact* pour décrire le premier point de rencontre [...] entre l'ethnographe du Nord et ses sujets d'enquête du Sud ». Dans un de ses *Touch tales*, la chercheuse revient sur une expérience en atelier de CI : on lui demande d'incarner le mot « décoloniser » et elle décide de rester immobile, ancrée, refusant de céder face au pouvoir, bien que démocratique, d'exploration du mouvement. En annulant les principes universalisants du CI, elle ouvre des voies pour refaire contact en imposant ses propres termes.

[486] Royona Mitra, "Unmaking Contact: Choreographic Touch at the Intersections of Race, Caste, and Gender", *op. cit.*, page 6. Citation originale traduite par mes soins : "Witnessing CI in practice has made me aware of how this touch appears to travel seamlessly between different points of bodily contact, regardless of the potential of social and bodily harm that might be generated by such intimacy."

[487] *Ibid.,* page 4. Citation originale traduite par mes soins : "This undoing of the universalizing principles of CI has thus opened up ways to see why unmaking contact as a project becomes vital."

semble que défaire le contact comme projet, telle que le conçoit Royona Mitra, aurait ouvert des pistes de travail pour restaurer le lien de confiance abimé par cette expérience de danse.

Une de mes hypothèses repose sur la nécessité, trop peu conscientisée dans la situation qui nous occupe, de tenir compte de la pluralité des expériences et de leurs antériorités pour co-produire un discours pluriel et une pratique qui se réinvente et se transforme à partir des imaginaires du contact de chacun et chacune. Défaire le contact comme projet suppose donc de :

- → Considérer ce qui est en jeu pour les personnes invitées à entrer en contact, leurs expériences antérieures, leurs représentations et projections, leurs désirs et intentions, etc. ;
- → Tenir compte des mécanismes de pouvoir, du poids des hiérarchies et des processus de fixation des statuts, rôles et fonctions ;
- → Déterminer les mécanismes et les outils qui permettent de réimaginer le toucher chorégraphique au-delà des contraintes du contact improvisation et du partenariat pour refaire contact selon les termes de chacun·e[488].
- → Désactiver les principes universalisants de la pratique, reconnaitre les singularités des un·es et des autres mais aussi reconnaitre et accueillir le processus de re-singularisation de la pratique elle-même, depuis le milieu.

D'une certaine manière, défaire le contact reviendrait à réactiver un *art de toucher,* selon la formule de Catherine Perret, hors de la logique-projet. Depuis le départ de V., se posent régulièrement les questions suivantes : comment, depuis la pratique qui est la nôtre — danser ensemble en milieu psychiatrique inhospitalier — pouvons-nous expérimenter à partir du contact tactile en danse ? Comment aurions-nous pu reposer les termes du contact ? Comment aurions-nous pu nous en défaire ?

[488] Royona Mitra, "Unmaking Contact: Choreographic Touch at the Intersections of Race, Caste, and Gender", *op. cit.*

2. Entrer en clandestinité des pratiques

Incompatibilités statutaires

05/03/2022 –Théâtre Louis Aragon – plateau

Le duo de Fanny Ingrassia et Christian Daclinat est longuement commenté lors du temps de retour et fait l'objet d'un enthousiasme collectif : le duo est caractérisé par une écoute et des mouvements très lents, d'une grande fluidité de la part des deux danseur·euses, chacun·e avançant au rythme des mouvements de l'autre. Les corps roulent sur le sol et la petite balle devient palpable, se déplaçant sans obstacle d'un point à un autre, d'un coude à une nuque, d'une hanche à un dos, d'un mollet à un genou. La fluidité et la constance dans la pression sur la balle imaginaire des cartes du jeu proposées par Nathalie Hervé sont au cœur de leur duo. Ils nous confieront ensuite que leurs différences physiques les ont attirés : Fanny Ingrassia est plutôt petite et Christian Daclinat est plutôt grand. Le désir d'explorer la danse des inséparables s'est rapidement installé et de — je cite Christian Daclinat — « voir comment ces différences de corps pouvaient s'accorder. » Les retours des deux danseur·euses ont été très enthousiastes : « Je me suis senti en lien pendant cette danse, un lien très solide, invisible mais bien là. » ; « c'était comme deux corps soudainement connectés[489] ».

01.04.2022 – Hôpital Robert Ballanger – centre psychothérapeutique

> Corinne : c'était très beau de voir Fanny et Christian danser ensemble, mais du coup Fanny a préféré, vu qu'elle travaille en intra, par rapport au tabou, au regard des autres, elle s'est dit que ce ne serait pas interprété à la façon artistique. C'est comme quand Monsieur N. m'a serré dans ses bras l'autre jour, c'est des choses qui sont pas assez parlées, qui sont pas assez dites, dans des groupes justement soignants-soignés qui devraient avoir lieu pour justement parler de ça, de ce côté intime. Ça veut dire que quelque part le corps de l'autre, c'est comme si tu le voyais plus. Je sais pas si vous comprenez ce que je veux dire. Alors y'a la maladie il est si ou il est ça, il est schizophrène, bipolaire, là-dessus tout le monde est d'accord (et encore !) mais du coup la personne en elle-même, ce qu'elle peut ressentir, son corps, sa présence, ses douleurs, ses souffrances, on les ignore quoi[490].

[489] Notes personnelles issues de mon journal de bord des ateliers, 03/03/2022.
[490] Corinne Dutheil, *Journaux du P.O.S. #1*, « Le corps de l'autre c'est comme si tu le voyais plus », *op. cit.*

Plusieurs semaines après cette journée au TLA, alors que nous imaginons poursuivre les ateliers autour du duo entre Fanny Ingrassia et Christian Daclinat. Elle sollicite l'attention du groupe pour partager son malaise : les équipes soignantes ont pris connaissance de la danse avec Christian Daclinat. Elle a partagé son plaisir de danser avec lui à certaines collègues du service intrahospitalier et son récit a ensuite circulé au sein du pôle de psychiatrie pour adultes au point de devenir un potentiel sujet de réunion de synthèse : Fanny peut-elle danser avec Christian ? Une *soignante* peut-elle danser en contact physique avec un *soigné* ? Le regard de ses collègues est devenu pesant, les discussions interminables et houleuses. Elle s'est sentie jugée dans sa posture professionnelle et nous dira « au théâtre, j'ai oublié cette réalité, on était sur le plateau, mais ici à l'hôpital les choses sont différentes et je ne suis pas autorisée à un contact physique avec un patient dans le cadre de mes fonctions ». Elle justifie sa démarche inscrite dans des enjeux de transparence et d'honnêteté vis-à-vis de son partenaire et sur la nécessité pour elle d'ouvrir un temps de discussion collectif. Elle insiste sur son plaisir lors du duo et sur la sensation d'être « prise en étau » depuis le retour au CHIRB. Baky Meguenni a lui aussi expérimenté la danse des inséparables et a beaucoup apprécié cette proposition. Il réagit très vivement aux paroles de Fanny Ingrassia en l'invectivant « On est quoi nous, des pestiférés ? Il ne faudrait pas nous toucher[491] ? ». À plusieurs reprises, Christian Daclinat a renouvelé sa déception mais a assuré dans le même temps comprendre parfaitement la position dans laquelle elle s'est retrouvée. Il dit bien connaitre le service de psychiatrie en question et ne pas être surpris par sa décision. Un mois après le début des ateliers autour de la danse des inséparables, Christian Daclinat se retrouve donc sans partenaire mais avec le désir de poursuivre les expérimentations par la pratique.

Les cloisonnements de l'établissement viennent de s'introduire dans l'atelier, quelque chose a débordé, de l'ordre de l'impensé et du non-dit, opérant un verrouillage de la pratique soudainement extraite de tout cadre de monstration et de partage possible. La question du duo soignante-soigné·e et de son maintien dans la performance du 4 juin, a toujours été en suspens et source de nombreuses discussions et tensions. Celle du contact physique après deux années de pandémie était également au cœur des débats et plus largement celle des représentations de ce que peut être, doit être ou pourrait être une relation de soin.

[491] Retranscriptions disponibles dans mon journal de recherche, premier volume de la thèse, page 75.

Je m'interroge alors : Que peut-on montrer et dans quels espaces ? L'espace de l'atelier doit-il rester un espace confidentiel de partage de pratiques ou faut-il faire de la pédagogie auprès des services afin d'inscrire le projet du groupe MOUVEMENT(s) dans le projet d'établissement ? Fanny insiste beaucoup sur son ressenti très différent au théâtre et à l'hôpital. Je m'interroge sur la danse des inséparables et sur comment elle fait bouger la relation à l'institué. La fixation des statuts et des rôles ne semble pas permettre d'accueillir des imprévus, des fluctuations. De même, l'extrême poids hiérarchique empêche les professionnel·les d'imaginer d'autres fonctions, d'autres rôles, d'autres modes d'action.

Marina Finalement la pratique pour laquelle ça a posé le plus de questions, c'était celle des inséparables. Par rapport à la question du toucher, le fait de tous faire ensemble…

Naophel Les questions de se toucher et de s'éviter sont omniprésentes sur cette planète ! On y revient à chaque fois.

Nathalie C'est une erreur de ma part, je suis partie d'un implicite lié à mon métier, en danse contemporaine, le toucher, c'est une évidence.

Marina D'ailleurs quand Fanny a pris la parole, tu ne comprenais sincèrement pas le problème.

Corinne C'était le regard des autres le problème.Ce serait trop facile si c'était de ta faute Nathalie. C'est nous tous.

Naophel Il fallait pas en parler. Elle s'est auto-coincée. Elle a trop fait confiance.

Nathalie Mais l'erreur elle vient déjà du collectif, on ne s'est pas préparé. Et c'est sûr que c'est sidérant, le regard des soignants. Mais les gênes rencontrées dans les ateliers, ça j'ai pas pris conscience. Danser un homme avec un autre homme par exemple…

Naophel Je peux comprendre, ou alors il faut inventer une manière virile de danser entre deux hommes pour éviter l'ambiguïté.

Marina Mais justement, alors ça veut dire que si tu danses avec une femme, il y a forcément une ambiguïté ?

Naophel Non, pas du tout… Mais c'est vrai que c'est pas cohérent ce que je dis. Tu m'as coincé avec ma tête de macho. (rires)

Baky Moi je vais être clair là-dessus, c'est d'ailleurs au cœur de la zone d'amour pour moi. La sexualité c'est vraiment tabou. Je vois pas le problème, moi j'ai pris des cours de danse de salon et la sensualité est au cœur de la danse. Ça fait partie de la vie, plus on va le mettre à distance plus ça revient en pleine gueule et de manière malsaine.

Marina C'est intéressant parce que tu dis Nathalie que ça allait de soi pour toi mais je suis remontée aux toutes premières publications sur la danse contact et c'était déjà en débat. Deux gros volumes ont été consacrés à cette question. Et il y a vraiment une diversité de positions : celles et ceux qui disent que la danse-contact est avant tout une histoire de gravité, et celles et ceux qui placent la question de la sexualité au centre et qui disent que c'est fondamental d'en parler.

Naophel Pour moi toute interaction met en jeu une forme de sexualité, au sens de pénétration dans l'espace intime. Faire comme si ce n'était pas là est un problème.

Nathalie C'est vrai qu'il y a cette idée de la kinésphère, c'est-à-dire, que l'autre va entrer dans un périmètre intime avec l'expérience du toucher. Et même pour les danses de salon, la capoeira, il y a des techniques qui permettent de s'outiller pour bien vivre cette expérience. Les gens viennent pour danser, ils ont un projet commun, et par ce projet, ils entrent dans la kinesphère de l'autre. C'est vrai que avec la danse des inséparables, j'ai poussé le bouchon un peu trop rapidement, puisqu'il s'agissait directement d'entrer dans la kinésphère de l'autre mais de ne plus en sortir pendant un temps plutôt long. (rires) Un peu rapide ! Je vous l'accorde. Mais pour ma défense, (rires), c'était une demande de pratique en contact qui venait de vous. Donc moi, j'y ai été. Je manquais de passé… Je débarquais dans le groupe.

Naophel ça tombe bien que vous parliez de la capoeira, « joue à l'intérieur », « joue à l'extérieur », il y a toujours ce jeu des distances. À un moment je te laisse entrer, et à un moment, je te fais sortir. C'est ce mouvement qui est exploré dans la danse, je crois.

Marina C'est super intéressant. En effet, il y a cette question du partage d'un territoire au cœur des pratiques.

Baky Fanny s'est sentie en danger par le regard des autres. Je l'ai mal pris au départ. Je comprends mieux aujourd'hui mais ce que j'ai mal pris c'est que ça a fait ressurgir dans le collectif cette séparation entre soignant et soigné. D'un coup, c'était chacun à sa place. À chaque fois que je pensais que ce truc là était loin, qu'on avait réussi à le maitriser, il revenait dans ma face. C'était violent pour moi, très violent.

Naophel Je prends sa défense avec émotion. Elle était coincée. Elle a eu un moment de confiance. Tu ne connais pas l'intra comme elle le connait et comme je le connais, comme c'est un endroit qui joue avec ta confiance pour la détruire.

Baky Tu as peut-être raison Naophel… C'est vrai que c'est loin pour moi l'intra. Dans tous les cas, c'est riche de réflexions pour nous. Il vaut mieux avoir nos petits secrets entre nous finalement pour éviter de se reprendre des claques. C'est mon avis.

Lecture complice #10 – un moment de confiance
avec Naophel Ladjenef, Nathalie Hervé,Corinne Dutheil et Baky Meguenni – 08/04/24.

Fanny C’est vrai qu’au départ, j'ai beaucoup apprécié cette danse. J' ai encore des souvenirs de ce moment. Après, je te l'avais dit, mais c'est vrai que cette danse, cette proposition, et ce moment collectif, c’était quand même très intense. On faisait cette découverte du groupe, de cette proposition, des résidences, enfin, tu vois, moi c'est vrai que c'était assez fort pour moi dans la démarche artistique parce que je suis art-thérapeute mais j'ai pas eu énormément d'occasions de vivre des moments artistiques de ce type. A côté de ça, ce que j'ai vécu en parallèle dans ma vie personnelle était extrêmement difficile, bouleversant à la fois psychiquement mais aussi physiquement en fait, corporellement. Du coup, cette proposition qui arrivait à ce moment-là, je pense qu’elle m'a fait beaucoup de bien. Elle m'a reconnectée à quelque chose de mon corps, de la relation, de la confiance. Et je pense que particulièrement avec Christian, j'ai ressenti ça. Avec Christian, j'ai senti qu'il y avait quelque chose qui portait, qui permettait que je vive cette expérience dans cet espace-là et dans la relation. C'est venu convoquer un élan de vie chez moi.

Marina Ensuite il y a eu cette histoire avec les collègues…

Fanny Oui, et puis cette danse met beaucoup de choses en question, surtout dans un contexte thérapeutique. Ça a mis sur la table effectivement les questions du regard des soignants et du problème du toucher en psychiatrie qui sont évidemment des questions cruciales. Mais à mon échelle et depuis ma position de soignante, d’accompagnante, je restais avec mes questions : comment on se positionne et comment on module dans des espaces de groupes où soignants-soignés sont ensemble ? J'étais quand même soignante, donc j'avais cette position de me dire que ma fonction, malgré tout, c'est d'être dans le « prendre soin ». Et puis la question “qu'est-ce que ça va venir mobiliser chez moi que je vais pas pouvoir contrôler ?” C'est vrai qu'il y a quelque chose que moi j'ai pas senti dans tout ce contexte-là. Je me lançais dans un truc où je ne savais pas où j’allais. Peut-être qu’à un moment, je me serais dit, ça va trop loin ou ça me fait trop violence. Ça n'a pas été le cas dans la première danse mais je ne sais pas ce que ça aurait été après si j'avais poursuivi. Ça m'a questionné aussi le fait d'être sur scène. C'est pas la même chose de vivre ça dans un atelier entre nous et de le jouer devant d'autres personnes. Je savais pas si je pouvais le faire, indépendamment du regard des autres soignants. Si on rajoute cette problématique là et tout ce qui s'est passé après ! Effectivement, avec les collègues qui sont venus nous prendre à partie « mais il s'est passé ça mais du coup faut qu'on en parle, c'est pas possible, il faudrait faire des réunions » et j’en passe. C'est devenu un peu l'escalade de quelque chose de trop compliqué pour moi à gérer clairement à la fois à mon échelle individuelle et puis évidemment à l'échelle de l’établissement. C'est pour ça que

j'ai tout de suite préféré arrêter parce que j'ai pas senti de me lancer là-dedans ni de défendre cette position auprès des collègues ni même pour moi au vu de l'état dans lequel j'étais à ce moment-là.

Marina C'est intéressant ce que tu dis parce que finalement à l'époque il y avait vraiment cette revendication de dire que c'était un projet artistique et non pas thérapeutique et malgré tout tu nommes une ambiguïté à ce sujet.

Fanny Il y a une position impossible à tenir pour moi. Ok, c'est un collectif on joue le jeu de se mettre tous au même niveau mais en fait, c'est pas possible. Tant que tu es soignant, t'es toujours pris dans cet étau c'est à dire que tu peux pas complètement te défaire de cette fonction, de cette casquette-là. En France je trouve qu'on est particulièrement à la ramasse sur ces questions. C'est très compliqué et ce n'est pas qu'à Ballanger. C'est pareil au GHU, dans lequel je travaille, même si le regard est quand même beaucoup plus ouvert sur ce qui se passe dans les ateliers, on est toujours dans cette fracture que je trouve assez réelle entre le soignant, sa blouse et puis le soigné. Mais dans les deux cas, il y a toujours cette fracture entre soignant et soigné : moi je suis de ce côté-là et clairement vous êtes de l'autre et ça quand tu défends une autre position finalement tu risques clairement d'être mise au banc, d'être regardée de travers, d'être considérée différemment. C'est pas de perdre mon travail qui me fait peur mais surtout mettre en danger les espace d'ateliers disponibles pour les personnes avec lesquelles j'ai un lien fort et qui est construit aussi entre les participants aux ateliers. Perdre mon travail c'est aussi lâcher des espaces où il pourrait y avoir une résonance plus large, par la pratique artistique.

Marina Et c'est intéressant au-delà de la question du toucher, ce que tu as posé sur la table à ce moment-là, c'est cette difficulté ou impossibilité de sortir de cette fracture que tu décris. Et à l'inverse ce qui est intéressant c'est que le duo de Corinne et Fabrice est un duo soignante-soigné.

Fanny Alors pour en venir à la pratique, il y a quand même une différence entre les oiseaux de Spirale et Corinne et la danse des inséparables. Il faut revenir sur cette proposition qui est très singulière et qui clairement, on en a reparlé aussi ensemble, convoque la sphère de l'intimité corporelle et celle de la sexualité. On peut pas le nier. En tout cas, la symbolique de la sexualité, c'est sûr. C'est une telle proximité que ça peut avoir une dimension excitante. C'est évident que ça vient convoquer chez les personnes à différents degrés, y compris pour moi, et de différentes façons en fonction de l'état psychique et émotionnel des personnes à l'instant T, des souvenirs, des expériences qui peuvent être traumatiques surtout dans le

domaine de la la sexualité. Francelyse en avait parlé d'ailleurs. Sans parler de la solitude, de l'isolement, etc. La question qui est très importante je trouve maintenant, s'il doit y avoir une continuité du projet, je ne pourrai pas refaire la même chose en étant soignante. Je voudrais continuer sans être salariée de l'hôpital. Cette position, je le redis, est intenable.

Lecture complice #11 – une position intenable
avec Fanny Ingrassia – 16/05/25.

Un milieu inhospitalier et distrait

J'emploie régulièrement le qualificatif « d'inhospitalier » pour caractériser le milieu psychiatrique dans lequel ma recherche se déploie. Initialement, j'employais de manière hâtive le qualificatif « hostile ». Or, il ne me semble plus pertinent dans le sens où il participe à caricaturer la pensée foucaldienne à l'œuvre dans le savoir-pouvoir psychiatrique et les espaces de contrôle : « hostile » supposerait en effet deux camps dont l'un agirait en *ennemi* de l'autre. J'ai déjà montré comment la pensée de Foucault nous permet de sortir de cette conception binaire, aujourd'hui largement répandue, en s'appuyant sur ce qu'il appelle un ordre anonyme qui traverse les corps et qui ne peut donc pas se confondre avec les personnes qui sont présentes dans le lieu, elles-mêmes situées dans un spectre plus ou moins élastique de positionnements et de relations : entre résistance, emprise, etc. Il s'agit également, pour le dire avec Donna Haraway, de sortir d'une fabrication de discours sur l'ennemi qui finalement fabrique ce dont elle parle et empêche d'inventer les conditions pour chercher collectivement de nouvelles manières d'habiter[492].

Gestes de soin et gestes de l'hospitalité s'inscrivent dans une histoire liée à la charité chrétienne et aux premiers monastères du Moyen Age, devenus des foyers de l'épidémie de peste[493]. L'ambiguïté fondamentale du terme « hospitalité » dont l'étymologie « hostis » est également la racine du mot « hostilité »[494], donnera naissance à « l'hostipitalité » de Jacques Derrida, néologisme qui « porte comme sa propre contradiction incorporée[495] ». Le régime dual de l'hospitalité, non univoque, inscrit d'emblée l'hôpital et les pratiques dites hospitalières dans un espace lui aussi non univoque, pris entre « la vertu (supposée infinie et inconditionnelle) et l'action publique, forme administrée de l'accueil (forcément limitée,

[492] Donna Haraway « Le rire de Méduse », Entretien avec Donna Haraway par Florence Caeymaex, Vinciane Despret et Julien Piéron in Florence Caeymaex, Vinciane Despret et Julien Pieron (dir.), *Habiter le trouble avec Donna Haraway*, éditions Dehors, 2019, page 66 : « Ce n'est pas que je pense que les ennemis ne soient pas en quelque façon réels. Ils sont rendus réels, dans un sens que, je pense, Foucault peut le mieux nous aider à comprendre. Les discours sur l'ennemi produisent la chose dont ils parlent. [...] Et la matérialité discursive qui produit ce sur quoi porte le discours, qui produit des ennemis, est bien sur extraordinairement réelle et ne peut être en aucun cas ignorée, ou déniées ou tournées en dérision ».

[493] Richard Cork, *The healing presence of art : A history of western art in hospitals*, New Haven, Yale University Press, 2012 ; Bram Kempers, "*care* and art : the appearance of hospitals" in Liesbeth Melis and Tom van Gestel (dir.), *The collection: 25 years of art Projects in Care Institutions 1985-2009*, Amsterdam, SKOR, 2010, pages 17-38.

[494] Alain Montandon, *Le livre de l'hospitalité. Accueil de l'étranger dans l'histoire et les cultures,* Paris, Bayard, 2004, page 16.

[495] Jacques Derrida, Anne Dufourmantelle, *De l'hospitalité*, Paris, Calmann-Lévy, 1997.

conditionnelle et conditionnée), recouvrant la dichotomie éthique/politique au sens de Jacques Derrida[496]. » La notion rencontre une forte actualité éditoriale avec notamment la publication d'un numéro des cahiers thématiques de l'école nationale supérieure d'architecture et de paysage de Lille. Cet ouvrage propose de consacrer la réflexion à la dimension spatiale de l'hospitalité. Elle met à l'épreuve la pratique de l'architecture et suppose de penser « l'espace fait à l'autre » et la manière dont il implique « un espace intermédiaire qui n'est ni le mien ni celui de l'autre[497] ». Or, à l'heure où les questions spatiales de l'hospitalité sont largement négligées dans la littérature scientifique — voire mises à mal dans les débats politiques — l'espace de l'atelier ouvre des pistes : il n'est ni le mien, ni celui de l'autre mais un espace « entre ».

> Interroger l'espace en soi et les espaces de l'hospitalité révèle « un jeu sur les places et sur les positions » qui permet de mesurer en quoi et comment les agencements et dispositifs spatiaux visant à accueillir sont conçus sur un paradoxe : donner une juste place tout en tenant à distance. Que veut dire prendre place ? Avoir une (sa) place ? Où ? Comment ? Et pour combien de temps[498] ?

Il me semble que c'est précisément ce paradoxe qui se manifeste dans les pratiques du collectif en atelier : comment mettre au travail les politiques de l'établissement autour de l'accueil des personnes touchées par la souffrance psychique lorsqu'il repose sur des dispositifs de mise à distance ? Que veut dire « occuper une place » dans cet établissement ?

> Penser l'espace du soin à partir de l'hôpital psychiatrique offre un avantage eu égard aux modèles classiques de l'hôpital dédié aux maladies dites somatiques. Cela tient à ce que, en psychiatrie, les modèles thérapeutiques sont en discussion, à la différence d'une médecine somatique devenue biomédicale. Cela tient aussi à ce que la spatialisation de la rencontre en constitue le fond sans lequel la relation de soin ne peut avoir lieu. Cela manifeste enfin que la méditation sur le soin de l'architecture est issue de théories médicales minoritaires ou marginales – la psychiatrie – dans l'univers hospitalier, mais explique aussi pourquoi l'hôpital somaticien ou « machine à guérir » prisonnier de sa fragmentation, souffre de l'inattention spatiale qu'exacerbe son modèle optique (voir pour savoir pour pouvoir)[499].

---

[496] Céline Barrère et Catherine Grout (dir.), *Cahiers thématiques n°18 – Architecture et paysage, Hospitalité(s). Espace(s) de soin, de tension et de présence*, Laboratoire Conception Territoire Histoire matérialité (LACTH), Ecole nationale supérieure d'architecture et de paysage de Lille, 2019, page 7.

[497] *Ibid.,* page 8.

[498] Anne Gotman, « La question de l'hospitalité aujourd'hui » dans *Communications*, n°65, 1997, page 5.

[499] Jean Philippe Pierron, « Pour une philosophie de l'attention spatiale, Architecture des soins et soin de l'architecture », in Céline Barrère et Catherine Grout (dir.), *Cahiers thématiques n°18*, *op. cit.*, page 141.

Si ces considérations autour des ouvertures offertes par le champ de la psychiatrie en matière de pensée de l'espace, résonnent à bien d'autres endroits, il me semble qu'elles rencontrent un point de résistance dans la situation du CHIRB et de bien d'autres établissements : la psychiatrie est englobée dans la « machine à guérir » de l'hôpital somaticien tel que décrit par Jean Philippe Pierron. Ainsi, l'établissement dans lequel le collectif tente de faire entendre d'autres voix et de proposer d'autres places, voit chaque jour les seuils se resserrer, se contracter autour de modèles thérapeutiques de moins en moins discutables et d'une inattention spatiale toujours plus instituée. Porté par les politiques néolibérales du soin, le modèle de l'hôpital somaticien a gagné du terrain, tant sur le plan des méthodes thérapeutiques que sur celui de la conception architecturale aujourd'hui de plus en plus proche de « l'hôpital-bloc » caractéristique de la médecine biomédicale fonctionnaliste marquée par la fragmentation et l'isolement[500]. Mon enquête sur les récents travaux de réaménagement des services de psychiatrie et le projet de construction d'un nouvel hôpital convergent vers une conception de l'architecture modulaire, préfabriquée et pré-conceptualisée selon des protocoles automatisés[501]. À la lecture de Jean Philippe Pierron, je m'interroge : et si l'hôpital psychiatrique avait cessé de lutter contre « la figure de l'enfermement qui la hante[502] » ? Et si les expériences de l'espace polyrythmique — imaginées notamment depuis le modèle de l'hôpital-village — laissaient peu à peu place à une homogénéisation des expériences spatiales hospitalières ? C'est à cet endroit, qu'un des enjeux du collectif repose sur l'expérimentation d'une polyrythmie des rôles, des pratiques et des formats de partage d'expériences. Qualifier d'inhospitalier le milieu du CHIRB vient ainsi insister et rappeler la nature duale de l'hospitalité.

En poursuivant ma relecture de Michel Foucault, ce qu'il nomme comme « le principe de la distraction » me semble ici parfaitement opérant pour penser les processus

[500] À l'inverse de l'hôpital pavillonnaire dont les services sont répartis dans plusieurs bâtiments différents, l'hôpital-bloc est constitué d'un seul bâtiment à étages dans lequel tous les services sont réunis.

[501] Le CHIRB fait l'objet d'un projet de réaménagement. La présentation du projet va dans le sens d'un hôpital-bloc à étages pour les nouveaux services de psychiatrie sur le modèle du bâtiment de médecine générale. Les bâtiments actuels vont être réaffectés pour les personnes judiciarisées et nécessitant des soins psychiatriques.

[502] Jean Philippe Piéron, « Pour une philosophie de l'attention spatiale, Architecture des soins et soin de l'architecture », *op. cit.*, page 142 : « Mais l'architecture de l'hôpital psychiatrique mène une double lutte dont la traduction spatiale est l'expression. La première est une lutte contre la figure de l'enfermement qui la hante. S'il a fallu attendre 1937 pour que les asiles d'aliénés soient rebaptisés hôpitaux psychiatriques, depuis la seconde moitié du XIXème siècle, un mouvement travaille à libérer l'hôpital psychiatrique du modèle des hébergements collectifs (caserne, collège, couvent, voire plus récemment camp de concentration) ou rappelant l'architecture pénitentiaire (serrures et verrous, barreaux aux fenêtres, murs de clôture). Ainsi l'hôpital-village sera-t-il marqué, écrit Pierre Louis Laget, par « le renoncement aux alignements de bâtiments, à la symétrie de ces alignements, entre eux et au caractère répétitif de leurs éléments constitutifs ».

sous-jacents à l'œuvre dans le contexte du CHIRB et la dimension inhospitalière du lieu. Le principe de distraction est résumé par la formule de Foucault : « Un fou, pour guérir, ne doit jamais penser à sa folie. » Nommée également principe de non-association, la distraction rappelle la rupture qu'entrainera ensuite les recherches de Charcot puis Freud autour des processus d'association[503]. « Distraction » signifie « séparation », « déchirement », elle désigne ici ce qui vient séparer la personne de son expérience vécue et sensible. Dans la pensée Foucaldienne, ce qui viendrait guérir, c'est l'hôpital lui-même, en tant que dispositif architectural, comme organisation de l'espace et du regard[504]. La valeur thérapeutique repose sur cette organisation et distribution de l'espace dans lequel les circulations conditionnent qui regarde, ce que l'on voit et jusqu'à la manière dont on regarde. Le regard médical, objectivé est ainsi internalisé par chaque personne présente dans le lieu (soigné·es/soignant·es) et inscrit dans le relais des regards (et des touchers) : chacun·e intègre une conscience médicale à partir de laquelle le regard agit sur la perception. L'ensemble des relations est donc *scriptée* par le regard médical. L'objectif principal, nous dit Foucault, est l'isolement qui revêt ici une valeur thérapeutique : « la non-existence du groupe doit être assurée par cette espèce de conscience médicale des autres que chaque malade doit avoir à propos de tous ceux qui l'entourent[505] ». J'ajouterai que chaque membre du personnel, que chaque personne hospitalisée, que chaque visiteur·euse doit avoir. Cette conscience médicale, majoritairement en circulation dans le lieu, n'empêche cependant pas des mouvements de résistance et la possibilité d'élargir son champ d'action depuis la pluralité des statuts et des rôles distribués et inventés au sein de l'établissement, portée par les co-présences et les forces du vivant.

Ici repose néanmoins tout le paradoxe dans lequel s'inscrit le fonctionnement de l'établissement dans lequel les expérimentations du collectif MOUVEMENT(s) ont lieu : le cadre épistémique du regard psychiatrique, entièrement branché à une histoire de la clinique moderne, repose majoritairement sur une conception classique de la formation du savoir et du sujet connaissant occidental. Il construit les représentations et vient recentrer ce dispositif de la distraction : puisque la folie n'est pas de l'ordre de la raison, il vaut mieux ne pas y penser et donc détourner l'attention. Plus largement, ce qui relèverait des facultés moins bien situées sur l'échelle construite par la rationalité tant recherchée par la clinique

[503] Michel Foucault, *Le Pouvoir psychiatrique, op. cit.,* page 100.
[504] *Ibid.,* page 103.
[505] *Ibid.,* page 105.

moderne et contemporaine, ne serait donc pas à penser et ne nécessiterait donc aucun travail attentionnel : sentir, percevoir, imaginer, etc. Si ce modèle à mainte fois été remis en question et s'il apparait obsolète à notre époque, il continue pourtant de structurer en profondeur le monde médical à l'ère du néolibéralisme en tant qu'il est l'instrument privilégié de la biopolitique moderne et de ce que le philosophe Alain Supiot appelle la *gouvernance par les nombres* des populations[506]. Tout ce qui ne serait pas objectivé serait irréel, il ne faudrait donc pas y penser, ne pas le compter ni le prendre en compte. « Les positions de pouvoir hégémoniques induisent une production active d'ignorance », nous dit la chercheuse féministe Elsa Dorlin[507].

Certains espaces, comme celui du pôle de psychiatrie du CHIRB, en tant qu'architecture-limite sont ainsi porteurs d'un imaginaire lui aussi « limite » c'est-à-dire un imaginaire qui enferme, totalise et empêche l'émergence d'une pluralité d'imaginaires singuliers[508]. Ils font ainsi dévier l'expérience du sentir : « aiguillant invariablement la perception de soi vers une interprétation médicale, dénaturant la sensation et jusqu'à rendre le sujet sourd à son propre sentir[509] ». Maintenir un atelier d'expérimentation dansée dans un espace comme celui-ci nécessite à mon sens de constamment interroger ces déviations possibles du sentir. Il ne s'agit pas de penser que seul·es les usager·es voient leurs possibilités d'immersion dans une expérience sensible déviée mais l'ensemble des personnes habitantes du lieu y compris le personnel soignant particulièrement colonisé et figé dans les pratiques par ces savoirs. J'inclus également les artistes professionnel·les invité·es à travailler dans les structures du soin qui sont en premier lieu au contact des savoirs médicaux avant d'accéder aux savoirs d'expériences des personnes concernées. En effet, les équipes professionnelles sont les premières rencontrées dans les dispositifs d'intervention culturelle. À nouveau, les *structures d'adresses secondaires* viennent multiplier les déviations vers les savoirs médicaux et imposer une grille de lecture pathologisante supposant des « bons gestes », « des gestes à faire » et une « bonne distance ».

---

[506] Alain Supiot, *La Gouvernance par les nombres, cours au collège de France (2012-2014),* Paris, Fayard, Collection « Poids et Mesures du Monde », 2015.

[507] Elsa Dorlin, *Se défendre*, *op. cit.*, page 207. Voir aussi Robert N. Proctor et Londa Schiebinger, *Agnotology. The Making and unmaking of ignorance,* Stanford University Press, 2008.

[508] Catherine Perret dans le podcast *Mouvements engagés*, « épisode #6 *Imaginaire* » réalisé par Charlotte Imbault pour A.I.M.E, avec le soutien de l'Université Paris VIII et des Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis. URL : http://www.individus-en-mouvements.com/fr/podcasts/podcasts-a-i-m-e/ [consulté le 12/07/2025].

[509] Isabelle Ginot, « Écouter le toucher », *Chimères 2012/3* (n°78), éditions érès, page 99.

Si tous·tes les habitant·es/visiteur·ses du lieu sont concerné·es par ces déviations du sentir, les inégalités profondes dont souffrent les personnes psychiatrisées ne sont ni à minimiser ni à invisibiliser. De même, au sein du personnel soignant et de maintenance du lieu, les forces hiérarchiques opèrent de façon distincte en fonction des places de chacun·e. Il me semble néanmoins que chacun·e des acteur·ice du système est concerné·e, et joue un rôle, plus ou moins conscient et tout en variation en fonction des temporalités et des relations, dans la création de ces déviations et l'instauration d'une conscience médicale totalisante.

Le milieu psychiatrique du CHIRB est en cela un espace *distrait*, séparé et ignorant d'un certain nombre de ses facultés : notamment celles qui concernent précisément le projet du collectif MOUVEMENT(s) : sentir, imaginer, percevoir. Dire que l'hôpital est distrait, revient ainsi à rendre visible l'ignorance accrue de ces facultés, *l'inculture du geste* et l'absence d'éducation du milieu à la question du sentir.

> Notre culture [...] est illettrée du geste, non pas insensible à celui-ci, mais incapable de nommer et donc de penser la richesse de sa pratique et de sa monstration [510].

Ces constats rendent à la fois le projet du collectif plus nécessaire et plus périlleux dans le sens où il implique d'évoluer dans un milieu fermé à la pluralité des expériences perceptives, des imaginaires et des singularités. Milieu soumis à des processus de fixation et d'enfermement qui ne permettent pas d'accueillir les ateliers avec confiance mais qui viennent au contraire retotaliser les expériences sous le coup de la représentation médicale et psychiatrique réduisant le lieu à une « nécropole » ainsi nommée par Jean Oury au sujet des établissements soumis à une homogénéisation très forte.

Pour partager le vécu du lieu et explorer les relations qu'il fabrique, il a donc fallu explorer des chemins multiples, parfois des impasses ou des détours plus ou moins importants pour accéder à ce savoir-sentir largement colonisé par ce cadre épistémique. Un guidage attentionnel dans la pratique, lorsque l'attention est constamment soumise aux phénomènes de distraction, est rendu ainsi nécessaire dans les pratiques pour accueillir les singularités et remettre en route un élargissement des marges de manœuvre des un·es et

[510] Voir à ce sujet : Christine Roquet, *Vu du geste. Interpréter le mouvement dansé,* Pantin, Centre National de la Danse, 2019, notamment l'introduction, « Inculture du geste », pages 11-13. Voir aussi : Hubert Godard, *En danse*, n°1, Mois de la danse, juillet 1997, page 92.

des autres. En cela, le milieu m'apparait comme inhospitalier et distrait au sens littéral du terme. Sa violence apparait ainsi aussi à l'endroit d'un imaginaire-limite.

Brouillage(s) – des pratiques clandestines ?

> BROUILLAGE. subst. Masc
> Rendre trouble par agitation.
> Agiter et mélanger de manière à mettre en complet désordre
> Devenir trouble
> Perturbations dans les réceptions radioélectriques, affectant les émissions de radio, télévision, radar, etc., et dues à des causes naturelles ou artificielles
> Mettre du désordre dans les idées ou les affaires.
> Brouiller les pistes
> Brouiller les cartes[511].

> « Trouble » est un mot intéressant. Il vient d'un verbe français du XIIIème siècle qui signifie « remuer », « obscurcir », « déranger ». Nous vivons des temps perturbants et confus, des temps troublants et troublés – et quand je dis « nous, je veux dire tout le monde sur Terra. Devenir capables d'y répondre, ensemble, dans toute notre insolente disparité, telle est la tâche qui nous incombe[512].

Donna Haraway propose d'habiter le trouble du monde, d'y répondre. Pour cela, elle suggère deux mouvements a priori opposés : d'un côté, semer le trouble et de l'autre, apaiser, clarifier : « Il nous faut semer le trouble, susciter une réponse puissante à des évènements dévastateurs. Nous devons aussi calmer la tempête et reconstruire des lieux paisibles[513] ». Il me semble que certains processus de cloisonnements particulièrement destructeurs au sein de l'établissement pour les relations, nécessitent de semer le trouble, de brouiller les pistes, selon la proposition de Donna Haraway. Emma Bigé insiste sur le brouillage de la hiérarchie comme un des possibles de la pratique du CI[514]. Dans la situation du duo entre Fanny Ingrassia et Christian Daclinat, ce brouillage s'est bien produit, mais de manière éphémère et localisé. La relation soignante-soigné a été brouillée, c'est-à-dire mise en désordre par la pratique. Néanmoins, force est de constater que ce processus n'a pu advenir que sur le plateau du théâtre Louis Aragon, lors d'un temps de résidence de

[511] CNRTL [Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales], URL : https://www.cnrtl.fr/definition/brouillage [consulté le 20/05/2024].
[512] Donna J. Haraway, *Vivre avec le trouble*, Vaulx-en-Velin, Les éditions des mondes à faire, 2020, page 7.
[513] *Ibid.,* page 7.
[514] Emma/Romain Bigé, « Sentir et se mouvoir ensemble. Micro-politiques du contact improvisation », *op. cit.*

création. Autrement dit, il n'a pu advenir que dans cette boite noire que constitue le plateau, devenu, dans ce contexte, espace pour des possibles et des construits collectifs en danse. À cette dimension spatiale, s'ajoute une temporelle : celle de la résidence artistique. Pendant cinq jours, du matin au soir, nous nous sommes réuni·es sur le plateau ou dans le studio du théâtre pour pratiquer ensemble, favorisant la construction d'un espace de confiance, par la co-présence prolongée dans l'expérimentation et les temps de retours collectifs après chaque temps d'improvisation.

Manalios Oochit me confiera plus tard que, dans le cadre des ateliers au théâtre, danser avec un autre homme est possible, mais qu'il ne peut se permettre de le faire hors atelier au risque d'être vu par d'autres « qui ne pourraient pas comprendre » voire au risque de se retrouver en danger. L'impossibilité, pour certaines danses, d'être présentées au sein de l'espace public interroge le rapport à la monstration et à la transmission. La militante et autrice féministe Ovidie, dans son article à propos de son expérience en tant qu'intervenante en milieu scolaire, interroge les dispositifs d'éducation sexuelle et fait le constat suivant : le contexte de réception détermine la transmission d'une information, et plus globalement la possibilité pour une information d'exister sans être récupérée et absorbée par un autre discours[515]. Il me semble que le même processus est à l'œuvre dans la relation entre l'atelier et l'établissement dans lequel il se trouve : certaines danses trouvent refuge en atelier et échappent ainsi à la fois à ce phénomène d'absorption par un autre discours mais aussi aux effets de « panique morale[516] » dès qu'un discours est remis en question ou *troublé* par d'autres modalités de savoirs et notamment par des savoir-sentir. La danse des inséparables entre Fanny Ingrassia et Christian Daclinat a généré une panique morale au sein des équipes de soin. Elle est venue remuer les manières de faire ou plus justement les manières de ne surtout pas faire. La stratégie d'Ovidie propose de « Finalement, revenir à la bonne vieille méthode des workshops, à l'apprentissage de l'auto-exploration, à la réappropriation d'un corps qui ne peut plus être uniquement remis entre les mains d'un homme ou d'un médecin[517] ».

La pratique de l'auto-exploration en atelier me semble au cœur de celle du collectif : c'est depuis la pratique que chacun et chacune se positionne et fait ensuite retour. L'auto-

[515] Ovidie, "Education sexuelle" in Elsa Dorlin *(dir.), Feu! Abécédaire des féminismes présents*, Paris, éditions Libertalia, 2021, pages 167 – 177.
[516] *Ibid.,* page 177.
[517] *Ibid.,* page 177.

exploration est ici un voyage : il s'agit de partir à la découverte des sensations, de ses appuis gravitaires, des affects somatiques. À nouveau, toute exploration engage l'explorateur·ice à prendre un risque, à se confronter à de l'inédit et à sa propre histoire gestuelle. Cela n'a rien d'évident, les situations générées par la pratique de la danse des inséparables en sont une manifestation particulièrement éloquente.

Le processus de création du *P.O.S.#1* en ateliers, entre l'hôpital et le théâtre, fait apparaitre une double dynamique dans le partage des pratiques : d'un côté, le projet est d'investir un espace public pour transmettre une expérience collective adressée à un large public et de l'autre côté, investir l'espace de l'atelier pour questionner la transmission de cette expérience et choisir collectivement les modalités du partage. Une proposition pour permettre la confiance et l'exploration collective consiste à penser les ateliers et les présentations publiques comme deux processus différents : l'atelier n'est pas seulement un lieu de répétition et de préparation en vue d'une forme finalisée qui aurait lieu hors les murs mais il est aussi un espace pour faire des choix et se positionner depuis la pratique dans le champ de l'action et de son partage avec d'autres que les danseur·euses impliqué·es dans l'atelier. Il est donc le lieu du questionnement, de l'expérimentation de ce qui est montrable ou non et pour qui. Autrement dit, l'atelier autorise la tentative y compris lorsqu'elle permet de suspendre, ou de se défaire de certaines règles ou normes du dehors en jouant avec elles et en imaginant de nouvelles cartes du jeu pour se les approprier et les transformer.

Or, ces tentatives, dans un milieu inhospitalier et distrait, ne peuvent s'éprouver qu'à condition, comme j'ai tenté de le montrer précédemment, d'un espace de confiance, dans lequel ses acteur·ices participent collectivement à le bâtir. Une de mes hypothèses, pour contribuer à bâtir cet espace, repose sur la nécessité pour certaines pratiques d'entrer en clandestinité. Emprunté au latin classique « clandestinus » clandestin signifie « qui se fait en secret ; qui agit en cachette ». L'atelier, s'il est bien évidemment identifié et connu de l'institution, si son existence n'est un secret pour personne, abrite néanmoins des pratiques qui ne sont connues et éprouvées que de ses acteur·ices, lié·es ainsi par un pacte tacite.

> *Troubler*, verbe, trans
> Agiter, créer un mouvement qui perturbe.
> Déranger, interrompre le déroulement normal d'une activité sociale.
> Faire cesser un état stable.

Si l'établissement ne permet plus d'accueillir du nouveau et du désordre, alors les pratiques, en tant que foyers d'invention, doivent être protégées pour, en retour, protéger

les personnes qui les explorent et les imaginaires qu'elles portent. À la question : « Vous faites quoi exactement ? », les réponses brouillées, désordonnées, sont ainsi parfois à privilégier dans le contexte de distraction du sentir qui est le nôtre. Ainsi répondre « nous dansons » active une multitude de possibles, d'imaginaires, sur ce qu'est la danse, ce qu'elle peut ou ne peut pas. Si cette réponse active aussi des craintes, des méfiances, elle ne permet pas d'attaques grâce au processus de brouillage. Elle vient introduire un trouble, au sens littéral et étymologique du terme : elle vient agiter, remuer ce qui jusqu'ici était figé. Elle vient réintroduire une complexité là où les savoirs sont posés comme acquis et comme vérités. Elle vient questionner.

Dévoiler la pratique en dehors de l'atelier, dans un cadre inhospitalier, sans la brouiller, sans la troubler, signifie ainsi manquer à ce pacte tacite. Cela signifie également la soumettre à des grilles d'analyse et d'interprétations contradictoires notamment celle du savoir-pouvoir psychiatrique et du cadre épistémique médical. Contradictoires dans le sens où elles se positionnent de manière surplombante vis-à-vis des pratiques du sentir : dans ce contexte où la police des corps est suractivée, danser ensemble en contact tactile relève d'un interdit. Ainsi, Fanny Ingrassia reviendra en atelier chargée de ces interdits : « je ne suis pas autorisée à danser avec un patient dans le cadre de mes fonctions ». Les assignations statutaires sont reposées brutalement et viennent attaquer frontalement le collectif qui, à mon sens, se dissout dans l'attaque qui lui est faite. Comment parler de collectif si, au sein de celui-ci, toutes et tous, sommes soumis à nos identifications statutaires ? Si nous sommes rappelé·es à elles par l'établissement et ses règles ? L'entrée en clandestinité de certaines pratiques m'apparait comme une piste précieuse pour permettre les explorations en atelier et ainsi élargir le champ des possibles.

La fonction-seuil de l'atelier

Les refus et les retraits de la pratique des inséparables, rappellent que les expériences intimes et politiques de l'exclusion sociale, le poids des injonctions et des hiérarchies, des traumas multiples et des représentations du corps en mouvement, ne peuvent être laissés à la porte de l'atelier. Bien au contraire, ils font partie de l'atelier, se refabriquent parfois à notre insu, dans l'articulation de nos agirs au dehors comme au dedans. Le dehors vient habiter le dedans et inversement. L'atelier, tel que nous en portons

le projet dans nos échanges[518], est précisément un espace pour penser ces dynamiques, les travailler. Les ateliers du collectif, en ce qu'ils proposent un espace de penser-sentir collectif, offrent la possibilité de travailler de manière critique ces expériences, d'en faire quelque chose, pour les suspendre, les réagencer ou les transformer. Ainsi, de nombreux temps de parole permettront de revenir sur la situation et de penser les contradictions envahissantes à l'œuvre, parfois malgré nous, dans la cohabitation de l'atelier avec les fixations de l'établissement et de nos propres représentations et normes.

Dans mon travail de recherche en master, je proposais de penser l'atelier comme une interface. Le substantif féminin « Interface » désigne en chimie une surface de contact entre deux milieux, et au sens figuré, une zone d'échange[519]. Le psychanalyste Didier Anzieu propose la notion de « pellicule interface » qui à la fois sépare et met en relation le monde intérieur et extérieur[520]. L'espace de l'atelier m'apparait également comme une interface, un lieu favorisant le contact et les échanges. Le terme lui-même vient de l'anglais *interface* qui désigne une surface à la frontière entre deux parties de matière ou d'espace. L'espace des ateliers du collectif MOUVEMENT(s) ne relève ni du soin ni de la création artistique mais entre en contact direct avec ces deux systèmes et y puise ses origines sans jamais se soustraire à l'un ou à l'autre. Une interface implique ainsi du passage, des flux et des modes d'occupation différents. L'atelier s'organise à partir de ces modes d'occupation. Il fonctionne ici comme une interface qui se contracte et se dilate en fonction des situations, qui protège et accueille. Son pouvoir de protection a été fortement mis à mal par les situations générées par la danse des inséparables avec le départ de V. et l'interruption du duo entre Fanny Ingrassia et Christian Daclinat. Ces évènements ont généré une fermeture des frontières de l'atelier, un resserrement des seuils — au même titre qu'une frontière fermée en géographie ne joue plus le rôle d'interface.

La psychothérapie institutionnelle et plus précisément la pensée de François Tosquelles à propos de l'ergothérapie sur laquelle j'ai proposé quelques retours, résonne ici à nouveau. Si l'atelier n'est pas un lieu pour s'adapter à la vie du dehors mais bien un espace pour travailler l'inaction, l'ambiance défavorable et défaire le préjugé d'irresponsabilité de certain·es par rapport à d'autres, alors « expliciter les implicites » revient à participer à ce

[518] Voir mon journal de recherche, premier volume de la thèse et notamment les retranscriptions d'un échange sur les enjeux du collectif, pages 24-27.
[519] Trésor de la Langue Française, URL : http://www.atilff.fr [consulté le 20/05/2023].
[520] Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1995.

travail collectif. La démarche d'explicitation collective lors des temps de retours sur les pratiques est pour cette raison encore régulièrement interrogée et jugée nécessaire. Elle relève d'un processus : imaginer des manières de penser-sentir les préjugés et les scripts normatifs que les pratiques réactivent et/ou fabriquent dans le creux de nos agirs. Autrement dit, il s'agit précisément de ne pas s'inscrire dans cette ambiance mortifère de l'établissement et permettre d'activer la *fonction-seuil* de l'atelier par une parole devenue outils.

Aucun système vivant ne subsiste sans une enveloppe, une membrane qui le protège et en même temps joue le rôle de lieu d'échange, de sas. Pour rester *vivant*, l'espace de l'atelier fonctionne comme une architecture-seuil entre deux lieux (le CHIRB et le théâtre Louis Aragon) mais aussi et surtout entre deux milieux baignant dans des eaux différentes, psychiatriques et artistiques. La communication directe entre les deux espaces, dans un souci de protection et d'éviction de la violence, n'est pas toujours souhaitable, ou plutôt, il doit être choisi. L'atelier est, d'une certaine manière, un espace précisément pensé pour faire des choix collectifs, et déplacer ensemble les curseurs du trouble. Pour passer de l'un à l'autre, il s'agit de faire preuve de *tact*, et d'activer ce que j'appelle *la fonction-seuil* de l'atelier.

Le tact est l'une des modalités de la sensibilité cutanée. Il permet d'apprécier les différents stimuli qui s'exercent sur la peau (pression, traction, etc). Au sens figuré, il désigne une qualité dans la communication qui permet d'apprécier intuitivement ce qu'il convient de dire, de faire ou d'éviter dans les relations. Il active une communication sensible, appuyée sur le sentir. Autrement dit, une qualité relationnelle qui suppose d'anticiper le niveau de brouillage nécessaire à la pratique pour la partager en terrain inhospitalier, voire pour entrer en clandestinité lorsque celle-ci peut potentiellement engendrer de l'exclusion et de la violence. La peau, dans l'activité de toucher, joue également le rôle de seuil. Elle agit comme un poste frontière et filtre les sensations : « sous couvert d'interdits, la peau est également sous contrat.[521] » Elle porte ce droit de sentir, ce droit d'avoir confiance :

[521] Catherine Perret, *L'enseignement de la torture. Réflexions sur Jean Améry, op. cit.,* page 145.

> La confiance dont il est ici question n'est pas un sentiment vague. Si la confiance peut être posée comme un droit, c'est qu'il est possible de la revendiquer comme un pouvoir, c'est qu'elle est puissance d'agir. Avoir confiance est un acte, et cet acte est porté par ce dont Améry fait la faculté au sens plein : "le pouvoir de sentir" [522].

Dans le contexte qui est le nôtre, c'est précisément ce pouvoir (et ce droit) de sentir qui est mis à mal pour l'ensemble des présences avec des degrés différents en fonction des processus de psychiatrisation.

Penser ce « droit de sentir » m'amène à reconsidérer la question du faire en atelier. Vouloir arrêter ou suspendre sa participation pour des raisons intimes, politiques, religieuses, sociales (etc.) n'apparait pas comme la problématique soulevée par ces situations. Mes questionnements concernent la répétition : pourquoi, V. et moi-même, nous sommes nous senti·es dans l'obligation de continuer ? Après la première expérience, peu enthousiasmante, pour tous les deux, pris dans nos histoires du toucher incompatibles à ce moment-là, nous aurions pu nous arrêter là, mettre fin à l'expérimentation, activer la *fonction-seuil* et son pouvoir de protection. En effet, aucun dommage irréparable n'a eu lieu ce jour-là. Il m'apparait aujourd'hui que c'est dans la répétition de la pratique, le « pour ne pas rester sur un échec » que la confiance, précaire et en construction, s'est peu à peu abimée. V. n'a pas voulu sentir, pas de cette manière, moi non plus. Nous avons, tous deux, souhaité une fin à la pratique. Pourtant, nous avons continué, au nom d'un projet, d'une idéologie du contact, qu'aucun poste frontière n'a permis de désamorcer. Une norme, fabriquée depuis nos agirs, en a remplacé une autre. Si le contact a dérangé celle d'un interdit du toucher entre soignante et soigné dans la situation de Fanny Ingrassia et Christian Daclinat, il a fabriqué une injonction au contact tactile pas plus pertinente que son interdit dans la situation du duo entre moi et V. Autrement dit, dans une des deux situations, l'absence de *fonction-seuil* a empêché la pratique, dans l'autre, elle a forcé sa répétition jusqu'à rompre, dans les deux cas la relation de confiance.

> La surface de ma peau m'abrite du monde étranger : au niveau de cette surface j'ai le droit, s'il est vrai que je doive avoir confiance, de n'avoir à sentir que ce que je veux sentir [523].

[522] Catherine Perret, *L'enseignement de la torture. Réflexions sur Jean Améry, op. cit.,* page 177.
[523] Jean Améry cité par Catherine Perret, *L'enseignement de la torture. Réflexions sur Jean Améry, op. cit.,* pages 143-144.

Dans les situations de contact tactile retracées, la *fonction-seuil* de l'atelier a rencontré celles parfois fragiles de nos peaux, l'une abritant les autres.

III. Réimaginer le toucher

1. Faire rouler la balle

La créature à deux têtes

Je propose de m'arrêter sur le duo entre Christian Daclinat et Aimée Dubuisson, aussi surnommé par le danseur lui-même : *La créature à deux têtes*. Ce duo, le plus engagé dans le temps et l'espace (il a été pratiqué dans les deux lieux du *P.O.S.#1*), porte en lui des pistes de réflexion stimulantes pour interroger la pratique du contact en milieu inhospitalier à partir d'une situation pensée ici comme foyer d'inventions et de possibles.

Lors de la première résidence au TLA en mars 2022, Aimée Dubuisson, étudiante en master à l'EHESS, engagée dans une recherche sur des questionnements proches des miens me contacte. Nous nous rencontrons et très vite elle propose son aide pour le *P.O.S.#1.* Nous avons beaucoup de travail à mener, d'installations à faire au TLA et après discussion avec le collectif, Aimée nous rejoint à condition de participer aux temps de mise en disponibilité corporelle. Très vite, elle est invitée par Christian Daclinat à former un nouveau duo pour la *zone d'amour*. Ce dernier est toujours en recherche d'un ou une partenaire à ce moment-là. Pendant les résidences des mois d'avril et mai au CENTQUATRE, au TLA et lors des ateliers hebdomadaires au CHI, ils pratiqueront *la danse des inséparables*, parfois toustes les deux, parfois accompagné·es et soutenu·es par de nouvelles cartes et un guidage de Nathalie Hervé. Inscrite dans le temps, leur pratique s'est peu à peu déplacée vers d'autres imaginaires, rebattant les cartes du jeu initial. Christian Daclinat envisage cette danse comme un défi. Il vient de la danse Hip-hop et a peu pratiqué la lenteur. Le sol est, pour lui, associé au breakdance et le contact le renvoie aux saluts avec les mains et aux portés qu'il a pratiqué en danse urbaine. La danse des inséparables active un imaginaire autour des relations très fortes générées par les hospitalisations et

l'enfermement, relations qui ne peuvent exister que dans ce cadre spécifique, marquées simultanément par leur intensité et leur caractère éphémère[524].

En premier lieu, des interrogations émergent sur le sens de ce nouveau duo au sein du collectif mais Christian Daclinat tient beaucoup à poursuivre l'expérimentation et la présence d'une personne extérieure à l'hôpital lui semble entrer en résonnance avec sa propre démarche [je le cite] : « moi dans ma démarche quand je suis entré dans le *P.O.S.*, c'était pour parler de la psychiatrie tout en m'en éloignant. Pas trimballer mes casseroles en criant "je suis malade". Je voulais explorer ce double mouvement. » Il dit aussi s'être affranchi de l'imaginaire proposé par Nathalie Hervé autour de la petite balle qui se déplace entre les corps au profit d'un autre imaginaire, celui d'une créature à deux têtes. Je le cite : « Une créature dont les deux têtes prennent des décisions mais dont le corps unique ne peut avancer que si les deux s'écoutent mutuellement car elles sont liées par quelque chose d'invisible. »

Lors d'un entretien avec Nathalie Hervé, Aimée Dubuisson, Christian Daclinat et moi-même, daté du 12 avril 2023, nous nous sommes à nouveau interrogés sur ce qui avait permis ce duo plutôt que tous les autres : pourquoi ce duo est-il devenu possible et surtout *montrable* ? Je propose ici une synthèse des hypothèses énoncées par les deux danseur·euses :

- → Consentement mutuel : tous deux ont consenti à danser ensemble et sont à l'initiative du duo (Christian Daclinat a invité Aimée Dubuisson qui a accepté).
- → Le duo s'invente dans la *zone d'amour*, une zone considérée comme manquante dans l'hôpital par son initiateur Baky Meguenni. Elle offre, pour les deux danseur·euses, une ouverture vers un imaginaire qui déborde largement celui de la psychiatrie.
- → Les rapports de pouvoir ont été brouillés par plusieurs facteurs (je cite Aimée Dubuisson à ce sujet) :

> D'un côté, Christian a le privilège d'avoir bien plus d'expérience en danse que moi. Il a en effet longtemps été danseur professionnel. C'est un homme et il est plus âgé. Mais il contient dans le même temps ce statut de personne psychiatrisée mais aussi racisée et précarisée. De mon côté, je porte en moi ce privilège de jeune étudiante blanche de la classe moyenne, sans passé psy, mais encore peu expérimentée au regard du monde de la danse. Sur le

[524] Christian Daclinat, « La danse des inséparables ». *Journaux du POS #1*.

> plan physique, je n'ai jusqu'à maintenant aucun handicap ni aucune douleur chronique mais un corps pourrait-on dire "peu entrainé" [525].

- → Christian Daclinat nous dira également que selon lui, l'absence d'expérience en danse CI des deux côtés et l'exploration inédite pour les deux danseur·euses ont permis une certaine réciprocité. Il nous dira aussi qu'il avait conscience d'être un homme plus âgé et très grand comparé à Aimée Dubuisson, ce qui l'a amené à ne pas changer de points de contact sans d'abord le suggérer. La fluidité tant recherchée en CI est ici au second plan. Le duo de Christian Daclinat et Aimée Dubuisson se caractérise au contraire par de nombreux arrêts pour laisser le temps aux deux danseur·euses de suggérer le prochain point de contact sans l'imposer.
- → Iels notent également l'importance pour elleux d'être conscient·es d'explorer cette danse dans un cadre de danse : Christian Daclinat revient sur son expérience avec Fanny Ingrassia et précise qu'il n'a jamais vu autre chose que la dimension artistique de la proposition tout en gardant à l'esprit certains implicites de la pratique. Il reformule son soutien envers Fanny, prise au piège dans une logique institutionnelle mortifère. Christian Daclinat et Aimée Dubuisson insistent sur ce point dans l'entretien : le cadre de la pratique et son explicitation est important.

Danser dans un cadre artistique suppose déjà à priori de tenter de mettre à distance certains scripts psychiatriques, sexuels, etc. Au même titre que le paradigme pédagogique peut être maintenu pour éviter une sémiologie médicale, au sein du collectif MOUVEMENT(s), le paradigme artistique est maintenu et revendiqué. Il agit ainsi comme une enveloppe dans laquelle viennent se nicher les scripts du lieu (psychiatriques, sexuels, validistes, etc.) mais surtout les nouvelles *architectures sensibles* et scripts inventés depuis les actions collectives. *La créature à deux têtes* me semble être une de ces *architectures-sensibles.* Ni pour Aimée Dubuisson, ni pour Christian Daclinat, Il n'a été question de faire comme si le contexte de création, celui de l'hôpital psychiatrique, avait disparu mais bien plutôt de l'explorer comme un terrain gestuel propice à la création et la transformation collective tout en créant une distance avec lui.

[525] Communication d'Aimée Dubuisson dans le cadre des journées d'étude *Voir. Écouter. Toucher. Discours, iconographies et pratiques sensorielles en danse*, organisées par Elizabeth Claire, Mariem Guellouz, Elia Lauret-Bausset, le lundi 15 mai 2023 au Centre National de la Danse, à Pantin.

La danse des inséparables, en tant que partition imaginée par Nathalie Hervé, est venue répondre à celle initialement proposée par Corinne Dutheil et Spirale Production. Elle vient rebondir sur la proposition du premier duo pour permettre une nouvelle exploration, cette fois collective, à partir des cartes identifiées par Corinne Dutheil et Spirale Production.

> En fait, c'est comme ça que je guide les gens. C'est avec des cartes de jeu. J'aime pas le mot consigne, ça fait obligation. Les cartes sont des sources d'inspiration pour inventer et imaginer des choses et chacun à sa façon. Néanmoins on joue tous au même jeu de cartes. Ce qui fait qu'on peut improviser ensemble. Si un joueur joue au tarot et l'autre a un jeu de cartes pour jouer à la bataille ça va être difficile de jouer ensemble. Sinon l'un va être dans un monde et l'autre dans un autre. Ça peut être intéressant aussi mais ici on travaille à une proposition collective, on est ensemble[526].

Les cartes du jeu mentionnées dans ce chapitre à plusieurs reprises ne sont pas des cartes physiques, à jouer[527]. Il s'agit d'une métaphore, convoquée par Nathalie Hervé, pour désigner les différentes pistes exploratoires dans l'improvisation. Cette image permet de sortir d'une approche scolaire et hiérarchique. Elle renforce la dimension d'auto-exploration défendue par Nathalie Hervé et par les membres du collectif. Chaque danseureuse peut donc composer son jeu de cartes à partir de celles élaborées collectivement. Il est donc possible de choisir certaines propositions plutôt que d'autres et d'en abandonner certaines à l'intérieur du jeu de cartes collectif. Les cartes sont le plus fréquemment choisies en amont du temps d'improvisation, pendant un temps de discussion. Elles peuvent aussi émerger depuis la pratique elle-même et sont régulièrement affinées et précisées.

En effet, l'action de partitionner dans certaines pratiques de danse contemporaine, appuie un désir de s'émanciper de la figure du chorégraphe, de créer des danses sans avoir une figure de décideur·euse, tout en permettant de dépasser les inhibitions. La multiplicité

[526] Nathalie Hervé, journal de recherche, volume I de la thèse, page 55.

[527] Dans le cadre de ses recherches sur les livres d'artistes chorégraphiques, la chercheuse Julie Perrin collecte des jeux de cartes destinés à pratiquer la danse ou à chorégraphier (17 jeux de cartes depuis 2010 et 11 depuis 2020 dont trois pour les enfants). Parmi ces jeux de cartes, certains sont destinés à développer un rapport chorégraphique au lieu et participent de ce que la chercheuse appelle la chorégraphie située. Son hypothèse est la suivante : les jeux de cartes mettent en jeu le paysage en danseureuse et sont ainsi susceptibles de nourrir son enquête sur une culture chorégraphique du paysage depuis la modernité. Ces jeux de cartes ouvrent un espace pour le jouer au sens où Anne Boissière l'entend c'est-à-dire au sens d'une expérience non règlementée qui mobilise le sentir. Autrement dit, ils permettent une mise en disponibilité sensible propice à faire émerger des danses en improvisation ou en expérimentation. Une danse improvisée pour laquelle le sentir devient un mode de communication et où il constitue le ressort de la motricité. Notes personnelles, intervention de Julie Perrin dans le séminaire franco-italien *Les formes de l'aesthesis. Paysage et Jeu* organisé par Anne Boissière, Rita Messori, Serena Massimo, jeudi 21 mars 2024, Université de Lille.

des règles du jeu, nous dit Julie Perrin, provoque « une saturation propice à un décrochage du savoir conscient où on se met à se mouvoir à partir de logique rythmique, relationnel, impulsive[528] ». Autrement dit, la superposition de règles est propice à faire apparaitre des régimes d'attention formés par la sensation. À l'écoute de Julie Perrin, il m'apparait que Nathalie Hervé porte avec elle cette histoire de la danse lorsqu'elle propose des « rules games » à l'instar des chorégraphes nord-américain·es, pour inventer des danses, pour les faire émerger à partir d'instructions principalement verbales. L'idée de la partition et de son potentiel d'ouverture de la pratique est d'ailleurs explicitement présente dans ses propos tout au long des échanges. « Composer un jeu de cartes » permet à la fois de réintroduire de l'aléatoire dans l'exécution du geste, dans la composition et de pouvoir introduire du combinatoire. C'est depuis ce premier « jeu de cartes » proposé par Nathalie Hervé que se combine les nouvelles cartes des autres danseur·euses. Autrement dit, c'est depuis un régime d'attention formé par la sensation et l'action collective que les cartes émergent puis se précisent et s'affinent.

Les deux danses au cœur de ce chapitre sont ainsi composées à partir de plusieurs cartes du jeu. Trois cartes leur sont communes :

- → Un contact tactile inhabituel (n'impliquant pas les mains)
- → L'expérimentation permet de naviguer du focal au périphérique
- → Elle permet également de faire fluctuer le point de contact tout en se déplaçant

Le jeu de carte initial de la danse des inséparables, tel qu'il nous a été présenté par Nathalie Hervé, regroupe les cartes suivantes :

- → La danse se pratique au sol.
- → Le point de contact est permanent.
- → La fluidité dans les mouvements est recherchée.
- → Les mains ne peuvent pas devenir point de contact.
- → L'imaginaire-support convoqué est celui d'une petite balle qui roule entre les corps sans tomber.
- → La localisation imaginaire de la danse est celle de la *zone d'amour* du *P.O.S.#1.*

Le jeu de cartes après plusieurs mois de travail entre les deux danseur·euses a considérablement fait bouger le jeu initial, en voici une synthèse :

- → La danse se pratique au sol.
- → Le point de contact est permanent.

[528] Notes personnelles, intervention de Julie Perrin dans le séminaire franco-italien *Les formes de l'aesthesis. Paysage et Jeu* organisé par Anne Boissière, Rita Messori, Serena Massimo, jeudi 21 mars 2024, Université de Lille.

→ ~~La fluidité dans les mouvements est recherchée.~~
→ Les mains ne peuvent pas devenir point de contact.
→ ~~L'imaginaire-support convoquée est celui d'une petite balle qui roule entre les corps sans tomber.~~
→ La localisation imaginaire de la danse est celle de la *zone d'amour* du *P.O.S.*
+ Pour s'accorder, les arrêts fréquents remplacent la fluidité.
+ La lenteur est jugée nécessaire pour prendre le temps d'entrer en contact.
+ Christian propose l'imaginaire d'une *créature à deux têtes* cherchant à avancer ensemble.

> Marina : Qu'est-ce que ça a changé de danser avec Aimée ensuite ?
> Christian : Ce que ça a changé, d'abord c'est une autre personne, une autre personnalité. C'est le fait de travailler avec Aimée qui a pu donner un nouveau duo. Ce duo c'est pas moi tout seul, ou Aimée toute seule, c'est vraiment tous les deux. C'était un nouveau duo. Et puis, sentir que ma partenaire est partante autant que moi. Ce qui ne veut pas dire qu'il faut faire n'importe quoi.
> Marina : Que veux-tu dire par n'importe quoi ?
> Christian : Je veux dire que ça se construit. C'est un travail long pour se sentir en confiance. Pour moi et pour elle. Ça nous a demandé beaucoup de travail. Par le passé, j'ai des mauvaises expériences et du mal à accorder ma confiance. Je ne sais pas pour Aimée, c'est je crois pareil ou pas mais je crois qu'on a travaillé pour que ça fonctionne[529].

La *danse des inséparables* a donc finalement donné lieu à une proposition rendue publique dans le *P.O.S.#1* et présentée au théâtre Louis Aragon. L'analyse conjointe des deux danseur·euses sur les conditions d'existence de cette danse m'apparaissent comme des pistes de travail pour penser la pratique. Le consentement mutuel a été considéré comme la première des conditions pour permettre le duo. Si cela peut sembler aller de soi, le danseur insiste sur l'exigence et le travail que ce consentement a supposé pour finalement exposer cette danse aux regards des visiteur·euses du *P.O.S.#1.*

Cum-sentire signifie littéralement « sentir avec », il m'apparait que cette notion de consentement renvoie directement à ce que Christian Daclinat mobilise avec la confiance et qui se trouve également au cœur des pratiques de danse du collectif : revendiquer un *droit de sentir* et le faire collectivement. En psychiatrie, la question du consentement se pose de manière spécifique puisqu'elle a pour objet propre, le traitement des troubles pouvant affecter le jugement même de la personne, autrement dit, sa capacité à consentir. Il m'apparait que les deux danseur·euses, dans un exercice de conscientisation du contexte

[529] Entretien avec Christian Daclinat, Aimée Dubuisson et Nathalie Hervé, *op. cit.*

et de l'état de leur relation, ont fait de *la danse des inséparables*, une danse du consentement, une danse pour sentir ensemble : sentir où aller, où toucher et où s'arrêter.

Avoir du tact (pour faire rouler la balle)

Là encore, le contact n'a jamais été le projet du duo mais plutôt un « outil technique[530] » au service d'une exploration du lien entre deux corporéités et de leur inscription dans l'espace. Le duo propose une traversée du studio tout en maintenant un contact tactile permanent. La fin du duo coïncide avec celle de la traversée, signal du départ vers une autre zone. Une des pistes de réflexion possible suppose de penser non plus le contact mais le *tact* comme un des éléments constitutifs de *l'art de toucher* [531] et porteur, à mon sens, d'outils au service du travail de l'accueil en atelier.

> L'interdit du toucher est un des fondements primordiaux de la civilisation. La culture commence avec les mesures prises pour défendre le corps du nouveau-né. Pris en main, marqué, vêtu, nommé : sitôt né, ce corps est symbolisé par une série d'opérations qui telle une écriture tracée à même la peau, l'inscrivent dans le lien social [...] A la prématuration du nouveau-né répond cependant au moins une autre fonction de la culture. Elle a trait également au tact : parallèle à la production de la marque, du corps marqué, c'est le travail de « l'embrasse », de l'accueil, qui enveloppe le corps de l'enfant, impressionne sa surface et lui communique, par le rythme des soins, le son de sa voix, les techniques de nourrissage, les moyens de se situer dans le temps et l'espace. Ce travail, occulté par la croyance en l'instinct, et notamment en l'instinct maternel, « outille » ce corps[532].

Ce travail long « pour se sentir en confiance » évoqué par Christian Daclinat rejoint la question posée dans la pratique des inséparables par Nathalie Hervé : comment avec un outil technique compositionnel on peut gérer les sensations d'être touché ou de toucher, d'être en contact ? Comment « outiller les corps » pour *sentir avec* ? Comment outiller des corps marqués par des affects, des convenances, des usages, des éducations ou encore des croyances à priori éloignés les un·es des autres ? Comment faire lorsque le marquage des corps n'a pas permis une inscription dans le lien social ? Comment faire lorsque la communauté, la société n'a pas pris le relais dans ce travail collectif de « l'embrasse » ?

---

530 Marcel Mauss, *Les Techniques du corps,* communication prononcée le 17 mai 1934 devant la Société de Psychologie, puis publiée dans le *Journal de Psychologie*, vol. XXXII, nos 3-4 (15 mars – 15 avril 1936), rééd. dans *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1968, page 372.

531 Catherine Perret, *L'enseignement de la torture. Réflexions sur Jean Améry, op. cit.,* page 141.

532 *Ibid.,* page 139.

Dans un milieu comme celui du CHIRB, aussi cloisonné, la culture professionnelle porte son attention davantage sur le *marquage* des corps, savamment organisé et tracé, au détriment du travail de *l'embrasse* communautaire pourtant indispensable pour permettre une inscription dans la relation de soin, renforçant ainsi la dimension inhospitalière d'un lieu qui paradoxalement existe d'abord pour sa fonction hospitalière.

Catherine Perret distingue donc deux fonctions de la culture dans la manière dont l'interdit du toucher s'organise déjà autour du corps du nouveau-né : le marquage des corps puis l'embrasse. Je m'autorise à partir de cette distinction pour penser la pratique du toucher dans le duo entre Christian Daclinat et Aimée Dubuisson. À partir de la manière dont les gestes des danseur·euses ont été marqués par les éducations, les convenances, depuis la manière dont chacun·e s'est inscrit dans le lien social, les deux danseur·euses développent des techniques pour accueillir ces marques. Afin d'étayer mon propos, je m'appuierai sur le rapport au sol décrit par les deux danseureuses[533]. Dans l'entretien réalisé avec Aimée Dubuisson et Christian Daclinat, il ressort que l'un situe son rapport au sol comme une contrainte, empêchant un déploiement de ses mouvements plus important, quand l'autre voit le sol comme un appui dans l'exercice exigeant de la lenteur en contact. La lenteur, associée à une pratique au sol, est accueillie d'un côté comme une contrainte, un « défi à relever », de l'autre, comme un soutien indispensable. Les deux danseur·euses composent ensemble depuis ces positionnements singuliers et parfois antagonistes. Pour autant, il s'agit non pas de prendre soin de la relation au risque de la figer mais de la laisser s'envelopper dans les rythmes, les durées et les silences de la pratique pour devenir une interface entre dedans et dehors, actif et passif, soi et l'autre, pour permettre une pratique de l'accueil. À cette condition, l'hôpital psychiatrique comme contexte premier du duo est peu à peu évacué, mis à distance depuis la zone de con-tact. Les deux danseur·euses reviennent d'ailleurs dans l'entretien sur la mise à distance progressive du contexte psychiatrique qui se suspend peu à peu dans leur rencontre tactile, distance jugée nécessaire pour finalement se rapprocher depuis le geste dansé.

Comme le précise Christian Daclinat au sujet de son propre positionnement, les expériences passées ont pu abimer les liens de confiance, les siennes et celles d'Aimée Dubuisson. La masse des implicites de la pratique du contact improvisation portée par *la*

[533] Entretien avec Nathalie Hervé, Aimée Dubuisson et Christian Daclinat autour de *la danse des inséparables*, *op cit.*

danse des inséparables vient rejoindre celle tout aussi épaisse et opaque des implicites qui organisent et chorégraphient les touchers et contacts au sein d'une architecture psychiatrique comme celle du CHIRB. Les histoires et marquages qui façonnent leurs deux corporéités se rencontrent dans l'expérimentation dansée et doivent apprendre à avancer ensemble. Le consentement comme pratique, à la fois comme condition et modalité du toucher, me semble imbriqué dans une autre pratique : celle d'une écoute mutuelle depuis la tactilité de l'expérience proposée par *la danse des inséparables*. Il s'agirait, pour le dire avec Isabelle Ginot, *d'écouter le toucher*[534]*,* Non pas, interpréter les gestes de l'autre, ou simplement tenter de deviner ce que l'autre va faire, mais littéralement tendre une oreille attentive : recevoir le geste de l'autre tout en articulant le sien[535]. On pourrait aussi s'amuser à dire : « tendre une peau attentive » pour s'approcher de l'expérience plus globale du toucher et de l'écoute et ainsi renvoyer à la *fonction-seuil* de la peau ici fondamentale pour permettre un toucher mutuel et cultiver la réciprocité, dans un silence qui accueille une autre manière de se lier, une autre sensorialité et tactilité du lien social. *La créature à deux têtes* avance depuis son « corps unique [qui] ne peut avancer que si les deux s'écoutent mutuellement car liés par quelque chose d'invisible. » pour reprendre les mots de Christian Daclinat.

Aimée Dubuisson commence par identifier le contexte psychiatrique comme un obstacle possible à l'origine d'un déséquilibre dans la relation avec Christian Daclinat. Or, ce dernier cherche lui aussi à s'en éloigner. Depuis des places très différentes, ce regard sur le contexte, se contracte et se dilate, devient flou, parfois aveugle au rythme du point de contact qui invite à passer sous le seuil de détectabilité des scripts, des nominations et des identités à partir d'un fond tonique partagé en dehors des considérations sémiologiques : ni interprétations, ni grilles de lecture préfabriquées. Il aura donc fallu se faire confiance, une confiance *aveugle.* La question est la suivante : « est-ce que quand je touche le corps de l'autre, je peux accepter d'être touché ? Donc, c'est d'accepter un aveuglement momentané : est-ce que je suis réellement touché par l'autre[536] ? »

La proposition sous-jacente de Christian Daclinat, celle de tenir compte des expériences d'abus de confiance antérieures, ne suppose pas de les raconter, ni de les

[534] Titre de l'article d'Isabelle Ginot, « Écouter le toucher », *op. cit.*
[535] Isabelle Ginot, « Écouter le toucher », *op. cit.,* page 100. Isabelle Ginot insiste, dans son article, sur la dimension chiasmatique de l'écoute : à la fois écoute et énonciation des gestes de soi et de l'autre.
[536] Citation d'Hubert Godard : Suely Rolnik, « Regard aveugle. Entretien avec Hubert Godard », *op. cit.*

présenter comme des freins à la pratique, ni de tomber dans l'écueil de la culpabilisation[537] mais, sans les expliciter, de les penser comme des leviers pour avancer dans la pratique et l'espace du studio. Le contacteur Keith Hennessy pense ses ateliers de pratique comme des espaces d'auto-préservation : « pas du pur amour, mais un mécanisme de protection, qui consiste à mobiliser des histoires négatives d'abus et de mépris pour le bien de toutes les personnes présentes[538] ». Il me semble que plus globalement là repose un des enjeux du *P.O.S.#1* : mobiliser des histoires d'abus et de mépris pour permettre une transformation dans la perception de ce qui s'y joue et de repérer des leviers d'action. Dans le contexte du *P.O.S.#1*, la mobilisation des récits de vie intervient comme levier. Elle n'est pas le projet mais une manœuvre pour pratiquer l'accueil et outiller les corps. Ces récits se manifestent parfois par la parole mais aussi depuis les gestes. Le solo de Christian Daclinat autour de l'entrée en crise pose ces questions de manière singulière. J'y reviendrai dans la dernière partie de la thèse.

Pendant plusieurs mois, Aimée Dubuisson et Christian Daclinat ont donc pratiqué cette rencontre, la modulant avec tact jusqu'à suspendre par moments l'expérimentation dansée lorsque « une pause » s'imposait pour s'ajuster par la parole ou le silence, privilégiant les arrêts fréquents, les retours et la suspension, se débarrassant de la recherche de fluidité et de mouvement continu proposée par Nathalie Hervé et suggérée par la pratique des inséparables elle-même. Les corporéités des danseur·euses fonctionnent ici comme une « lentille d'ajustement » : « Avoir du tact, donc. Pour s'adapter à ce que de l'autre je ne connais pas ni ne peut prévoir[539] ». Surtout, avoir du tact, pour écouter. Ecouter ce que de mon geste et de celui de l'autre, je ne peux prévoir, tant ils émergent de la relation et de cet espace *entre* les corps, de cet espace du seuil dont l'épaisseur varie et joue avec les distances.

[537] Audre Lorde, *Sister Outsider, op. cit.,* page 139 : « Trop souvent, la culpabilité est l'autre nom de la lâcheté, l'autre nom d'une réaction défensive qui détruit toute communication ; elle devient stratagème abritant l'ignorance et perpétuant les choses telles quelles sont, rempart ultime contre tout changement. »
[538] Keith Hennessy et Emma Bigé, « Mobiliser des histoires troubles pour épaissir la zone de contact », *op. cit.,* pages 170-171.
[539] *Ibid.,* page 232.

> Un des problèmes de notre époque est celui de la promiscuité et de la manière de la gérer. La danse ne parle que de cela, de la question du territoire, de la difficulté à gérer un espace avec plusieurs danseurs en résonance avec son propre territoire interne[540].

On pourrait supposer que *la créature à deux têtes* n'a qu'un seul corps pour *deux têtes* décisionnaires. Or, il me semble que cette créature est bien composée non pas d'un seul corps, ni même de deux corps, mais de deux corporéités et surtout d'un seul espace du geste comme territoire d'exploration. C'est le point de contact lui-même comme territoire partagé du geste qui fait bouger la créature. Si l'aventure politique entre danseur·euses est celle du partage d'un territoire, il me semble que c'est aussi ce qui se joue au sein du collectif : comment faire ensemble ? Comment repartager le territoire de l'hôpital que certain·es n'ont pas choisi ? Comment s'approprier un territoire dans lequel la relation entre ses habitant·es est constamment en négociations ? Comment faire lorsque l'espace de négociation se réduit ? « La danse ne parle que de cela. »

2. Partitionner l'hôpital : scripts, cartes du jeu et partitions

Imaginer de nouveaux scripts

Un script désigne initialement un système d'écriture simplifiée ou le scénario d'un film, d'une émission de télévision, comprenant uniquement le découpage technique et les dialogues. Il désigne une écriture qui précède l'action. Pour les sociologues John Gagnon et William Simon, le sexuel en soi n'existe pas, il fait l'objet d'un modelage social : les expériences sexuelles seraient construites comme des scripts qui découleraient d'apprentissages sociaux, de savoir-faire et de cadres d'interprétation qui permettraient d'identifier et de produire des situations potentiellement sexuelles. Si les scripts sexuels sont pensés par les deux initiateurs comme une grammaire plus que comme une théorie scientifique, ils m'intéressent précisément en ce qu'ils autorisent la transformation. Un script peut être défait, transformé, remplacé, modifié. Au-delà du découpage technique, une

[540] Hubert Godard, entretien mené par Daniel Dobbels et Claude Rabant, « Le geste manquant », juin 1994, URL : https://rolfing.fr/wp-content/uploads/2019/05/AFR_H.-Godard-le-geste-manquant.pdf [consulté le 20/05/2025].

marge de manœuvre existe dans les creux et les silences du script pour l'invention et l'appropriation. Ces analyses sont également intéressantes pour comprendre en quoi « la grammaire culturelle du sexuel[541] » que représente la perspective des scripts permet de penser la construction sociale de la sexualité en sortant d'une conception principalement activée par l'opposition nature/culture. Dans la situation générée par mon duo avec V., on peut ainsi repérer différents scripts normatifs qui ont pesé sur la pratique. Les scripts de la différentiation sexuelle et du modèle hétéronormatif comme grilles référentielles de régulation des distances et des affects ont empêché toute transformation précisément parce qu'ils n'ont pas été accueillis comme des scripts modulables mais comme des normes qui s'imposent, comme des discours de vérité.

L'expérience du toucher, aux prises avec cet imaginaire-limite du psychiatrique, est, elle aussi, scriptée par ce que nous pourrions appeler « des scripts médicaux » ou pour penser la spécificité de la discipline-objet de cette recherche : « des scripts psychiatriques ». Les scripts, tels que je les comprends, résonnent avec la proposition foucaldienne d'un discours qui est à la fois instrument et effet du pouvoir, mais aussi simultanément obstacle possible, point de résistance et élargissement d'une marge de manœuvre[542]. Les scripts normatifs qui pré-agissent sur les pratiques sont autant le lieu de manifestations des relations de pouvoir et celui qui les met au travail.

J'ai longtemps été portée par l'idée d'une pratique dite collaborative telle que décrite par le critique d'art et artiste Pablo Helguera[543], une pratique qui reposerait sur une opération complexe : le partage par l'ensemble des acteur·ices de la responsabilité des contenus et des processus de création. Si cette conception de la création collective infuse toujours dans ma pratique, elle se double d'une attention bien plus fine aux scripts multiples qui pré-agissent sur ce partage de la responsabilité. À mon sens, explorer les possibilités d'un partage de pratiques, dans un contexte marqué par une organisation hiérarchique figée et ségrégative, suppose que les modalités du partage et les mouvements qui le rende possible ou l'empêche, participent du processus de création lui-même. Le projet porté par

---

[541] Lucas Monteil. *Scripts sexuels. Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux*, Paris, La Découverte, 2016, page 586. En ce sens, la perspective des scripts représente davantage une « grammaire culturelle du sexuel » qu'une théorie scientifique à proprement parler, à laquelle ses fondateurs ne prétendaient d'ailleurs pas.

[542] « Les discours, pas plus que les silences, ne sont une fois pour toutes soumis au pouvoir ou dressés contre lui. [...] le discours peut être à la fois instrument et effet de pouvoir, mais aussi obstacle, butée, point de résistance et départ pour une stratégie opposée. » Michel Foucault, *La volonté de savoir. Histoire de la sexualité 1* (1976), Paris, Gallimard, 1994, page 132.

[543] Pablo Helguera, *Education for Socially Engaged Art, A Materials and Techniques Handbook,, op. cit.*

Corinne Dutheil et Spirale Production, autour d'un duo soignante-soigné, s'inscrivait dans un dialogue réciproque sur la manière dont cette relation, née dans un contexte de soin bien spécifique, a fait bouger le rapport à l'institué, aux scripts de chacun·e en se déplaçant sur d'autres terrains que celui du soin : celui de la création, de la danse et de la fabrique du geste. Ce bougé dans la relation aura été possible seulement après de nombreuses analyses de la part des deux performeur·euses sur le scriptage de leur relation imbriquée dans des scénarios du geste multiples mais surtout habitée par ce que Corinne Dutheil et Spirale Production ont progressivement repéré et tenté de défaire à commencer par l''interdit du toucher en dehors des chemins balisés des scripts du toucher médical en tant qu'infirmière et en tant que patient. *La danse des oiseaux* puis *la danse des inséparables* ont ouvert des chemins vers de nouveaux scripts du sentir, alternatifs à ceux déjà tacitement à l'œuvre au sein des services hospitaliers et portés par un bâti architectural lui-même configuré pour faciliter leur circulation.

Des scripts alternatifs du sentir, c'est d'abord en ces termes que j'ai souhaité synthétiser ma proposition. Or, dans le contexte, multi-institutionnel qui est celui du collectif, caractériser le travail « d'alternatif » ne me semble pas adéquat. En effet, « alternatif » renvoie à des pratiques positionnées en rupture avec l'institution, au moins en terme spatial. Elles offrent d'autres espaces construits dans un ailleurs de l'institution[544]. Depuis des positions multiples, rester au CHIRB, rejoint un désir partagé de faire collectif sans renoncer au champ institutionnel et ainsi tenter d'habiter les interstices entre différents savoirs. Les structures alternatives à la psychiatrie, portées par des ancien·nes usager·es, ont une histoire longue et forte dans les milieux activistes et notamment antipsychiatriques. Bien que le collectif MOUVEMENT(s) côtoie cette histoire, s'en nourrisse et souvent s'interroge (ne faudrait-il pas créer un espace ailleurs pour continuer ?), le choix est fait de rester dans le lieu et de défendre l'idée d'un lieu dédié à l'accueil des crises psychiques. Un asile, entendu au sens où Fernand Deligny invite les travailleur·euses sociaux à le réinventer en sortant de la définition encore aujourd'hui dominante. L'asile comme refuge. « L'asile mérite un autre sort », nous dit Fernand Deligny.

[544] Ce qui ne veut pas dire que ces espaces, bien qu'alternatifs, n'instituent pas.

> Je le situe en tant que besoin primordial, et m'adressant aux travailleurs sociaux, je leur propose de rénover ce terme vilipendé et de mener, où qu'ils soient, tentative, ne serait-ce qu'à fin de se préciser ce qu'ils font, là où ils sont, en première ligne d'une recherche tenue sous chape[545].

Cette proposition résonne puissamment avec la tentative du collectif : il réunit des personnes présentes au même moment dans un lieu, depuis des places différentes, et qui cherchent finalement à engager une recherche sur ce qu'elles font là, ensemble, dans ce lieu. Sortir de l'institution reviendrait à proposer toute autre chose.

La notion de script réintroduit la question de l'imaginaire et sa puissance transformatrice. Les scripts imaginaires, sous la forme des cartes du jeu inventées ou transmises en atelier, ne sont donc pas alternatifs mais instituants en ce qu'ils tentent de remettre en route un processus de création enrayé. Ils *s'imaginent* au sens où le philosophe Cornélius Castoriadis entend l'imaginaire, c'est-à-dire, non pas comme « image de », comme fiction, ou comme reflet de, mais comme création incessante indéterminée « de figures/formes/images », à partir desquelles seulement il peut être question d'une transformation[546]. L'imaginaire comme « image de » est finalement celle qui soutient « la théorie comme Regard inspectant ce qui est » dans le sens où elle place toujours l'imaginaire au second plan, comme faculté secondaire et jamais comme « puissance » ou « pouvoir de ». Il est remarquable, [note Castoriadis], que l'imagination n'ait jamais acquis la place centrale qui lui revenait dans la pensée philosophique, y compris dans les théories sur l'art, principalement dominées par des discours sur les questions de représentation, de reproduction et de présentation[547]. C'est au contact des danseur·euses qu'il m'a semblé entendre derrière le terme « imaginaire », qui irrigue le vocabulaire des praticien·nes y compris des chercheur·euses en danse avec lesquel·les j'ai été en contact, autre chose que « l'image de » et plus proche de ce processus de création incessant dont une des œuvres,

---

[545] Fernand Deligny, *A comme asile* suivi de *Nous et l'innocent*, Paris, Dunod, 1999, page 5.

[546] Cornélius Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, éditions du Seuil, 1975, page 8 : « Ceux qui parlent d'imaginaire en entendant par là le « spéculaire », le reflet ou le « fictif » ne font que répéter, le plus souvent sans le savoir, l'affirmation qui les a à jamais enchainés à un sous-sol quelconque de la fameuse caverne : il est nécessaire que (ce monde) soit l'image de quelque chose. L'imaginaire dont je parle n'est pas image de. Il est création incessante et essentiellement indéterminée (social-historique et psychique) de figures/formes/images, à partir desquelles seulement il peut être question de « quelque chose ».

[547] La philosophie a certes ménagé une place à l'imagination créatrice, en reconnaissant son rôle primordial en art, mais c'était pour souligner dans le même mouvement son caractère gratuit et arbitraire. C'est donc à l'imagination au sens de la faculté de représenter un objet en son absence que la philosophie s'est le plus souvent référée – soit l'imagination conçue en tant que reproduction, combinatoire : une imagination en définitive seconde (elle ne crée pas l'objet, mais se borne à le produire après-coup : re-production) et secondaire (elle ne figure pas au titre des facultés supérieures de l'esprit, mais se contente de rendre présentable le matériau sensible fourni par la perception).

pour Castoriadis, n'est autre que le réel. Tel que je le comprends, « l'imaginaire » aurait aussi pour œuvre le sentir comme création incessante et synesthésique.

Un autre point de la théorie de l'imaginaire de Castoriadis repose sur la distinction qu'il opère entre imaginaire instituant et imaginaire institué. L'imaginaire instituant est ainsi l'œuvre d'un collectif, créateur de nouvelles formes et significations qui viennent bouleverser l'existant dans ses dimensions sociales, historiques, psychiques. L'imaginaire institué désigne, quant à lui, le produit de l'imaginaire instituant : toutes les institutions qui incarnent le travail créateur de l'instituant, matérielles (outils, instruments de pouvoir, etc.) ou immatérielles (normes, lois, etc.).

> Toute société doit pouvoir non seulement s'autogouverner, mais également *s'auto-instituer* de manière explicite. Telle est, d'après Castoriadis, la signification véritable de la démocratie : un régime dans lequel la question de la validité de la loi est maintenue en permanence ouverte, et où l'individu regarde les institutions qui règlent sa vie comme ses propres créations collectives – en droit toujours transformables. D'où, à partir de ce moment-là, l'immense importance qu'accordera Castoriadis à la question de l'*autonomie* individuelle et collective[548].

Je comprends l'émergence du collectif MOUVEMENT(s), dans un milieu comme celui du CHIRB, et en particulier sa réinvention à l'issue des confinements successifs, comme l'expression d'un désir collectif d'activer cette signification de la démocratie : considérer que la validité de ce qui est institué lui revient et en l'état, doit être transformé, remobilisé. Choisir de danser dans le lieu, et de danser le lieu au dehors, revient à transformer le rapport que le collectif entretient avec lui, pour qu'il se passe « quelque chose », une transformation, indéterminée dans la durée, dans sa forme, mais qui réactive le processus d'auto-création collective. La question de l'autonomie — si problématique au sein des institutions de soin par ailleurs[549] — prend une tout autre dimension : elle désigne une puissance d'agir et de se penser en droit de transformer la loi. Les situations générées par *la danse des inséparables* montrent que le chemin vers cette autonomie est souvent semé d'embuches en fonction du poids statutaire, des normes et de la présence de *seuils factices*. Pascal Nicolas-Le Strat revient sur cette question de l'autonomie chez Cornélius

[548] Nicolas Poirier, « Cornelius Castoriadis. L'imaginaire radical », *Revue du MAUSS*, 2003/1 n°21, 2003.

[549] Un paradoxe est à soulever dans le contexte de nombreux établissements de soin d'aujourd'hui : l'autonomie est, à la fois, sans cesse invoquée comme horizon du soin, et dans le même temps, empêchée par lui. La capacité à faire des choix étant considérée comme altérée, la psychiatrie pose la question de l'autonomie d'une manière singulière. Voir à ce sujet : Livia Velpry, « Les paradoxes de l'autonomie en psychiatrie : une analyse sociologique. », *Confluences,* 2007, 17, pages 21-23.

Castoriadis : « s'il y a une loi de la société [précise-t-il] c'est en premier lieu celle-ci : le fait que la société a tendance à méconnaitre son pouvoir instituant, refoulé par la croyance en une source extra-sociale ou par la fétichisation de l'existant[550]. » Porter le projet d'autonomie correspond donc finalement à faire l'expérience politique d'une « activité réfléchissante et délibérante » à propos d'institutions sociales. L'expérimentation dansée collective, propose, au fond, « une activité réfléchissante et délibérante » depuis les sensations.

Les scripts imaginaires renvoient à ce que Nathalie Hervé nomme « les cartes du jeu » au sujet des règles communes de l'improvisation et renvoient plus largement à la partition dans le champ chorégraphique. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si depuis quelques années, de nombreux·ses danseur·euses conçoivent des jeux de cartes pour partager et rendre accessible les pratiques d'improvisation[551]. Ils apparaissent comme des leviers puissants pour participer à restaurer la confiance en sa capacité créatrice et instituante souvent mise à mal[552].

Si les scripts s'inscrivent dans un système chronologique et linéaire, plus que des scripts, penser les outils de l'improvisation comme des cartes du jeu offre la possibilité pour chaque danseur·euse de reposer les termes du contact en recomposant son jeu de cartes. Ils constituent un terreau commun, une matière à partir de laquelle il est possible de cultiver les singularités et de faire pousser les propositions de nouvelles cartes. Si on veut jouer ensemble, et pour créer de nouvelles cartes, il faut d'abord partager quelques cartes communes. Penser les règles de l'improvisation comme des cartes de jeu rappellent la nécessité de partager des normes communes pour permettre l'activité et simultanément faire en sorte que ces normes ne soient ni écrasantes ni figées.

Pour Corinne Dutheil la carte « debout » a été créée. La carte « lenteur » a été jugée nécessaire par plusieurs duos pour permettre de s'approprier la proposition et pour gérer les sensations de toucher et d'être touché·e. La carte « fluidité » a souvent été ignorée, remise à plus tard, ou complètement abandonnée au profit d'ajustements incessants entre les danseur·euses. V. me dira, lors de notre dernier échange, que la *zone d'amour* a « bloqué

---

[550] Pascal Nicolas-Le Strat, « Un autre devenir est possible (Sur le principe de l'utopie concrète de Ernst Bloch et sur le projet d'autonomie de Cornélius Castoriadis) » in *Journal de thèse, septembre 1992 – octobre 1993*, Montpellier, éditions Fulenn, 2009, page 82.

[551] Je renvoie ici à nouveau aux recherches de Julie Perrin autour des jeux de cartes chorégraphiques. Voir les notes de bas de page 528 et 529.

[552] Pascal Nicolas-Le Strat, « Un autre devenir est possible (Sur le principe de l'utopie concrète de Ernst Bloch et sur le projet d'autonomie de Cornélius Castoriadis) », *op. cit.,* page 79 : « La société doit reprendre confiance dans sa capacité créatrice et constituante. Si elle prend conscience de son propre inachèvement, elle hésitera d'autant moins à se tourner vers l'avant et à opposer au donné, ses attentes et ses espérances. »

son imagination » et ainsi empêché le processus d'appropriation. Délocaliser la pratique dans une autre zone, aurait constitué une piste de travail intéressante pour désamorcer les processus de fixations dans la pratique et les représentations. Les techniques de composition instantanée apportées par Nathalie Hervé sous la forme de cartes du jeu imaginaires, associées aux propositions co-inventées par l'ensemble des danseur·euses du collectif, au-delà de proposer de nouveaux scripts qui viendraient en remplacer d'autres plus anciens et obsolètes, proposent des chemins multiples, parfois des impasses, des détours plus ou moins longs, pour remettre en route le processus de création artistique mais aussi celui du lieu, des modalités d'habiter et de faire collectif.

Partitionner pour rebondir

> Les plans à partir desquels on élève des bâtiments sont des partitions.
> On compose et on consigne la musique au moyen de partitions.
> Les mathématiques sont une partition, tout comme la poésie concrète.
> Les didascalies en théâtre en sont une, au même titre que le dialogue écrit.
> Une liste de courses est une partition.
> Une partie de football aussi.
> Une chorégraphie peut être déterminée par une partition.
> Les peintures sur sable des Navajos sont des partitions.
> Les enchevêtrements des voies de circulation urbaine sont des partitions, tout comme les plans des transports et la configuration des régions.
> Les graphiques des ingénieurs du bâtiment sont des partitions.
> E = mc2 est une partition[553].

La partition, à l'instar des scripts, donne « un programme d'activités », « des scénarios » qui, à leur tour, génèrent des « scènes » qui se démultiplient dans le temps et dans l'espace[554] ». L'action de partitionner renvoie à celle de diviser, de partager ce qui forme un tout ou un ensemble. L'écriture de partitions chorégraphiques procède par une décomposition en différents éléments, qui sont, par exemple, les différentes positions et les différents pas[555]. Elles peuvent faire figurer d'autres dimensions du geste comme les qualités du mouvement, les vitesses, les émotions, etc. L'architecte Lawrence Halprin élargit

[553] Lawrence Halprin, « Dispositifs de création dans le champ des activités humaines » *in De l'une à l'autre*, ouvrage collectif, Bruxelles, Contredanse, 2010.
[554] Laurence Louppe, « Du partitionnel », *Art Press*, *Medium : danse,* spécial n°23, 2002, page 35.
[555] L'histoire de la partition en danse est un vaste champ de recherche, rattachée aux différents systèmes de notation en danse. Pour une approche de la partition au XXème et XXIème siècles, je renvoie notamment à l'ouvrage suivant : Julie Sermon et Yvane Chapuis (dir.), *Partition(s) – Objet et concept des pratiques scéniques (20e et 21e siècles),* Paris, Les Presses du réel, 2016.

largement cette définition et pense la partition comme « dispositif de création dans le champ des activités humaines » selon le titre de son article. La partition sort ici du seul cadre de la création artistique et devient un outil pour décrire de nouvelles manières de penser et d'organiser un milieu de vie. Il met en évidence, depuis ses expériences en tant qu'architecte mais aussi depuis son étroite collaboration avec Anna Halprin, chorégraphe et danseuse, plusieurs possibilités offertes par la partition :

- → Elle permet de décrire les dispositifs de création : « La qualité essentielle d'une partition est qu'il s'agit d'un système de symboles qui peut véhiculer, diriger ou contrôler (au choix) les interactions entre des éléments tels que l'espace, le temps, le rythme, la succession, les individus et leurs actions, ainsi que les combinaisons qui en résultent[556]. »
- → Elle rend le processus de création visible, lisible et donc partageable.
- → Elle est un moyen pour communiquer et transmettre ces dispositifs « se déroulant dans le temps et dans l'espace à d'autres personnes situées dans un autre temps et un autre espace ».
- → Elle permet de créer ensemble et invite à la participation, aux échanges[557]. Le travail de description permet à chacun·e d'être partie prenante du processus de création. C'est à partir de la partition que la forme émerge.

Autrement dit, elle participe du guidage de la pratique, offre des repères pour explorer, improviser et entrer en communication. Cependant, Lawrence Halprin, en s'appuyant sur l'exemple des chantiers architecturaux[558], insiste sur l'ambivalence de la partition dans les relations humaines. Elles peuvent autant servir à communiquer qu'à contrôler : « les mots conçus comme outils de composition peuvent engendrer des interactions et des rétroactions ou bien ils peuvent ordonner et bloquer alors l'interaction,

[556] Lawrence Halprin, « Dispositifs de création dans le champ des activités humaines », *op. cit.,* page 18.
[557] *Ibid.,* pages 9-10.
[558] *Ibid.,* page 20 : « Dans le domaine de l'architecture, c'est l'inverse qui est vrai : les plans, en tant que partitions, servaient à l'origine à guider et à donner une image de ce que le bâtiment devait être, mais les artisans sur le chantier avaient une grande latitude dans leurs choix et leurs contributions à ces premières constructions. La marge de manœuvre permise pour la participation et la créativité individuelles était bien plus grande. De nos jours, les ouvriers du bâtiment sont de simples techniciens ; tout est précis et prédéterminé, non seulement la forme et les proportions mais aussi les critères d'exécution, et les éléments préfabriqués à la chaîne sont assemblés selon des procédés réglés d'avance. »

empêchant l'échange[559]. » La question du langage, du choix des mots est cruciale pour penser la partition en danse. J'y reviendrai dans la partie suivante.

> La partition, proprement dite, exclut tout jugement, c'est-à-dire qu'elle ne moralise pas et n'anticipe pas ce qui va se passer. [...] Une partition dit quoi et pourquoi, pas comment. [...] Les partitions sont le principal outil du processus créateur. Elles ne sont pas forcément disciplinées et elles ne cherchent pas non plus à ce que les choses « marchent bien ». Elles ont une dimension exploratoire et non délimitée. Elles sont ouvertes et non closes. Elles aident à instaurer des objectifs et des motivations pendant la composition comme éléments faisant partie du processus[560].

Cette citation révèle à la fois les forces et les points de vigilance autour de l'action de partitionner. L'absence de jugement, de dimension moralisatrice et l'impossibilité d'anticiper ce qui peut advenir lors de l'exécution de la partition sont à la fois ce qui permet l'exploration et donc le processus de création et dans le même temps ce qui rend cette exploration périlleuse voire dangereuse en milieu inhospitalier et violent pour certain·es. Ne pas tenir compte de ces potentialités peut amener à des situations de malentendus et de souffrance. La partition, seule, ne suffit donc pas à permettre le travail collectif. D'autres étapes de travail sont ainsi repérées et dépliées par l'architecte dans ce qu'il a appelé, le cycle RSVP :

- R : Les *Ressources* désignent ce avec quoi les personnes impliquées dans un processus de création doivent travailler (éléments matériels, ressources humaines, motivations, etc.).
- S : Les *Structures* ou *partitions* décrivent le processus menant à l'exécution.

V : La *Valuaction* analyse les résultats de l'action et offre une possibilité de tri et de prise de décisions. Ce temps est inclus dans le processus et pas seulement réservé pour la fin. Il permet d'aménager des espaces pour discuter de la pratique et interroger sa capacité à soutenir les objectifs communs. Dans les situations générées par *la danse des inséparables*, le manque d'explicitation de la partition a été soulevé par Nathalie Hervé et d'autres membres du collectif. Il me semble que les éléments de réponses aux questions posées par la partition — « quoi ? » et « pourquoi ? » — n'ont pas été collectivement discutées au cours du processus. Les temps de reprise collective ont eu lieu après la présentation publique.

[559] Lawrence Halprin, « Dispositifs de création dans le champ des activités humaines », *op. cit.,* page 21.
[560] *Ibid.,* pages 28 puis 32.

- P : *L'Exécution* [Performance en anglais] est le résultat de la partition.

Lawrence Halprin précise que ces étapes de travail peuvent advenir dans des ordres très différents en fonction des situations et des processus de création. Ces cycles RSVP n'ont pas pour ambition de catégoriser ni même d'organiser mais de rendre visible le cheminement, le processus de création, et ainsi soutenir une appropriation par chacun·e. Ils sont au service de la dimension collective de la création et en cela ils résonnent avec les propositions du collectif MOUVEMENT(s). En effet, il apparait que plusieurs pistes de travail, pensées depuis la pratique et les temps de « valuaction » font échos directement aux quatre étapes proposées par l'architecte.

Faire avec le déjà-là : scripts en héritage

> Ainsi *staying with the trouble* est pour moi une formule qui affirme cette évidence : nous héritons de tellement d'histoires que nous avons à apprendre à vivre avec, nous sommes façonnés par elles[561].

La pensée du trouble de Donna Haraway a guidé mes réflexions autour de la partition. Les temps consacrés à partitionner et donc à imaginer la structure de la performance du *P.O.S.#1* m'ont très vite apparu comme des moments pour lesquels la clarification s'avérait primordiale. Si le trouble est parfois nécessaire et souhaitable, la philosophe insiste sur l'apaisement et la clarification comme autre exigence en réponse aux évènements dévastateurs du monde. Le temps de la partition, au sein du collectif MOUVEMENT(s) et en milieu inhospitalier, s'inscrit dans cette seconde nécessité.

Une première tentative d'analyse m'amène à interroger le « déjà là » sur lequel s'adosser pour entrer dans une pratique, en sortir ou y rester. Elle rejoint les *ressources* ainsi nommées par Lawrence Halprin dans le cycle RSVP et les histoires avec lesquelles « nous devons vivre avec » de Donna Haraway. Quels sont nos appuis ? Que portent nos expériences antérieures, nos histoires de vie, pour la pratique ? Ce que j'appelle les *scripts en héritage* regroupent donc un certain nombre d'antériorités à la pratique pouvant agir comme leviers ou comme freins. En effet, ces scripts, bien qu'ils n'aient pas toujours été

[561] Donna Haraway, « Le rire de la Méduse » in Florence Caeymaex, Vinciane Despret, Julien Pieron, *Habiter le trouble avec Donna Haraway, op. cit.,* page 73.

choisis, peuvent être modifiés, transformés et faire l'objet d'un travail de conscientisation[562]. Ils peuvent être de nature différente mais se caractérisent par leur dimension collective. Ils offrent ainsi la possibilité d'être repérés précisément parce qu'ils sont partagés entre plusieurs personnes et naissent d'une communisation des expériences. En voici quelques-uns identifiés au fil des analyses et échanges :

- → Héritages de savoirs spécialisés et non spécialisés agissant comme des boites à outils multiples dans lesquelles venir chercher des appuis (par exemple : les savoirs en tant que praticienne Feldenkrais de Nathalie Hervé, les savoirs en danse hip-hop de Christian Daclinat, les savoirs d'expérience liés à l'hospitalisation psychiatrique, etc.).
- → Héritages des expériences similaires ou résonnantes (par exemple : l'expérience du toucher de Spirale Production et Corinne Dutheil en contexte de soin psychiatrique).
- → Héritages des scripts normatifs dont chacun·e hérite (Les scripts sexuels ou médicaux en sont des exemples.).

Le duo entre Christian Daclinat et Aimée Dubuisson me semble, par exemple, soutenu par un certain nombre de scripts-hérités. Certains ont d'ailleurs déjà été nommés dans les analyses consacrées au duo. Dans ce premier cas, ils sont simplement listés. D'autres, encore peu évoqués, sont ici développés :

- → Celui qui revient de manière explicite dans les échanges avec les deux danseur·euses, c'est la double expertise de Christian Daclinat. Usager de la psychiatrie, il connait les rouages de l'institution, les points de vigilance. Il sait comment manœuvrer dans ses eaux troublées. Il détient un savoir d'expérience qui lui permet de porter attention au milieu et ses influences, qu'elles soient dangereuses ou porteuses d'alliances. Ainsi, par exemple, il dit comprendre Fanny Ingrassia et la position impossible dans laquelle elle s'est retrouvée. Bien qu'il ne soit pas le seul dans le groupe à partager ces savoirs d'expériences, sa singularité repose sur son parcours de vie professionnelle : Christian Daclinat est danseur de formation et a exercé en tant que danseur professionnel 25 ans auparavant. Pendant ses années de pratique, il s'entrainait plusieurs heures par jour, participait en tant

[562] Rachele Borghi*, Décolonialité & privilège. Devenir complice*, traduit de l'italien par Astrid Aïdolan-Ague, Villejuif, éditions Daronnes, 2020. Je recommande notamment la partie III.b. « Kit de montage : les outils de résistance » qui consacre une section au processus de conscientisation (pages 161-165).

qu'interprète à des créations chorégraphiques et animait des ateliers auprès des plus jeunes. Son expertise en tant que danseur est profondément soutenante, à la fois en tant que danseur, à travers les nombreux savoirs techniques et compositionnels dont il détient encore les secrets, et qui viennent nourrir et réinventer sa danse d'aujourd'hui, mais aussi pour les autres qui lui demande souvent « un avis expert » sur leurs danses émergentes.

- → Les deux danseur·euses sont les détenteur·ices d'outils d'auto-analyse : chacun·e a pris grand soin d'interroger les tenants et les aboutissants de la pratique tout au long du processus de création.
- → À l'inverse, l'absence de certains scripts a été jugée facilitante. L'absence d'expérience psychiatrique d'Aimée Dubuisson ou l'absence d'expérience en contact improvisation dans le parcours de danse des deux artistes ont ainsi été repérés comme des scénarios soutenants.

Retrouver du seuil – multiplier les cartes du jeu

Cette deuxième proposition de travail engage l'invention de *partitions-seuils*. Elle repose sur un constat : l'absence d'antériorités dans la pratique du toucher en danse, pour la plupart des danseur·euses, a provoqué une errance et l'émergence d'affects paralysants et traumatiques. Il apparait que s'il n'est pas question de poser un préalable qui supposerait d'empêcher toute pratique du toucher en milieu psychiatrique, que ce soit par précaution ou par exclusion ; il reste néanmoins essentiel de tenir compte de cette absence d'antériorité et donc simultanément du besoin de guidage attentionnel. Ce constat n'est d'ailleurs pas spécifique au contexte psychiatrique. Toutefois, la violence de certaines pratiques de toucher dans le contexte qui est le nôtre et les vécus traumatiques partagés par certains membres du collectif en atelier, ont invité à multiplier les cartes du jeu pour recréer des seuils possibles entre les peaux et affiner les partitions.

Les *partitions-seuils* consistent donc à inventer des espaces intermédiaires de pratique pour permettre une exploration fine et soucieuse des histoires du toucher de chacun et chacune. Les seuils sont des espaces de transition entre plusieurs plateformes de communication, ils autorisent le répit, la possibilité d'y rester un temps, mais aussi de repartir. Ils sont des espaces de passage d'un état à un autre et activent ainsi les fonctions-seuils (des peaux, de l'atelier).

Je crois essentiel de m'arrêter sur ces partitions qui sont souvent l'objet d'un malentendu lorsqu'un atelier de pratique en institution de soin se risque au toucher. Le débat est souvent centralisé autour d'un positionnement très dyadique entre autorisation ou interdiction du toucher, entre dangers et bénéfices. Pour caricaturer un peu, (les situations varient, fort heureusement) les artistes défendent d'un côté le toucher et ses superpouvoirs en danse et de l'autre les soignant·es mettent en garde quant aux risques qu'il représente pour des personnes en souffrance psychique. Or, la question n'est pas tellement, d'être pour ou contre le toucher dans un atelier de danse en psychiatrie mais plutôt de penser le « comment » : comment se toucher en dansant au sein d'une institution de soin ? Comment introduire une pratique dans un lieu marqué par une haptique défensive et baignant dans une inculture du geste ? Or, comme le précise Lawrence Halprin, le « comment » n'est pas une question portée par la partition en elle-même mais par l'ensemble du cycle RSVP.

Décomposer la pratique revient à la penser comme « un menu », pour reprendre une jolie expression de Nathalie Hervé (« On a quoi aujourd'hui au menu dans la danse du jour ? »). Quels ingrédients choisit-on collectivement ? J'insiste sur la dimension collective de ce travail des *partitions-seuils*, car, à mon sens, elles n'ont d'intérêt que si elles se fabriquent dans des allers et retours entre les praticien·nes et les danseur·euses non-initié·es à la pratique du contact. En effet, il serait bien *innocent*[563] de penser que ce type d'invention ne repose pas d'abord sur les personnes identifiées comme ressources pour la pratique du contact tactile qui peuvent depuis leurs savoirs spécialisés et expériences antérieures de la pratique du toucher esquisser des premières pistes de travail. Pour autant, ces partitions s'affinent et se modulent à partir de la multiplicité des danseur·euses et de leurs expériences singulières. Ces *partitions-seuils* impliquent de naviguer et de mêler les quatre temps du cycle RSVP dans toute leur circularité :

- → Elles supposent de s'appuyer sur les *scripts-en héritage*, les *ressources* déjà là et d'y revenir régulièrement.

[563] Voir Vinciane Despret, « En finir avec l'innocence, dialogue avec Isabelle Stengers et Donna Haraway » in Elsa Dorlin, *Penser avec Donna Haraway,* Paris, Presses Universitaires de France, 2013.

→ Elles invitent à naviguer entre structuration (écriture des cartes du jeu), exécution (mise en jeu dans la pratique) et valuaction (auto-analyse collective des cartes du jeu, tri, choix et affinage des propositions de cartes).

Elles se situent à l'endroit du choix et permettent d'explorer la question du consentement tout en modulant l'exploration en fonction de chacun·e. Ainsi, multiplier les cartes du jeu constitue une des pistes explorées en atelier pour amplifier les voies d'accès aux sensations et permettre de faire groupe.

Plusieurs propositions ont ainsi émergé lors des temps de *lecture complice* du journal de bord au sujet de la danse des inséparables :

→ Bien que la « petite balle imaginaire » proposée par Nathalie ait eu pour objectif de jouer le rôle de pivot et de symboliser une distance intégrée, cet imaginaire n'a pas joué le rôle attendu pour plusieurs membres du collectif. Travailler avec des balles réelles, dans un premier temps, a ainsi été suggéré pour que « ce soit plus concret. »

→ Il a également été suggéré d'imaginer des pratiques de toucher pendant le temps de mise en disponibilité. En particulier, des pratiques d'abord orientées vers une auto-exploration de son propre corps, ont été imaginées : se toucher soi-même, avec un objet ou sans, etc.

→ Travailler en duo sans se toucher dans un premier temps a fait figure de proposition également.

→ Au contraire, une autre proposition a consisté à se soustraire au format « duo » jugé très intimidant et rejouant des scripts du toucher subi dans d'autres endroits de la sphère sociale (cabinet du psychiatre, espace du couple, etc.).

Ces *partitions-seuils,* nées d'une navigation dynamique dans le cycle RSVP permettent de rebondir — geste au cœur de ma recherche, tant sur le plan méthodologique, dans le journal de bord, que dans les analyses que j'ai tenté de déployer dans la thèse. « Rebondir » c'est faire un bond après avoir heurté un obstacle. C'est réagir à une situation qui interroge et vient remettre en question des évidences. « Rebondir » c'est aussi s'arrondir, retrouver une certaine circularité dans la pensée-pratique. Je l'entends vraiment comme un regain de force pour retrouver des appuis et réactiver la fonction phorique de la pratique et de ses entours.

> L'enjeu, autrement délicat, est d'appareiller le savoir adéquatement à sa vocation de produire davantage qu'une cartographie des pouvoirs et des dominations, de l'équiper conformément à son désir de multiplier les possibilités de pensée et d'action[564].

Au-delà, de la *cartographie des pouvoirs* engagée par le terrain psychiatrique et les enjeux portés par le collectif MOUVEMENT(s), partitionner rejoint la nécessité de multiplier les possibilités d'action dans le lieu, pour le faire bouger, le troubler en retour. L'effort d'explicitation de la pratique, les co-analyses de fin d'atelier et lors des lectures complices de mon journal, supposent de retracer les situations et leurs spécificités pour revendiquer qu'il peut encore en être autrement, que des changements sont possibles : « c'est faire vibrer l'héritage en tant qu'il aura pu s'inventer sur un mode transformateur[565]. »

Lorsque la pratique s'embourbe, chargée par de nombreux scripts sclérosants, psychiatriques ou autres, il s'agit de rebondir en modulant la proposition, en la transformant, en la déplaçant :

- → La proposition de danse des inséparables au sol a été transformée par une pratique debout suite à la blessure au genou de Corinne. Ce changement a ainsi permis l'expérimentation pendant plusieurs semaines pour deux nouveaux duos : Corinne Dutheil et Francelyse Faleyras ont pratiqué ensemble, ainsi que Corinne Dutheil et Fanny Ingrassia. Plus récemment, en juillet 2024, cette proposition a fait l'objet d'une présentation publique par Christian Daclinat et Nathalie Hervé à la Micro-folie de Sevran suivant un désir de Christian de reprendre cette exploration.
- → La pratique d'écoute co-portée par Christian Daclinat et Aimée Dubuisson lors du *POS# 1* dans le duo des inséparables, organisé autour de la lenteur et des arrêts fréquents, a donné lieu à une nouvelle exploration du duo, présentée in situ au CHIRB pour le *P.O.S.#2*. Les cartes du jeu réunissaient, cette fois, la vitesse, le contact à distance et le déséquilibre comme nouvelles modalités d'exploration du territoire gestuel qui les unit. Il me semble que ce nouveau duo n'aurait pu advenir sans le premier pour lequel le contact constant au sol suggérait aux deux danseur·euses une lenteur dans les gestes. Cette fois encore,

[564] Florence Caeymaex, « La politique des savoirs assujettis, l'écriture et la guerre (de Foucault à Haraway) », in *Habiter le trouble avec Donna Haraway, op. cit.,* page 235.
[565] Ariane d'Hoop « Il aurait pu en être autrement. Redécrire une pièce d'isolement », in *Habiter le trouble avec Donna Haraway, op. cit.,* page 155.

le contact n'est pas le projet, même s'il peut venir soutenir l'intention des deux danseur·euses. Christian Daclinat, à l'initiative de ce nouveau duo imaginé autour de l'idée des parcours de vie accidentés, insiste sur la confiance aujourd'hui très forte entre lui et Aimée Dubuisson, sur « ce lien invisible mais très solide » qu'il nommait déjà lors de son premier duo avec Fanny Ingrassia.

Les *partitions-seuils*, imaginées dans le secret de l'atelier, ont soutenu la poursuite des expérimentations pour certain·es. Elles ont permis aux danseureuses de choisir quelles partitions partager en dehors de l'atelier et affirmer ainsi une puissance instituante, *imaginaire,* du collectif.

PARTIE III

PLUS OU MOINS SENTIR

Les conditions de l'exploration



Figure #12 ci-dessus : répétition de *la zone d'anesthésie,* théâtre Louis Aragon, Tremblay-en-France, 03/06/2022. Capture vidéo : Marina Ledrein.

Zone d'anesthésie - 04.06.2022

La zone d'anesthésie se déploie dans l'espace appelé « l'interlude ». Un espace intermédiaire, entre le Théâtre Louis Aragon et la médiathèque Boris Vian, adjacente au théâtre. La pièce est rectangulaire et plongée dans le noir par d'épais pendrillons recouvrant les quatre surfaces vitrées qui la délimitent. À l'issue de la zone Roulé Nou Séga, solo de Manalios Oochit, les visiteur·euses sont invité·es à y pénétrer depuis le hall du théâtre. Un groupe de cinquante visiteur·euses, à qui des bracelets d'hospitalisation rouges ont été distribués à l'entrée, est invité à pénétrer dans cette nouvelle zone. L'étroitesse de certains espaces appelait à scinder le groupe en deux. Au même moment, le deuxième groupe se dirige vers la zone d'amour, située dans le studio de danse au sous-sol.

Le premier groupe est guidé par Baky Meguenni et son chariot de médicaments. Il hèle à travers le hall : « C'est l'heure des médicaments ! », « C'est l'heure », « Dépêchons-nous, il est temps. » Les deux zones communiquent par un couloir reliant l'interlude, la médiathèque et le studio de danse. Le sol de l'interlude est entièrement recouvert, en son centre, d'un tapis composé de blisters (plaquettes de médicaments) assemblés sur une surface brillante et noire, comme le sol de la pièce. Seule une petite parcelle de ce tapis de danse revisité est laissée vide de tout blister, laissant apparaître la matière pailletée de la surface du nouveau sol.

Les visiteur·euses s'installent autour du tapis de blisters, en quadri-frontal, le long d'un garde-corps en métal noir entourant l'espace central. Baky Meguenni s'éloigne jusqu'à disparaître par la porte menant à la médiathèque, pour rejoindre la zone d'amour. Un son métallique de blisters se fait entendre. Discret, il enveloppe les performeur·euses, situé·es à la lisière du tapis, debout et immobiles. Habillé·es en blanc depuis le début de la performance, iels sont reconnaissables.

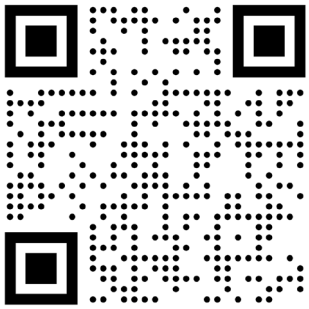
Débute un arpentage du tapis depuis ses quatre côtés par deux danseur·euses : Abdelaziz Kherfi et Fanny Ingrassia entrent et sortent du tapis en changeant de direction (marche arrière, latérale, etc.). Ils se croisent, s'éloignent. La marche est marquée par une lenteur extrême. Ils effectuent des gestes interrompus à mi-parcours : un bras se tend comme pour interpeller un voisin, puis se replie aussitôt ; les genoux se plient, les épaules s'affaissent, comme dans un mouvement pour s'accroupir, puis réempruntent le chemin de la verticalité. Les intentions du geste sont suggérées par leur amorce, mais ne s'accomplissent jamais complètement. Les visiteur·euses assistent à des « demi-gestes » ou des « débuts de gestes », pour reprendre les expressions des danseur·euses.

Parfois, le geste aboutit et vient se saisir d'un blister, presque aussitôt relâché sur le sol. Certains blisters semblent à peine posés sur le tapis brillant. D'autres volent au gré des mouvements du troisième danseur. Dès son entrée sur le tapis, Manalios Oochit ne s'inscrit pas dans la marche lente. Il roule sur le tapis, écrasant et décollant les blisters sur son passage. Engagé dans une marche dynamique, il semble affairé à reconstituer la parcelle manquante du tapis de blisters, en déplaçant les plaquettes volantes pour les réunir au centre. De grands sacs jaunes, dédiés initialement aux déchets médicaux et remplis de blisters, sont vidés par Manalios, formant des tas à éviter pour les deux autres danseur·euses, qui semblent ajuster leurs trajectoires. S'opère ainsi un jeu d'oppositions et de dissonances : entre la précision des gestes de Manalios Oochit et l'errance des déplacements des deux autres ; entre la vitesse de sa marche, de ses roulades tout en contractions musculaires, et la lenteur de la marche de Fanny Ingrassia et Abdelaziz Kherfi.

La musique démarre après deux minutes pendant lesquelles résonnent uniquement le cliquetis des blisters. Elle est composée par Benoît Navarret et Fanny Ingrassia, et rend hommage à Lou Reed et à son titre *Like a Possum*, sur lequel la zone s'est d'abord construite. Elle fait résonner les guitares électriques. Peu à peu, la musique laisse à nouveau place au son métallique des blisters manipulés, écrasés par la marche. Fanny Ingrassia et Manalios Oochit quittent l'espace du tapis pour se tenir sur son seuil. Seul, Abdelaziz Kherfi poursuit sa marche lente et ses changements de direction, tandis que sa voix résonne :

> Quand je marche sur le tapis, j'ai l'impression que je maitrise les situations, ça m'a tellement inspiré, que le fait de marcher sur ces médicaments-là, me permet de prendre le contrôle, le contrôle de moi. Le fait de marcher, évoluer, progresser, tout au ralenti, fait de moi quelqu'un de vivant. Je me sens vivant. Et j'ai retrouvé l'espoir en faisant ces activités. Marcher sur le tapis, c'est comme un défouloir.

Abdelaziz Kherfi quitte le tapis en silence. Il marche en arrière, sans regarder derrière lui. Il se tient, comme les deux autres danseur·euses, debout, au pied du tapis, silencieux et immobile. Après quelques secondes de silence, j'ouvre la porte menant à la médiathèque et j'invite les visiteur·euses à me suivre d'un geste de la main : « c'est par ici ».



QR-CODE ci-dessus : capsule vidéo de *la zone d'anesthésie.*
LIEN URL de la vidéo : https://vimeo.com/767807281

Partition pour *la zone d'anesthésie* proposée par Nathalie Hervé :

→ Marcher
→ Vitesse : la plus lente possible
→ Se grandir (allonger la colonne)
→ Changements de direction : arrière – latéral
→ Gestes inaboutis : amorcer un geste mais ne pas le terminer
→ Sortir et entrer sur le tapis autant que l'on souhaite

Partition pour *la zone d'anesthésie* de Manalios Oochit :

→ Marcher
→ Vitesse : rapide et dynamique
→ Roulades, chutes
→ Finaliser la construction du tapis le plus rapidement possible
→ Vider les sacs de blisters laissés sur les côtés de l'Interlude



Figure #13 ci-dessus : Manalios Oochit sur le tapis de blisters lors d'un temps de travail au CENTQUATRE, 11 avril 2022, crédit photographique : Véronique Baudoux.

Figure #14 ci-dessous : Temps de répétition au théâtre Louis Aragon le 03/06/2022. Crédit photographique : Marina Ledrein.



Les conditions de l'exploration : Introduction

L'idée d'exploration, au sens d'un voyage attentionnel, est au cœur des pratiques en danse et des pratiques somatiques mobilisées au sein des ateliers du collectif MOUVEMENT(s). En effet, une des propositions collectives consiste à situer l'attention du côté du « comment le mouvement se fait » plutôt que sur le résultat. Le terme même « d'exploration » est d'ailleurs largement mobilisé par les danseureuses et praticien·nes somatiques. Ces pratiques sont celles sur lesquelles reposent mes analyses et ma propre exploration de ce qui fonde l'espace du collectif en creusant, en dépliant, en faisant l'archéologie des situations chorégraphiques qu'elles génèrent.

Cette partie s'appuiera sur un ensemble de pratiques à l'origine de la *zone d'anesthésie* du *P.O.S.#1.* Il concerne les pratiques imaginées avec le tapis de blisters qui constitue le sol de cette zone : « un tapis de danse psychiatrisé », pour reprendre les mots de Thomas Benhamou, membre du collectif. Cet ensemble mobilise un certain nombre d'outils, techniques et processus à partir desquels les analyses se constituent, en voici quelques-uns :

- → Les processus d'hybridation et de co-construction des savoirs
- → Les processus de partition (et de dé-partition)
- → La polyrythmie dans le rapport à l'espace
- → La polyrythmie des rôles
- → L'invention d'une langue locale appropriable et discutable
- → Les pratiques d'entrée et de sortie de l'expérimentation dansée collective

Ces manières de faire constituent autant de ruses et d'astuces qui ont permis, parfois le temps d'un atelier, d'une pratique ou d'un geste, un élargissement des marges de manœuvre depuis une exploration guidée du sentir.

Je propose d'explorer les pratiques dansées imaginées à partir d'un objet spécifique : le tapis de blisters. « Explorer » est entendu ici depuis l'épaisseur du sol que cet objet vient transformer. Ce « nouveau sol » imaginé et conçu par le collectif, en vue d'y accueillir des pratiques dansées, a participé à élargir le champ des possibles, à partir d'un geste quotidien en psychiatrie : celui de la prise des médicaments. Entre installation, sculpture et tapis de danse, en plus d'être une « aire de jeu », il a contribué à ouvrir « un

espace de jeu » au sens où Anne Boissière l'entend : une expérience vivante de l'espace, en présence[566].

La *zone d'anesthésie* est la première zone imaginée pour le *P.O.S.#1* à partir d'un objet déjà existant : le tapis de blisters créé en 2020 lors d'une résidence de création au théâtre Louis Aragon. Cette architecture concrète, physique, a initié les premières tentatives de réappropriations des vécus psychiatriques. Elle a donné naissance à un ensemble de pratiques depuis la rencontre des savoirs en danse et des savoirs d'usage en psychiatrie. C'est ce point de rencontre entre les savoirs d'expériences, depuis des sources multiples, qui m'intéresse tout particulièrement ainsi que la manière dont la présence du tapis a participé à organiser les transmissions et les hybridations de savoir-sentir.

Mes analyses s'appuient notamment sur les retranscriptions de l'atelier du 03 mars 2022 au théâtre Louis Aragon lors de la première session de travail avec Nathalie Hervé. J'invite les lecteurices à les (re)parcourir avant de poursuivre ce présent volume[567]. Pour la plupart des retranscriptions présentes dans le journal de recherche, j'ai sélectionné des extraits des échanges de fin d'atelier. Pour cet atelier en particulier, j'ai choisi de retranscrire les échanges dans leur intégralité. Trois temps d'échanges (chacun après un temps d'improvisation sur le tapis) constituent une ressource essentielle à l'écriture de ce chapitre sur laquelle je vais en partie m'appuyer. Il m'apparait que la continuité des échanges, au sein d'une même session de travail, rend visible un certain nombre d'astuces collectives pour expérimenter ensemble, cultiver une réciprocité et une entraide depuis la pratique dansée et depuis les paroles qu'elle déploie. Ces retranscriptions laissent entrevoir, dans le même temps, les résistances, les contradictions et les conflictualités nécessaires à la pratique collective en terrain inhospitalier. Par ailleurs, elles rendent également tangible la nécessité du guidage ; tantôt porté par Nathalie Hervé depuis ses savoirs spécialisés en danse contemporaine et en tant que praticienne Feldenkrais, tantôt partagé entre plusieurs membres du collectif et depuis des savoirs multiples pour moduler *et sentir plus ou moins* — en fonction des agrippements sensoriels et du resserrement des seuils générés par la fixation de l'institué[568].

---

[566] Anne Boissière, *Le mouvement à l'œuvre, entre jeu et art*, Sesto San Giovanni, Mimésis, 2018.

[567] Voir les pages 53 à 61 de mon journal de recherche (premier volume de la thèse).

[568] Nathalie Hervé, en tant que pédagogue et artiste, « travailleuse du geste tout terrain » comme elle se présente, intervient dans de multiples contextes, loin des studios de danse (prisons, lieux de soin, etc.). Ces expériences constituent un bagage solide pour affiner ses propositions et développer une écoute depuis la pratique.

Chacun des trois temps d'improvisation de cet atelier a une durée définie. Pour la première improvisation, le silence est privilégié afin de laisser place à la sonorité propre du tapis ; dont le cliquetis métallique des blisters résonne si singulièrement sur le plateau du théâtre Louis Aragon. Une durée de 10 minutes est proposée par Nathalie Hervé. Pour la seconde improvisation, elle suggère d'alterner musique et silence. Un temps plus long est privilégié. À la demande d'Abdelaziz Kherfi, la troisième improvisation se fait en musique sur un morceau de Lou Reed, proposé par Nathalie Hervé (*Like a possum*, 18minutes). Entre chaque improvisation, nous nous réunissons autour du tapis, chacun et chacune positionné·e sur un de ses bords. Notre « aire de jeu » est étendue face à nous. Ce dispositif spatial constitue un fil conducteur pour cette partie de la thèse.

La complicité, si elle est une condition de ma recherche, désigne également un rôle repéré au sein du collectif, depuis la pratique. Le rôle de *complice* ouvre la possibilité d'une multitude d'autres rôles et un tissage des fonctions d'entraide, artistique et de transmission sur lequel je propose de m'arrêter dans le deuxième chapitre. Il sera notamment question d'analyser la dé-partition des statuts, des rôles et des fonctions à l'intérieur du lieu et depuis la pratique.

Je m'arrêterai, dans un dernier temps, sur les conditions qui ont permis à la fois l'exploration collective et la rencontre entre les savoirs expérientiels, leur hybridation ; en portant mon attention sur la création d'une « langue locale », pour reprendre la formule de Félix Guattari, ici celle de l'atelier. Une des questions à laquelle ma recherche tente de formuler des hypothèses est la suivante : à quelles conditions peut-on y aller ? Comment s'engager dans une action collective ? De quoi a-t-on besoin pour explorer une pratique du sentir dans un contexte inhospitalier ? La mise au travail d'une *langue locale,* co-imaginée depuis les pratiques et la trame relationnelle de l'atelier, m'apparait comme une autre condition pour explorer les voies d'accès aux sensations.

I. Un tapis de danse psychiatrisé

1. Premières expérimentations

Le sol ici fabriqué, s'il est chargé, c'est d'abord parce qu'il propose de sortir d'une conception du sol comme surface plane mais plutôt comme épaisseur. Sous le parcellaire, le sol est lui-même habité, vivant et non pas inerte. Construit à partir de milliers de gestes, il fait résonner une multitude d'histoires, de présences. Il n'est pas seulement une surface à parcourir mais une surface vibratile[569]. La zone d'anesthésie repose d'abord sur un objet construit, ce « tapis de danse revisité » composé de blisters aussi appelé « tapis de jeu » par les danseur·euses, ou « tapis de danse psychiatrisé » par Thomas Benhamou.

Cet objet a une histoire au sein du collectif qui remonte à la période pré-confinements. En 2019, à l'initiative des membres du collectif (Manalios Oochit, Deeweena, Francelyse Faleyras, Sarah A., Héléna Fidalgo) la thématique des médicaments est choisie comme terrain d'exploration pour une série de résidences au CENTQUATRE à Paris. Nous travaillons à ce moment-là avec deux artistes : la danseuse Marie Marcon et la performeuse et chercheuse Shirley Niclais, spécialisée dans la pratique du théâtre d'objets. Plusieurs gestes et initiatives nourrissent la création du tapis :

- → Deeweena entreprend la collecte de publicités de médicaments dans les revues psychiatriques disponibles au sein de l'atelier-bibliothèque et initie une réflexion collective sur le geste même de la prise de médicaments.
- → Nous engageons une collecte de blisters et boites de médicaments en provenance de la pharmacie générale de l'hôpital avec la complicité des pharmaciennes volontaires. En quelques jours seulement, nous récupérons des sacs entiers de blisters.
- → Les ateliers autour du théâtre d'objets avec Shirley Niclais initient une pratique avec les objets du quotidien et notamment avec les blisters. L'attention est portée sur les qualités sonores et plastiques des objets choisis par les danseureuses, leur charge symbolique et affective.

[569] Au sens d'une conception de la cartographie portée par l'équipe de *Terra Forma* : Frédérique Ait-Touati, Alexandra Arènes, Axelle Grégoire, *Terra Forma, Manuel de cartographies potentielles*, Paris, éditions B42, 2019.

Le tapis de blisters est donc né d'un autre projet intitulé *Chorée*[570]. Les partages d'expériences, pendant les ateliers du collectif entre 2019 et 2020, ont fait émerger une dimension choréique du mouvement liée à la prise de traitements psychiatriques. Un certain nombre d'opérations involontaires se produisaient au quotidien dans le mouvement, échappant totalement au contrôle : tremblements, fixations, chutes, mouvements incontrôlés, baisse de tonus ou encore contractions musculaires intenses et involontaires ont été décrits avec précision. Le désir de danser depuis ces mouvements a émergé. Que peut-on faire avec ces mouvements qui traversent ? Comment se les réapproprier ? Quels espaces du geste peuvent-ils ouvrir ? Comment ne plus les subir[571] ?

La proposition de danser avec ces mouvements involontaires n'avait pas pour objectif de mieux « comprendre » ces gestes, ni de les interpréter, ni d'en rendre compte sous la forme d'une mise en scène artistique. Il s'agissait de les explorer, collectivement, pour laisser émerger des danses, depuis l'espace ouvert par le geste dansé et en dehors des considérations sémiologiques.

Dans cette perspective, une première liste de mouvements avait été constituée lors des échanges collectifs puis envoyée à Marie Marcon, en vue de la résidence. Cette liste regroupait un ensemble de mots qualifiant tantôt les mouvements eux-mêmes tantôt les effets sur le mouvement. En voici quelques-uns : « Chutes, tremblements, lenteur, flottement, poids/lourdeur, affaissement, contraction/fixation, répétition ».

Marie Marcon a très vite partagé sa surprise à la découverte de cette liste. Elle a soulevé les nombreuses similitudes avec ce qui est communément appelées « les qualités du mouvement » par les danseureuses :

> Les premiers jours où le groupe a décrit les effets secondaires des médicaments sur le corps, je ne pouvais m'empêcher de penser « c'est dingue on travaille ces effets là en danse ! ». Le groupe me parlait de lourdeur, de ralenti, de tremblements, de sommeil, etc. Je trouvais intéressant de leur montrer comment nous abordions ces effets dans la danse que nous

[570] *Chorée*, substantif féminin, emprunté au latin classique *chorea*, désigne une danse en groupe, en chœur. Il a longtemps été le terme générique pour désigner toute forme de danse collective. Ce terme fut également utilisé pour désigner des phénomènes divers dans lesquels des mouvements choréiformes étaient identifiés : l'épidémie dansante de Strasbourg, les « manies dansantes » survenues au XVIème siècle ou encore les crises dites d'hystérie collective qualifiées de *folie dansante*. Aujourd'hui, forte de cet héritage, la chorée appartient notamment au vocabulaire du pathologique et désigne un syndrome, c'est-à-dire un ensemble de symptômes, caractérisé par des mouvements involontaires et irréguliers. On distingue plusieurs causes à la chorée : vasculaires, tumorales, endocriniennes, toxiques ou encore médicamenteuses.

[571] Le court métrage *Chorée*, que j'ai réalisé en 2020, est un témoignage de cette expérience collective. Il est possible de voir le film à l'adresse suivante : https://marinaledrein.com/Choree-1.

> appelons les « qualités de mouvements ». La lourdeur me ramenait à cette notion de « poids du corps » que nous explorons en danse de manière différente selon les styles. Le ralenti est très utilisé en danse hip-hop, les tremblements m'ont fait penser aux effets stroboscopiques que l'on retrouve dans le popping (technique de danse hip-hop basée sur les contractions/décontractions musculaires)[158].

Le potentiel de transformation présent dans la pratique de Marie Marcon, danseuse hip-hop associée au théâtre Louis Aragon en 2019 et 2020 ainsi que ses qualités en tant que pédagogue, sont à l'origine de son invitation à collaborer en 2019 avec le soutien du théâtre Louis Aragon. Il s'agissait de repérer les points de croisements entre ses pratiques et celles du collectif : déceler un terrain commun, c'est à dire un *agir commun*[572] depuis lequel nous pourrions ouvrir un autre espace, et *communiser l'expérience* depuis le sentir[573]. *Chorée* reposait sur la proposition des membres du collectif : créer une danse en groupe depuis une exploration des mouvements modifiés par les effets secondaires des médicaments. Ce processus de création engageait de multiples expertises : celle des personnes directement concernées par la prise de médicaments et celle de la danseuse invitée. C'est seulement l'implication d'un savoir dans l'autre, et inversement, qui permettait de mettre en réciprocité les positions d'intervention. Pour ne nommer qu'un seul exemple, la chute a particulièrement été explorée : chuter c'est ne plus être un « corps redressé ». Tomber est souvent perçu comme « un accident, une maladresse à éviter[574] ». Manalios Oochit évoquait souvent son désir de chute « volontaire » : « là au moins, je décide de tomber et de rester allongé, ce n'est pas la maladie ou les médicaments qui décident[575]. » Avec Marie Marcon, différentes qualités de mouvement ont été explorées depuis le motif de la chute : tomber en glissant le corps vers le sol, lentement, tomber en conservant une position du corps verticale jusqu'à faire appel à l'activité musculaire et articulaire pour réceptionner le corps sans provoquer aucune blessure au moment de l'impact avec le sol, etc. Ce désir d'exploration de la chute, et plus largement d'exploration d'un geste, initié avec *Chorée*, est au cœur de la performance de Manalios Oochit dans la *zone d'anesthésie*.

---

[572] Salvatierra, Violeta « Fabriques et ruines du sensible » in Bardet, Marie, Clavel Joanne, Ginot, Isabelle *Écosomatiques, penser l'écologie depuis le geste*, *op. cit.*, page 251.

[573] Stengers, Isabelle, « Préface » in Josep Rafanell I Orra, *En finir avec le capitalisme thérapeutique*, *op. cit.*, page 15.

[574] Sylviane Pagès, « Tomber », in Glon, Marie et Launay, Isabelle, *Histoires de Gestes*, Paris, Actes Sud, 2012, Page 41.

[575] Manalios Oochit, retranscriptions notées dans un carnet de bord personnel, 05 février 2020, CHIRB.

C'est dans ce contexte de création et lors d'une résidence de création en février 2020 au CENTQUATRE, juste avant le premier confinement, que le tapis de blisters a vu le jour. Un premier temps de performance a consisté à installer, blister après blister, le tapis sur le sol du studio sans les fixer. Jouant avec la dimension extrêmement précaire du dispositif, une première proposition a consisté à danser sur les blisters posés au sol *sans les faire bouger*, sans défaire l'espace créé par leur assemblage éphémère. Cette expérimentation appelait une lenteur extrême pour maintenir les blisters côte à côte et préserver le nouveau sol imaginaire. Un jeu d'équilibres, de funambules, a d'abord constitué la matière de nos improvisations. Peut-on se tenir sur un pied et ne pas risquer de défaire le sol commun ? Peut-on aller plus vite, et jusqu'à quel point, sans risquer de déconstruire cette architecture précaire ? Puis-je m'allonger sur le sol sans le défaire ? Les premiers jours de résidence ont ainsi été marqués par une série de « jeux » dont les règles étaient dictées par l'agencement des blisters et la confection provisoire de ce nouveau sol. Des jeux d'équilibres ont ainsi été imaginés et proposés par les un·es et les autres au rythme des improvisations collectives.

La lenteur s'est imposée aux performeur·euses, invité·es depuis la fragilité de l'architecture de blisters. Cette invitation a initié une première exploration autour de la marche sur le tapis. Si souvent jugée problématique dans le quotidien, la lenteur devenait ici une qualité, une exigence, pour permettre de danser sur un sol particulièrement instable. Elle demande une très grande concentration, un adossement aux musculatures profondes et un ralentissement du souffle. La technicité nécessaire pour la maintenir a longuement été commentée lors de cette première étape de travail.

Manalios Oochit avait déjà manifesté son désir d'explorer autre chose que la lenteur et la marche au moment de la création de *Chorée*. Lors d'un deuxième temps de travail, dans une danse aux mouvements rapides, et d'une grande amplitude, il avait souhaité défaire le tapis volontairement ; au rythme des mouvements de sa danse ponctuée par des chutes très impressionnantes pour lesquelles il atterrissait sur le sol en position de planche, maintenu sur ses coudes. Les blisters volaient dans les airs, s'éparpillaient, reconfigurant une nouvelle cartographie à chaque mouvement du danseur.

Cette résidence au CENTQUATRE devait être suivie par d'autres mais le premier confinement de mars 2020 a signé la fin du projet de performance. Dans le même temps, il a donné naissance au film *Chorée* que j'ai réalisé à partir des images filmées de ces premiers moments de travail collectif. En revanche, danser sur le tapis, est resté un désir

longtemps partagé notamment par Manalios Oochit qui avait pour projet de fabriquer un « vrai » tapis de blisters, déplaçable dans différents lieux et pour lequel nous n'aurions plus besoin de plusieurs heures pour l'installer. Au-delà des considérations technico-pratiques, construire un tapis de danse avec les blisters s'inscrivait dans les pratiques de détournement et de réappropriation du collectif déjà à l'œuvre depuis sa création. Une résidence d'une semaine au théâtre Louis Aragon en 2021 a permis de concrétiser ce désir avec Manalios Oochit en chef de chantier. De nombreux défis techniques pour mettre en œuvre sa construction restaient à relever. C'est lors de cette résidence que la décision de laisser le tapis inachevé fut prise ; en mémoire du tapis éphémère, formé entièrement à partir de nos gestes, blister après blister.

2. Anesthésie : plus ou moins sentir

Anesthésie

Ces premières expériences ont dessiné les prémisses de la *zone d'anesthésie* du *P.O.S.#1* en 2022. Il me semble fondamental de les retracer car elles posent les jalons des explorations à venir et des questionnements sur le geste et ses possibles : marche lente, chutes, « défaire » et « refaire », gestes inaboutis, involontaires, gestes « à faire ».

En effet, lors des échanges au sein du collectif, une catégorie de gestes a été identifiée sur laquelle plusieurs membres souhaitaient travailler : « les gestes à faire ». Un « geste à faire » désigne une action inscrite dans un protocole, une routine. Un geste auquel on ne pense plus, tant il appartient à un paysage gestuel quotidien, tant il est scripté dans nos habitudes. Le geste de prendre son médicament a été identifié comme un « geste à faire psychiatrique » au sein duquel se superpose, évidence et doute, besoin et rejet, désir et dégout. Prendre son traitement : « Parce qu'il faut. » Décrit comme un geste ambivalent par excellence, une zone s'est peu à peu construite à partir de ce geste en creux, à partir de milliers de gestes similaires, physiquement visibles par les capsules vides des blisters. Ces gestes, quotidiens, répétitifs, imbriqués dans les routines de chacun·e, ont peu à peu renvoyé à un état de corps particulier et symptomatique de la prise des traitements : l'anesthésie.

Emprunté de l'anglais *anaesthesia*, lui-même du grec *anaisthêsia*, qui signifie « insensibilité », « qui ne sent pas », l'anesthésie renvoie communément au domaine du pathologique et désigne un symptôme caractérisé par l'absence ou la privation plus ou moins complète de la sensibilité générale ou de la sensibilité d'un organe déterminé. En médecine, l'anesthésie désigne également une pratique qui consiste à abolir la sensibilité à la douleur par la prise de substances chimiques. L'anesthésie peut être générale ou locale et survient principalement dans le cadre d'opérations chirurgicales. Au sens figuré, l'anesthésie présuppose un état impassible, sans réaction aux évènements du monde, un état d'indifférence allant de l'inertie à la quiétude et à l'oubli. Elle peut être morale, affective, etc. La personne anesthésiée est donc celle qui ne sent pas, coupée momentanément « plus ou moins » du sentir.

Dans le cadre de ma recherche, les pratiques dansées analysées engagent précisément des voies d'accès au sentir. Explorer un état d'anesthésie en danse peut donc a priori sembler paradoxal et pourtant tel a été le point de départ de la zone. Les effets de la prise des médicaments psychiatriques, souvent génératrice de cet état anesthésiant en raison d'une sédation importante, ont longuement été décrits lors des échanges au sein des ateliers : « un voile installé entre moi et le monde » ; « faire des mouvements comme un robot » ; « ne plus sentir le froid, le chaud, la douleur », « ne plus sentir une partie de son visage », « ne plus se sentir vivant »[576]. Un état décrit tout en variations, en fonction de la fatigue, des dosages ou encore de la présence d'autres symptômes. Il est également dépeint comme plus ou moins souhaitable en fonction des situations de douleur ou de confrontation à la violence. Pensée comme un spectre, un champ d'exploration, l'anesthésie est abordée au sein du collectif comme un état allant de l'inertie la plus totale, suite à une sédation massive, à toutes les fluctuations générées par la multiplicité des traitements et combinaisons possibles. « Une thématique infinie », dira Spirale Production. L'anesthésie concerne également le lieu en tant qu'il fait l'objet d'un phénomène de distraction caractérisé par une séparation plus ou moins radicale entre discours et pratiques psychiatriques, générant une perte, ou une ignorance, d'une partie des facultés du milieu hospitalier : sentir, imaginer, percevoir.

[576] Francelyse Faleyras, Sarah., Manalios Oochit, Héléna Fidalgo. Notes prises dans un journal de bord personnel le 08 juin 2020.

Si l'anesthésie revient à *plus ou moins sentir,* alors elle intéresse directement les interrogations au cœur de ma recherche pour laquelle il est question précisément de pratiques du sentir. Par ailleurs, si les pratiques cherchent à soutenir et porter le sentiment de « se sentir vivant », pour reprendre les mots du performeur Abdelaziz Kherfi, cela ne va pas de soi au regard des situations précédemment décrites. La *zone d'anesthésie*, tente d'explorer un état d'altération du sentir, pour lequel les chemins d'accès aux sensations se resserrent. Elle a posé les jalons d'une pratique collective oscillant entre plusieurs modes de savoir-sentir, plusieurs chemins de transmissions des gestes dansés au service de l'ouverture d'un nouvel espace de jeu.

Sentir vivant

Il est fréquent de retrouver cet éprouvé du « se sentir vivant » dans les retours de participant·es à des ateliers de pratiques corporelles, mais aussi dans certains discours de danseur·euses. Objet d'un consensus, il ne va pourtant pas de soi que la danse permet de « se sentir vivant » malgré de nombreux discours en circulation. Souvent construits depuis le modèle de l'exemple, de l'étude de cas ou de l'anecdote corporelle, ces récits miraculeux autour d'une danse qui permettrait de « se sentir vivant » m'apparaissent comme toujours à interroger au regard du contexte et d'une mise en perspective qui dépasse le cas[577]. Le « sentir vivant » soulevé par le danseur interroge néanmoins directement la pratique dansée : de quoi s'agit-il lorsque Abdelaziz Kherfi dit aux visiteur·euses du *P.O.S.#1* « Sur ce tapis, je me sens vivant » ? Sur quoi repose cet éprouvé ? Que traduit-il de la pratique ?

Au fond, ce qui m'intéresse, c'est de tenter de penser ce qui permet ou non à une pratique de faire émerger des danses depuis une mise en disponibilité sensible. La manière dont des subjectivités pathiques agissantes peuvent ainsi émerger, au sens où Violeta Salvatierra l'entend au sujet des affects somatiques, c'est-à-dire : « en deçà des rapports sujet-objet, [une] subjectivité pathique, non discursive, [qui] émerge, agit et produit des savoirs à travers une dynamique des affects[578]. » Ce type de relation pathique fonctionne selon une autre logique que celle de la connaissance, elle est liée à ce qui est éprouvé dans

[577] Je recommande la lecture de l'article d'Isabelle Ginot, « Discours, techniques du corps et technocorps », in Paule Gioffredi (dir.), *À la rencontre de la danse contemporaine : porosités et résistances*, Paris, L'Harmattan, collection « Le corps en question », 2009.

[578] Violeta Salvatierra, *L'atelier de danse et d'éducation somatique comme espace d'expérimentations micropolitiques, op. cit.,* page 60.

l'expérience[579]. Cette relation dépend ainsi de la possibilité d'un mode de communication entre soi et le monde : l'éprouvé est ici relation. Pour Erwin Straus, la relation au monde est adossée au pathique et suppose un « rapport de proximité avec tout ce qui est donné sensoriellement[580] ». Elle suppose une disponibilité au sensible et se joue dans l'espace de la rencontre. D'une certaine manière, le « se sentir vivant » mis en jeu par la danse avec le tapis active le « sentiment que la vie vaut la peine d'être vécue » de Winnicott et son concept de créativité :

> La créativité définit un rapport au monde qui est de « base », puisqu'il s'agit de pouvoir « éprouver » et d'être en cela dans le vécu de l'expérience. La créativité, pourrait-on dire, est ce qui garantit que l'expérience puisse être vécue, ce qui n'est jamais gagné d'avance ; cela exige que puisse s'instaurer une troisième aire non déductible de celles que l'on connait déjà, à savoir la réalité psychique interne et la réalité externe des objets perceptibles[581].

Une troisième aire entre soi et les objets extérieurs suppose la nécessité d'établir un mode de communication pour permettre d'éprouver le vécu de l'expérience. La créativité, rappelle Anne Boissière, ce lien invisible à soi et au monde, relève de l'ordinaire et ne révèle sa dimension constitutive que lorsqu'elle vient à manquer : « Le jeu winnicottien n'est pas celui qui est attesté par une capacité à jouer ; il est celui qui signale l'exigence de sa présence quand le sentiment d'être vivant vient à manquer[582]. » Or, il me semble que derrière l'intention d'explorer cet état anesthésié en danse, se niche celle d'explorer précisément celui du vivant qui vient à manquer. Autrement dit, une des questions centrales

---

[579] C'est à Viktor von Weizsäcker (neurologue et fondateur de l'anthropologie médicale, 1886-1957) que l'on doit le terme de *pathique*. Ce médecin a développé une approche anthropologique de la médecine, la « pathosophie ». Il a ensuite été repris et développé en « dimension pathique » par Erwin Straus (neuropsychiatre, courant de la psychiatrie phénoménologique) et par Jean Oury (neurologue, psychiatre et psychanalyste). La *Pathosophie* développe davantage un savoir sur la souffrance plutôt qu'une science sur la maladie. Chez Weizsäcker*, Pathos* renvoie à « ce qui est éprouvé ». Il propose de s'intéresser à la dimension active de ce qui nous advient.
Voir Viktor von Weizsäcker*, Pathosophie*, [première édition allemande en 1956], traduit de l'allemand par Joris de Bisschop, Michèle Gennart, Marx Ledoux, Bob Maebe, Christophe Mugnier et Anne-Marie Norgeu, Grenoble, éditions Millon, collection « Krisis », 2011.
Des recherches plus récentes s'intéressent à cette dimension pathique en lien avec la question de la violence : Je recommande notamment les articles de Philippe Bernier, « La dimension pathique dans la prévention de la violence. » *in Spirale. Revue de recherches en éducation*, *Violences en milieu scolaire, nouvelles problématiques, nouvelles réponses ?,* n°37, 2006, pages 149-157 ; ou les écrits de Jacques Pain, professeur émérite de sciences de l'éducation à l'université de Nanterre, il est le fondateur du secteur de recherches « Crise, école, terrains sensibles ».

[580] Anne Boissière, *Le mouvement à l'œuvre, entre jeu et art, op. cit.,* page 88.

[581] La créativité chez Winnicott n'est pas seulement psychique ou artistique mais liée à l'expérience vécue. Donald Wood Winnicott, *Jeu et réalité, l'espace potentiel*, traduit de l'anglais par Claude Monod et JB Pontalis, Paris, Gallimard, Folio Essais, 2002, page 127.

[582] Anne Boissière, *Le mouvement à l'œuvre, entre jeu et art, op. cit.*, page 134.

de la *zone d'anesthésie* est la suivante : que faire quand l'espace du sentir se réduit ? Puisque la relation vivante dépend de la possibilité d'un mode de communication, que faire quand ce mode de communication s'agrippe ?

> Le jeu et l'espace potentiel ont partie liée chez Winnicott avec l'établissement de cette relation qui a ceci de particulier qu'elle ne concerne pas la connaissance du monde, mais la manière dont celui-ci m'apparait, faisant que je m'y sens présent ou non. C'est autrement dit la possibilité d'éprouver, de sentir dont il s'agit. Or ce fait concerne tout un chacun[583].

L'objectif du livre d'Anne Boissière autour du jouer est de relier le *mouvement présentiel* chez Straus à la question du jeu. Le jeu a affaire à « cet éprouvé de base » [se sentir vivant]. Il suppose de sortir d'une conception du jeu selon la doxa dominante, c'est-à-dire depuis les préjugés qui lui sont souvent attachés et qui le rangent du côté du seul divertissement ou d'une activité annexe, secondaire, rattachée au monde de l'enfance et donc tenue à distance des adultes. Les ateliers dits artistiques en psychiatrie sont d'ailleurs souvent rangés dans cette catégorie des activités divertissantes et secondaires aux soins médicaux. Anne Boissière propose également de ne pas réduire l'expérience du jouer aux règles du jeu, même si ces dernières peuvent contribuer à porter l'expérience. Jouer, pour Anne Boissière, est un mode de communication, une présence à soi et au monde au plus près des mouvements du corps, il a trait au « sentir vivant ».

Il s'agit également de sortir d'une conception du *jouer* qui réduirait l'expérience du jeu à une surface dédiée à son déploiement. Bien que l'aire de jeu que constitue le tapis de blisters fasse partie de l'expérience, elle ne suffit pas pour autant à constituer l'espace ouvert par l'expérience du jouer, lié au mouvement, à la circularité des affects et aux co-présences. En revanche, ses caractéristiques plastiques, poétiques et sensorielles participent à la création de formes inédites et inattendues et ainsi à l'ouverture d'un espace pour l'expérience du jouer.

Enfin, le jeu n'est pas non plus abordé comme un moment culminant, une acmé, comme c'est souvent le cas dans les représentations hégémoniques, mais comme un état de sécurité et de repos. Pour *jouer* et pour permettre ce décrochage avec les savoirs conscients ; pour sortir des *gestes-à-faire* et laisser émerger des gestes, une des conditions repose d'abord sur la possibilité d'un mode de communication apaisé et ainsi l'instauration d'un espace pour travailler la confiance.

---

[583] Anne Boissière, *Le mouvement à l'œuvre, entre jeu et art, op. cit.*, page 128.

Je propose d'interroger les pratiques *avec* le tapis de blister – et non pas *sur* le tapis de blisters — depuis ces deux approches du « jeu » distinguées par Anne Boissière :

- → Le jeu du tapis : Le tapis de blisters est appréhendé comme une « aire de jeu », en tant qu'architecture concrète, matérielle et plastique devenue partenaire du jeu. Il sera question d'analyser la manière dont les expérimentations dansées se sont peu à peu affinées et déployées dans cet espace localisé.
- → Jouer *avec* le tapis : L'ouverture d'un espace de *mouvements présentiels*, depuis un régime d'attention formé par les sensations.

3. Gestes cartographiques, faire récit autrement

Le désir de danser depuis les gestes de la prise de médicament est ainsi né d'une première expérimentation artistique à partir des blisters collectés, elle-même portée par d'autres expériences cartographiques antérieures. Certaines pratiques, notamment les tracés avec la corde ou celle de la constitution du tapis de blisters, sont directement inspirées des pratiques de « cartographies sensibles » que je développe depuis la découverte simultanée des plans du C.H.I.R.B. et des *lignes d'erre* de Fernand Deligny au sein de l'atelier-bibliothèque en 2017. Mon journal de recherche est d'ailleurs ponctué de schémas, cartes mentales et plans de l'hôpital redessinés, transformés par des gestes graphiques.

Les plans du C.H.I.R.B. s'inscrivent dans une logique de planification : ils représentent un espace vidé de ses vivant·es, un espace à conquérir, à coloniser, à gérer. L'acte cartographique qui nourrit ma réflexion s'inscrit, au contraire, dans la lignée du projet cartographique *Terra Forma* ou des recherches d'Elise Olmedo pour lesquels il est question de repeupler les cartes, d'y inscrire les présences habitantes, en déplaçant l'attention sur les trajectoires et les mouvements à l'œuvre dans le lieu. L'objet de la notation n'est plus seulement le sol mais les vivants dans le sol : « Envisagée comme une scène, la carte devient un outil modulable, ouvert, déployant des histoires et des situations[584]. » Le tapis

[584] Frédérique Ait-Touati, Alexandra Arènes, Axelle Grégoire, *Terra Forma, Manuel de cartographies potentielles*, *op. cit.*, page 13.

de blister rejoint ce que la chercheuse en géographie Elise Olmedo regroupe sous l'appellation vernaculaire « cartographies sensibles » ou « cartographies-itinéraires ».

> Les cartes sensibles proposent de nouvelles manières d'envisager les pratiques de ces espaces de vie, [nous dit Elise Olmedo] aussi simplement qu'en invitant à marcher, à y déambuler, à s'y déplacer et à connaître les lieux. Les cartes sensibles invitent au mouvement. En ce sens, elles sont très proches des partitions chorégraphiques qui permettent au danseur de garder en mémoire une séquence chorégraphique. [...] C'est dans cette dynamique entre expérience et dessin cartographique que se situe la cartographie sensible. De cette manière, les cartes sont ancrées dans les situations concrètes et la réalité politique et sociale des territoires[585].

Le tapis rejoint cette conception de la cartographie comme pratique socio-spatiale, comme un acte plus qu'un objet. La situation, celle de la prise quotidienne de traitements psychiatriques lourds, devient activatrice d'un processus de transformation par les gestes cartographiques.

Un des fils rouges de ma recherche repose sur le désir de rendre compte d'une expérience artistique, collective et spatiale complexe autour de la psychiatrisation des trajectoires de vie et d'un *espace vécu* de la psychiatrie[586]. Dans une perspective méthodologique, ce projet de partage d'expériences au sein du collectif, dans sa rencontre avec mon projet de thèse, pose la question des limites déontologiques, éthiques et interprétatives des méthodes narratives en sciences humaines. Comment faire récit autrement ? Comment garder une trace des expériences collectives ? Les expérimentations méthodologiques des chercheuses Sarah Mekdjian et Elise Olmedo ont profondément nourri mes méthodes de travail en atelier. Elles posent ensemble une question au cœur de ma recherche : « quelles pratiques alternatives inventer, notamment à partir de la cartographie, pour élaborer des relations respectueuses et créatives en contexte de recherche[587]? »

Dans un article à quatre mains, et en s'appuyant sur deux expérimentations méthodologiques, elles proposent un questionnement critique sur les méthodes narratives

---

[585] Élise Olmedo, *Cartographie sensible. Tracer une géographie du vécu par la recherche-création*, Thèse soutenue publiquement à Paris le 13 novembre 2015, sous la direction de Jean-Marc Besse, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, École doctorale de géographie de Paris, page 62. URL : https://theses.hal.science/tel-02495701 [consulté le 25/06/2025].

[586] Armand Frémont, *La Région, espace vécu*, Paris, Flammarion, 1976. Armand Frémont est à l'origine du concept « d'espace vécu » en géographie. Il met l'accent sur la dimension appropriable et sensible dans la relation entre un territoire et ses habitant·es.

[587] Sarah Mekdjian et Elise Olmedo, « Médier les récits de vie. Expérimentations de cartographies narratives et sensibles », *Mappemonde* n°118. URL : https://mappemonde.mgm.fr/118as2/ [consulté le 27/06/2025].

en sciences humaines. Le face à face de l'entretien, le jeu de questions/réponses et les retranscriptions écrites des réponses orales, sont autant de procédés qui génèrent et reproduisent d'importantes formes de violence symbolique dans certains contextes dominés par les dispositions spatiales du face à face, les questions unidirectionnelles, l'injonction à répondre et la retranscription consignée et confisquée des réponses par celui ou celle qui pose les questions. Une de leurs propositions repose sur l'utilisation de processus cartographiques créatifs. La cartographie devient un geste de médiation dans les relations de recherche et l'outil à partir duquel les discours et les récits émergent. Elle permet d'introduire des formes d'expression qui ne sont pas uniquement discursives. La grande originalité de leur démarche, à l'origine de nombreuses expérimentations dans les journaux, repose sur l'inversion du processus narratif. Les récits partagés ne sont pas *médiatisés*, c'est-à-dire recueillis puis partagés sur une carte ; les récits sont *médiés*, produits par des gestes cartographiques — ou dans la situation du collectif, carto-chorégraphiques. La narration est donc constitutive du processus et non pas un *préalable*. Les épreuves narratives sont nombreuses en psychiatrie pour les personnes dont les parcours de vie ont été psychiatrisés et dont la narration a déjà subi une essentialisation et une assignation forte.

Comment par la pratique artistique, peut-on imaginer d'autres manières de partager des expériences de vie ? De les mettre en commun ? Il m'apparait que le tapis de blisters a d'abord joué ce rôle, par les gestes de collecte et de dépose ; il a permis de rendre compte d'une expérience de vie depuis les gestes et leur *communisation*. C'est l'accumulation des blisters (et donc en creux des histoires de vie) qui raconte une expérience à la fois singulière et collective. Dans cette perspective, le tapis de blisters a été envisagé comme constitutif de la pratique collective elle-même et non pas comme un support, un décor ou un élément scénographique installé au préalable. Si l'acte cartographique permet de *médier* les récits de vie plutôt que de les médiatiser, cela signifie que la médiation s'opère depuis l'action, depuis l'agir en collectif, et non en amont, en fonction de méthodologies pré-construites à la pratique. Le verbe « médier », autrefois employé en ancien français, dérive de « médiation » qui désigne, dans le langage courant, une entremise destinée à permettre un accord, une conciliation. Le tapis de blisters, en tant que résultat d'un geste cartographique, a médié les récits d'expérience et leurs savoirs. Il a permis la création d'un espace de rencontre entre les savoir-sentir en danse et les savoirs nés de l'expérience psychiatrique

en proposant une aire de jeu propice à l'hybridation et la transformation : *un tapis de danse psychiatrisé*. Le tapis de blisters est un espace de transition, un chantier en perpétuelle transformation, dont les dimensions changent en fonction des espaces qui l'accueillent. Initier le chantier du tapis, sous la supervision de Manalios Occhit, a constitué un des gestes cartographiques les plus féconds depuis la création du collectif.

II. Complicités : « tout le monde s'y colle »

1. Statuts, rôles et fonctions

« Chaque matin, on devrait s'exercer à distinguer "statut, rôle, fonction" [588]. »

Pendant toute la durée des ateliers pour le *P.O.S.#1,* l'appel de Jean Oury a accompagné ma pensée et mes analyses : Quels sont les statuts au sein du collectif ? Quelles sont les fonctions partagées ? Les rôles ? Je propose de faire la synthèse de ces analyses et des échanges collectifs autour de cette distinction, avant de poursuivre les analyses de pratiques sur le tapis, avec cette nouvelle grille de lecture.

Statuts

Par « statut », j'entends le statut professionnel ou la place de l'individu dans un milieu social donné. Il détermine un ensemble de droits et de devoirs auxquels on peut s'attendre selon la place que l'on occupe dans un système social. Pour reprendre les mots du psychiatre Jean Oury, « le statut, quand on ne sait pas trop, allez voir la feuille de paye, c'est le statut officiel. On embauche quelqu'un sur son statut, il est cuisinier et voilà [589]. » Dans le cadre d'un service d'hospitalisation en psychiatrie, les dénominations sont nombreuses : patient·e·s, sujets, personnes en situation de handicap, usager·es, bénéficiaires, ou encore, pour reprendre le terme d'usage dans les pays anglo-saxons *client*.

[588] Jean Oury, « Statut, rôle et fonction. », in Jean Oury, *Conférences au Japon. Les fondamentaux de la PI.* Nîmes, Champ social, 2024, pages 83-88. Cette édition, sous la direction de Joseph Mornet, réunit un ensemble de conférences de Jean Oury au Japon en 2005 dans lesquelles il revient sur les fondements théoriques de la psychothérapie institutionnelle et les modes sur lesquels ils sont déclinés au quotidien à la clinique de La Borde.
[589] Thierry Goguel D'allondans et Jean-François Gomez, « Entretien avec Jean Oury. », *VST - Vie sociale et traitements,* 2013/2 n° 118, pages 137-143. URL : https://shs.cairn.info/revue-vie-sociale-et-traitements-2013-2-page-137?lang=fr [consulté le 28/06/2025].

Les professionnel·les du soin constitue une constellation de statuts marquée par une sur-spécialisation : psychiatre, infirmier·e, aide-soignant·e, agent·e d'entretien, éducateur·ice, psychomotricien·ne, psychologue, etc. Au sein du collectif, plusieurs statuts co-existent et interrogent la question des places de chacun et chacune au sein de l'institution : patient·e, infirmière, chercheuse, etc. Prendre en compte les statuts, ne pas les ignorer, est un exercice de conscientisation des relations de pouvoir même si elle n'est pas toujours suffisante pour présupposer d'une asymétrie dans la relation.

Le statut de patient·e de l'hôpital, partagé par une majorité des membres du collectif renvoie à une place assignée au sein de l'institution qui laisse peu d'espace pour la prise de décision et renvoie littéralement à une posture passive. Emprunté au latin patiens « qui supporte », le ou la patient·e est celui ou celle qui subit, endure. La connotation péjorative du terme me laissait supposer qu'il ne serait pas apprécié des membres du groupe. Pourtant, au sein du collectif pré-confinements, le statut de patient·e était revendiqué dans le sens où il rappelait le poids de la souffrance psychique. Ainsi, il a pu être défendu par les premiers membres du collectif, tous et toutes hospitalisé·es : être patient·e, c'est devoir supporter sa maladie, faire avec[590]. Aujourd'hui, les membres du collectif ne sont plus hospitalisé·es, et parfois ne sont plus suivi·es au CHIRB mais engagé·es au sein du réseau alternatif de la psychiatrie, notamment au GEM Les Envolées d'Aulnay-sous-Bois. Le statut de patient·e n'est donc plus nécessairement revendiqué dans le cadre du collectif. L'inscription des ateliers dans un lieu de soin possédant déjà sa propre terminologie — fondée sur une pensée binaire entre soignant·es et soigné·es — m'a amenée à reposer la question du statut collectivement. Le terme *patient·e* laisse de côté une dimension essentielle pour penser les pratiques : l'usage. L'usage est une manière d'agir, une pratique et caractérise les habitudes des membres d'une même communauté ou d'un même groupe social. Les usager·es seraient donc celles et ceux qui appliquent au quotidien un certain nombre d'usages dans un espace donné. Autrement dit, iels seraient les détenteur·rices d'un savoir sur les pratiques, sur les agissements : les savoirs d'usage.

Le terme « usager » n'a pas été choisi non plus par les membres du collectif. En effet, il assigne les personnes à un groupe supposé et renvoie surtout à un processus de catégorisation pensé d'abord par le système dénoncé par les usager·es elleux-mêmes. Le

[590] Voir mon mémoire de Master 2 : Marina Ledrein, *Chorée. Tentative de pratique collaborative dans un service d'hospitalisation psychiatrique,, op. cit.,* page 31.

désir partagé réside plutôt dans la revendication d'une expérience humaine singulière, celle de la folie, qui, pour autant, n'assigne pas la personne à une identité ou un groupe supposé :

> Il y a tout un ensemble de mouvements politiques ne répondant pas aux chorégraphies sociales habituelles qui voudraient qu'un groupe prenne conscience de lui-même à partir de son oppression, travaille ensuite à faire avancer ses intérêts et, si tout se passe bien, forge en cours de route des alliances avec d'autres groupes opprimés [...] Cette chorégraphie des mouvements politiques présente en effet deux défauts : 1/ elle repose souvent sur les identités fabriquées par et pour l'oppression ; 2/ elle suppose d'entrer en dialogue avec les élites dirigeantes d'une manière qui confirme leurs modes de fonctionnement, ce qui les rend d'autant plus capables d'intégrer les mouvements de manière logistique ou gestionnaire (par des subventions ou des droits légèrement moins oppressifs), sans rien céder à la brutalité de l'oppression dont ils sont porteurs[591].

Définir les statuts des membres du collectif par la même terminologie que celle imposée à l'hôpital revenait finalement à figer le collectif, à le stabiliser dans une activité identifiée par l'institution elle-même. Pour Félix Guattari, le groupe assujetti, c'est-à-dire défini par des lois extérieures à lui-même et le groupe-sujet, défini par une loi interne, ne sont pas deux types de collectifs mais deux perspectives sur l'institution. Il ne s'agit pas d'ignorer les statuts rattachés au premier groupe assujetti, très présent dans le quotidien du collectif, mais plutôt, dans une pratique du détournement et de réappropriation, de changer de perspective sur l'institution en considérant le collectif MOUVEMENT(s) comme un collectif artistique regroupant des artistes, des chorégraphes, des danseureuses, plasticien·nes, musicien·nes et poète·sses, partageant tous et toutes une expérience de la psychiatrie. Dans le texte de présentation, il a néanmoins été choisi de faire apparaitre les statuts lorsqu'ils permettent d'induire des rapports de pouvoir. Il semblait en effet problématique de ne pas signaler la complicité de certaines soignantes du lieu ou la présence de chercheuses au sein du collectif. Ces deux statuts supposent un certain nombre de privilèges au sein de l'institution et un déséquilibre dans la redistribution des pouvoirs au sein du collectif. Pour prendre un exemple simple, seule Corinne Dutheil, infirmière, possède les clés du centre social. Sa présence autorise et permet celles des autres membres ainsi que la mienne. Le curseur a été placé sur l'expérience de la psychiatrisation comme expérience de vie en adoptant la mention « personnes dont les

[591] Emma Bigé, *Mouvementements*, *op. cit.,* pages 209-210.

parcours de vie ont été ou sont encore psychiatrisés » dans le texte de présentation du collectif plutôt que sur la supposée existence d'un groupe homogène.

Rôles

> Les groupes collaboratifs partagent le pouvoir, et les groupes équilibrés veillent à ce que leurs membres accèdent équitablement au pouvoir social. Mais équilibre ne signifie pas identique. Dans les groupes collaboratifs, de multiples rôles coexistent, dont des rôles de meneur·euses de différentes sortes. Même si les membres détiennent officiellement un pouvoir égal, chacun·e fait des choses différentes, assume différentes responsabilités et fonctionne à sa manière. Cette diversité peut être facteur de résilience comme elle peut fournir le terreau à d'amers conflits[592].

Les situations générées par les pratiques partagées en atelier sont parfois sources de conflictualités à la fois nécessaires et difficiles à penser puisqu'elles sont entremêlées dans un ensemble d'affects et de relations. Tenter de dégager quelques rôles partagés, ou non, au sein du collectif, mais aussi d'en expliciter les limites, permet d'accueillir ces conflictualités de manière plus sereine et plus concertée. Un rôle, contrairement aux statuts, nous est donné par quelqu'un, il s'inscrit dans un réseau de relations et chaque membre du collectif peut jouer plusieurs rôles en fonction des situations, des temporalités, des propositions et du jeu des relations. Les rôles au sein du collectif ont fait l'objet de nombreux échanges dont je propose une synthèse dans ce chapitre. Afin de confronter les points de vue à ce sujet, j'ai mené une série d'entretiens téléphoniques avec plusieurs membres du collectif en m'appuyant sur trois questions[593] :

- → Quels rôles avez-vous repérés dans le collectif ?
- → Si vous deviez donner un « nom de code » à ces rôles, comment les appelleriez-vous ?
- → Selon vous, les rôles sont-ils suffisamment partagés entre les membres du collectif ?

---

[592] Starhawk, [2011] *Comment s'organiser ? Manuel pour l'action collective*, Paris, éditions Cambourakis, 2021, page 151. Titre original : The empowerment Manual. Traduction : Géraldine Chognard. Fondé sur les expériences du groupe de l'activiste écoféministe américaine Starhawk, ce manuel offre une série de considérations concrètes pour penser l'organisation collective notamment celle des groupes militants.

[593] Notes et synthèse réalisées à partir des entretiens avec Christian Daclinat (le 28/08/2023), Corinne Dutheil (30/08/2023), Aimée Dubuisson (01/09/2023), Didier Martineau (28/08/2023), Thomas Benhamou (30/08/2023), Nathalie Hervé (09/09/2023), Manalios Oochit (01/09/2023). Ces entretiens ont été réalisés à un moment où les membres du collectif étaient pour la plupart en déplacement. C'est pour cette raison qu'ils ont été effectués par téléphone.

Certains rôles ont été repérés par plusieurs personnes interrogées, quand d'autres, au contraire, peuvent sembler paradoxaux. C'est principalement sur ces points de convergence et de divergence que je m'arrêterai dans la synthèse. D'un côté, certains rôles sont partagés et sans cesse redistribués en fonction des situations. Contrairement aux fonctions, certains rôles peuvent être endossés par des personnes précises du collectif ou de ses invité·es. Il est intéressant de noter que dans la tentative de déploiement des rôles au sein du collectif, plusieurs noms de code renvoient à des statuts officiels ici détournés et partagés, notamment « chorégraphes » et « soignants ». Les pratiques de réappropriation et de détournement sont au cœur du collectif MOUVEMENT(s).

Synthèse des entretiens :

Les rôles partagés et redistribués entre les membres du collectif :

- → *Les forces de proposition* : chacun et chacune peut proposer, une pratique, une idée, un désir.
- → *Les collecteureuses* : collectent les idées, pratiques, désirs (sous formes de notes, sur le padlet collectif, etc.).
- → *Les chorégraphes :* celles et ceux qui imaginent des pratiques pour mettre en mouvements et en gestes les idées et désirs d'exploration collectés.
- → *Les plasticien·nes :* celles et ceux qui investissent le travail du geste par le tracé.
- → *Les soignant·es :* celles et ceux qui portent attention aux autres et s'assurent que tout le monde va bien - rôle d'entraide partagé en fonction des situations (indépendant du statut officiel).
- → *Les questionneureuses :* celles et ceux qui questionnent, qui interrogent ce que l'on fait.
- → *Les actant·es :* celles et ceux qui font, expérimentent dans et par l'action.
- → *Les guides du P.O.S. : iels* changent en fonction des *P.O.S.* (Abdelaziz Kherfi, Marina Ledrein et Nathalie Hervé pour le *P.O.S.#1* et Didier Martineau pour le *P.O.S.#2*).
- → *Les historien·nes :* celles et ceux qui portent l'histoire du collectif et celle du *P.O.S.* depuis sa genèse (Thomas Benhamou, Spirale PRODUCTION, Manalios Oochit, Marina Ledrein).

Autres rôles jugés plus implicites mais également partagés :

- → *Les inspiré·es* : celles et ceux qui remobilisent le groupe, rôle fédérateur (mention spéciale à Spirale PRODUCTION et Baky Meguenni pour leur enthousiasme).
- → *Les « pince sans rire »* **:** celui ou celle qui apporte de l'humour (mention spéciale à Spirale PRODUCTION, Didier Martineau et Nathalie Hervé).
- → *Les présences sûres* : celles et ceux toujours présent·es et rassurant·es (mention spéciale à Christian Daclinat).
- → *La fraîcheur de l'après :* celles et ceux qui quittent l'hôpital (mention spéciale pour Francelyse Faleyras et son adresse au public lors du *P.O.S.#1*).
- → *Rôle du brouilleur :* celui ou celle qui vient déranger, qui perturbe, qui brouille les repères (V.).

Au sujet de mes rôles spécifiques :

- → *Fil conducteur :* je suis à l'origine de l'invitation au théâtre Louis Aragon, je fais le lien entre l'extérieur et l'intérieur, avec les artistes invité·es et les partenaires.
- → *Cartographe :* je relie et rassemble les idées et gestes collectés au service d'une documentation des pratiques (Spirale PRODUCTION et Didier Martineau ont partagé ce rôle avec moi en proposant des pratiques de cartographie par le tracé ou l'écriture). Ce rôle rejoint également mon engagement dans la direction éditoriale des journaux.
- → *Corneille – socle* : rôle de meneuse, celle qui a une vision d'ensemble du projet.
- → *Confidente* : celle auprès de qui il est possible de verbaliser un malaise ou un mal-être.

Précaution soulevée au sujet de mes rôles par plusieurs membres : Je joue plusieurs rôles qui ne peuvent pas toujours être partagés[594] : attention à la concentration des pouvoirs qui parfois implique une concentration des informations et des décisions. Je m'interroge sur mon rôle de « corneille » ou meneuse. Il est jugé à la fois nécessaire, moteur, et glissant, sans cesse à réinterroger.

[594] Par exemple, les demandes de subvention ou la recherche de partenaires nécessitent certaines compétences et notamment une aisance avec les outils informatiques et de communication ou encore une bonne connaissance du réseau de diffusion de l'art contemporain.

Rôle de Nathalie Hervé :

L'alchimiste ou la cuisinière : celle qui ajoute des ingrédients aux recettes composées par les *chorégraphes* — pratique d'affinage des propositions, rôles de transmission et d'outillage.

Une précaution a été soulevée : son système de références peut en occulter d'autres déjà existants et tout aussi légitimes. Les savoirs spécialisés peuvent intimider et ne pas permettre l'ouverture d'un dialogue, ou d'un partage de pratiques. Inhibition possible.

Rôle de Christian Daclinat :

Cuisinier : Rôle particulier en raison de son expérience en tant qu'artiste chorégraphique. Le collectif lui reconnait un savoir spécifique. Son regard et sa présence sont demandés. Il joue aussi le rôle de cuisinier et d'alchimiste même s'il ne se sent pas toujours légitime.

Rôle de Corinne Dutheil :

L'enveloppe : elle joue le rôle de repère au sein de l'institution et entretient un lien affectif fort avec toustes les membres quel que soit leur statut. Corinne garde la dimension enveloppante de la soignante (prendre soin) tout en étant une alliée (grande capacité d'écoute). Elle incarne le lieu et la possibilité de rester.

Rôle d'Aimée Dubuisson

Aimée est celle qui vient du dehors : « la fraicheur du dehors ». Elle est, en effet, la seule à ne pas partager une expérience du lieu mais son engagement est jugé moteur pour le groupe. Elle crée du lien entre le dedans et le dehors.

Veilleuse[595] : par ailleurs étudiante-chercheuse à l'EHESS en master, elle porte un regard critique sur la manière dont les rôles sont distribués et conscientise les glissements possibles. Les échanges avec Aimée me sont précieux dans l'élaboration de la recherche et pour affiner mes positionnements de recherche.

[595] J'emprunte le rôle de « veilleuse » à la grille proposée par Isabelle Ginot au sein du laboratoire *Mouvements engagés*. Pour en savoir plus : http://www.individus-en-mouvements.com/fr/spectacle/mouvements-engages-104 [consulté le 10/11/2023].

Fonction(s)

> Mais la fonction, c'est quoi la fonction ? Tout le monde, aussi bien le cuisinier que le jardinier, etc., a une fonction d'accueil psychothérapique. En gros, d'une façon générale, cela consiste à être attentif aux autres, c'est la « fonction soignante »[596].

La fonction se caractérise par sa dimension partagée. Elle émerge de la trame relationnelle et n'est donc pas associée à un individu. Dans cette perspective, la fonction soignante n'est pas celle des soignant·es, mais peut concerner l'ensemble des habitant·es d'un lieu.

Si je devais nommer une fonction partagée du collectif, ce serait certainement la fonction artistique autour de laquelle se réunit l'ensemble de ses membres. Il me semble pourtant peu pertinent de nommer une seule et unique fonction pour qualifier des pratiques et des modes de savoirs multiples, engagés précisément à décatégoriser et à s'inscrire dans une démarche de modulation du sentir à partir des situations telles qu'elles se présentent, des états de corps et de l'ambiance du lieu[597]. Si les pratiques de danse critiques, comme le précise Violetta Salvatierra [598], sont structurées en curseurs, c'est aussi, il me semble, pour se situer au plus près des singularités, des imaginaires et des désirs au moment de la pratique. Isabelle Ginot invite à sortir du cadre souvent binaire qui caractérise les pratiques de danse en institution de soin entre fonction « artistique » et « thérapeutique ». « Il s'agit de penser une multiplicité de fonctions : créer, prendre soin, protéger, stimuler, inventer, représenter, transformer, faire ensemble[599]. Ainsi, d'une situation à l'autre, le curseur se déplace. La question des fonctions se repose depuis la pratique et depuis les rôles identifiés collectivement. Ainsi, les rôles partagés de « chorégraphes » et de « soignant·es » font émerger d'autres fonctions du collectif, celle du « chorégraphique » et la fonction « soignante ».

---

[596] Propos recueillis par Thierry Goguel D'allondans et Jean-François Gomez, « Entretien avec Jean Oury. », *op cit.*

[597] Je renvoie à la thèse de Violeta Salvatierra qui a largement pensé la question de l'ambiance et sa résonnance dans les pratiques du geste. Violeta Salvatierra*, L'atelier de danse et d'éducation somatique comme espace d'expérimentations micropolitiques, op. cit.*

[598] *Ibid.*, page 133.

[599] Isabelle Ginot, « Des pratiques vers les catégories, et non l'inverse », *op. cit.*, page 4.

Christian Pour moi, pouvoir expérimenter plusieurs choses ça a été bénéfique. Par exemple, le tapis, je ne voulais pas le faire ; et de pouvoir quand même l'expérimenter, c'était quelque chose de plutôt bénéfique.

Marina Tu pourrais dire pourquoi c'était bénéfique ?

Christian Comment dire ? Ça fait casser une barrière, on peut avoir des a priori sur les pratiques, par exemple, on va dire « non » tout de suite et sans vraiment chercher pourquoi. Là, j'ai expérimenté plusieurs fois et je sais vraiment pourquoi je ne veux pas le faire.

Marina Ça t'a permis de te positionner.

Christian Oui, mais au moins, j'ai essayé de donner une qualité de mouvement dans la proposition. Et j'ai vraiment fait le truc. Et puis après, quand on discutait de la zone, je pouvais participer aux discussions différemment, depuis mon expérience dans la danse.

Marina Ok. Je me suis dit, en tout cas, c'était une de nos hypothèses, que ça permettrait, après-coup, de jouer le rôle de soutien pour celles et ceux qui vont continuer la pratique. De participer à l'expérimentation donne une idée plus concrète de ce qui se passe, de ce que ça peut produire.

Spirale C'est une étape dans le processus quelque part.

Marina Oui, voilà. Et du coup, on partage quand même un peu l'expérience avec celles et ceux qui continuent de le faire. On a une idée de ce qui se passe sur le tapis.

Baky Parce qu'effectivement, ce n'était pas rien ce satané tapis quand même. Déjà, parce qu'il y a l'expérience du médicament et puis cet objet artistique qui, effectivement, part d'une réalité, mais qui est un objet artistique.

Nathalie Pour Abdelaziz, par exemple, il a complètement transformé son rapport à la lenteur. Parce qu'au début, c'était les médicaments, les médicaments, les médicaments. Et pour d'autres, ça a confirmé que ça restait un tapis de blisters et ça t'a permis de clarifier ta pensée, tout en étant, encore une fois, en jeu physiquement et pas que dans : « Je vois de loin ce tapis de médicament ». Je suis sur un tapis de médicament, mais c'est un état de corps qui va distancer ou pas. Toi, Fabrice aussi, tu aimais beaucoup quand on a fait ce jour-là sur le tapis de médicament. Je ne me souviens plus de tes retours, mais il y avait quelque chose où tu savais que tu étais sur le tapis de médicaments. Tu étais dans un état de corps très fort.

Spirale Et dire que pour le P.O.S#2, il y avait plus personne dessus (rires) !

Corinne Il a fini dans un couloir piétiné (rires).

Nathalie La chute du tapis !

Baky Moi j'étais impressionné par ce que je voyais, Manalios qui se roulait sur le tapis, de tout son corps.

Nathalie Lui il mettait le bazar (rires) !

Lecture complice #12 – parler depuis la danse
avec Christian Daclinat, Spirale Production, Baky Meguenni, Nathalie Hervé, Corinne Dutheil – 08/04/24.

2. Partage des rôles

« Passer » la pratique, histoires de transmission

Cette lecture complice, datée du 28 avril 2024, soit presque deux ans après « les faits », revient sur la proposition d'accompagner Manalios Oochit collectivement « dans la danse ». Habité par des gestes fantômes, le tapis est chargé d'une histoire des gestes, d'une histoire intime de la prise de médicament. « Chargé » est donc le qualificatif qui revient le plus souvent lorsqu'il est question de son exploration. À chaque fois qu'il est sorti de son placard, le tapis génère d'abord des réactions ambivalentes ou de rejet. En dehors de Manalios Oochit, ni Christian Daclinat, ni Abdelaziz Kherfi, présents ce jour-là, ne souhaitaient l'explorer dans le cadre de la performance du *P.O.S.#1.* Ils acceptent néanmoins volontiers d'accompagner Manalios Oochit dans la pratique. Ce dernier m'invite à danser également. Faire ensemble et se positionner ensuite : telle est la proposition.

J'ai déjà abordé cette proposition au sujet d'une autre pratique, celle de la danse des inséparables. Une différence majeure distingue cependant les deux situations et les deux pratiques : pour la « danse des inséparables », la pratique elle-même impliquait un toucher permanent. Sortir de la pratique supposait donc de sortir son partenaire simultanément. Dans la situation qui m'occupe ici, les cartes du jeu permettent de sortir et d'entrer à tout moment sur le tapis. Autrement dit, la possibilité de moduler son engagement dans l'action est rendue possible sans interrompre le jeu collectif. On peut y aller, *plus ou moins*. L'architecture du tapis guide et offre plusieurs options aux danseureuses : rester aux pieds du tapis, occuper ses bords, son centre. Changer de perspective et de point de vue était également possible en jouant avec les quatre bords du tapis : fond de scène, face, côté cour, côté jardin — pour reprendre le vocabulaire du spectacle vivant. Les changements de direction ont multiplié le champ des possibles et les modulations d'engagement dans l'action : les danseureuses se croisent, se tournent le dos, se tiennent côte à côte en fonction de ces variations. Il m'apparait que le tapis, en tant qu'architecture physique joue le rôle d'abri pour la pratique. Il constitue un espace qui, tout en accueillant les explorations singulières de chaque danseureuse, permet aussi une plus grande circularité dans l'agir et dans les modulations de présence. Là où la pratique des inséparables supposait un engagement dans l'action « continu et fluide », l'engagement a pu ici se moduler jusqu'à se rétracter en laissant aux danseureuses la possibilité de simplement accompagner Manalios

Oochit en restant debout et immobile à la lisière des premiers blisters du tapis. En étant là, présent·e, à ses côtés. La physicalité de la zone et son architecture matérielle rendent très concrètes, très soutenantes, les sorties possibles de la pratique et les marges de manœuvre des danseureuses.

La dimension d'entraide de la pratique collective dépend de la présence des danseureuses et peut se transformer en menace si elle devient une injonction à rester. Il s'agit ainsi de trouver, dans les temps d'expérimentations, des astuces pour permettre, non seulement d'ouvrir le champ des possibles de chacun·e, tout en soutenant l'action collective ; mais aussi de trouver des manières de faire pour accueillir les agrippements sensoriels, affectifs et physiologiques : par exemple, une douleur qui survient, une émotion qui submerge, etc. En restant aux pieds du tapis, le ou la danseureuse élargit son espace de seuil et son champ d'action sans se désengager complètement du champ de présence ouvert par « l'espace de jeu ».

Pour l'atelier du 5 mars 2022, autour de la *zone d'anesthésie,* nous nous retrouvons ainsi, Nathalie Hervé, Christian Daclinat, Abdelaziz Kherfi, Manalios Oochit et moi-même, assis·es en tailleurs, autour du tapis, après plusieurs mois de tâtonnements et d'errance dans la pratique. En effet, si le tapis de blisters a d'abord constitué un geste collectif depuis son installation sur le sol des studios du CENTQUATRE, sa transformation en un objet unifié, transportable, déplaçable, a créé un trouble dans les pratiques. Le sol n'était plus ni éphémère ni si précaire et la proposition de danser sans faire bouger les blisters ne tenait plus. Le jeu du tapis, tel que nous en avions imaginé les règles, imposait de se réinventer. Sa nouvelle qualité d'objet déplaçable avait réduit pendant un temps le champ des possibles en réintroduisant un rapport limitant sujet/objet jusqu'ici mis à distance par le geste de dépose et l'action carto-chorégraphique. Les mois qui ont précédé l'arrivée de Nathalie ont ainsi été marqués par une période de doute et de flottement : que faire de ce tapis finalement ? Sa transformation en *objet cartographique* semblait avoir resserré à la fois les marges de manœuvres et l'aire de jeu. « Jouer n'est simple qu'en apparence », rappelle Anne Boissière.

C'est depuis cet espace très concret du tapis de blisters, arpenté collectivement pendant plusieurs mois et depuis plusieurs années par certain·es, que la nécessité d'inviter une professionnelle de la danse a d'abord été formulée. Afin de remettre en route le travail, l'ouvrir à une nouvelle expertise extérieure s'imposait. Dans cette perspective, une de mes

hypothèses propose de penser le tapis de blisters comme un espace de transmission entre les savoir-sentir en danse et les savoir-sentir issus de l'expérience vécue du lieu et des processus de psychiatrisation. Il est venu se mettre littéralement au milieu, fabriquer un espace *entre* les savoirs et, ainsi, permettre une remise en route des imaginaires et la constitution d'un espace de communication. Dans ce chapitre, je propose de m'arrêter sur le *comment* de la transmission et sur la manière dont la présence du tapis a reconfiguré les statuts, rôles et fonctions, partagés ou portés par chacun et chacune dans le contexte précis de la situation. Il sera question d'analyser la façon dont le tapis et les pratiques dansées ont participé à redistribuer les places.

La pratique dansée s'invente depuis ce nouveau sol devenu partenaire de danse. Pour reprendre la distinction opérante d'Anne Boissière, il ne s'agit pas de « jouer au jeu du tapis » mais de « jouer *avec* le tapis » : « Le joueur joue toujours *avec* quelque chose qui joue avec lui » rappelle la philosophe[600]. Par sa matérialité, le tapis de blisters a invité les danseureuses à s'installer autour de lui. Il a constitué une matière d'exploration *entre*. Cette disposition spatiale, si elle peut sembler anodine ou évidente, a d'emblée suggéré une certaine circularité des idées et des gestes. Cet espace de transition, inédit, autant pour Nathalie Hervé que pour les autres membres du collectif présent·es, a soutenu un régime d'attention porté sur une aire de jeu inconnue, encore à explorer. En effet, si Manalios Oochit et moi-même avions participé à la première expérience de tapis éphémère au CENTQUATRE, nous n'avions encore jamais dansé sur ce nouveau tapis de blisters, laissé de côté depuis sa confection et les confinements successifs.

Bien que la configuration inédite du *P.O.S.#1* reposait sur la proposition conjointe de Manalios Oochit d'explorer le geste de la prise des médicaments en danse, et de le faire sur ce tapis de blisters, nous étions, lui et moi, riches de nos expériences antérieures de danse sur le tapis. Autrement dit, nous étions les *historien·nes* de la zone, pour reprendre un des rôles identifiés par le collectif.

> Les historien·nes : celles et ceux qui portent l'histoire du collectif et celle du *P.O.S.* depuis sa genèse.

Avant de formuler de nouvelles cartes du jeu, Nathalie Hervé a commencé par interroger cette *histoire* auprès de Manalios Oochit et moi-même. Elle a tenté de saisir le désir de danse, d'en comprendre les enjeux et les futurs possibles. La parole initie le travail

[600] Anne Boissière, *Le mouvement à l'œuvre, entre jeu et art, op. cit.,* page 85.

collectif en explicitant les intentions du danseur, aussi initiateur de la zone. Invitée à pratiquer également sur le tapis de blisters, cette traversée de la pratique m'a engagée corporellement dans la recherche autour des modulations du sentir avec mes partenaires de danse.

Après analyse des temps d'improvisation sur le tapis de cet atelier, il me semble néanmoins que le rôle d'historien·ne, porté ici par moi-même et Manalios Oochit, ne repose pas uniquement sur un récit oral qui reprendrait tout l'historique de la zone mais sur une corporéité dansante habitée par l'histoire de la zone. Manalios Oochit partage son expérience depuis sa danse sur le tapis, c'est en improvisant qu'il raconte l'histoire de la zone, son rejet de la lenteur et de la marche au profit du rouler, de la contraction musculaire et de la vitesse. Il réactive des imaginaires dansés antérieurs dont il est le *passeur*, dont il assure la transmission. Manalios Oochit permet la rencontre avec les savoir-sentir et les imaginaires du geste portés par Nathalie Hervé pour soutenir un futur de la zone, restée jusqu'ici au placard. Ce rôle partagé au sein du collectif consiste à créer des passages d'une pratique à l'autre, d'une source de savoir à l'autre ou encore d'une technique à l'autre.

Manalios Oochit ne fait pas non plus la démonstration de ce qu'il souhaiterait faire. Il réinvente depuis la danse et la pratique collective un nouveau jeu de cartes, né de la rencontre entre les propositions d'exploration de Nathalie Hervé et son histoire dansée avec le tapis de blisters. En effet, il me le dira lors d'un temps d'échanges post-atelier : « rouler je pourrais pas si vous étiez pas là » ; « ça marche parce que vous êtes là ». Le compagnonnage depuis la pratique doublé du phénomène d'hybridation des savoirs-sentir, après trois temps d'improvisation, participe de la possibilité, ou non, de faire émerger des nouvelles cartes du jeu. Dans le cadre de ma recherche, le rôle identifié « d'historien·ne » par le collectif résonne fortement avec un rôle que j'appelle « passeur·euse ». Si Manalios Oochit porte l'histoire de la zone du *P.O.S* et de ses pratiques, il est donc aussi celui qui initie un passage, au sens d'un espace de transition, depuis ses expériences antérieures.

Ce passage de la marche lente à la vitesse des roulades et des chutes sur le tapis met en lumière deux autres rôles repérés par les membres du collectif et endossés par Manalios Oochit dans le cadre du travail autour de l'anesthésie :

- → Le role *d'actant·e :* « les hommes et les femmes d'action » : celles et ceux qui *font*, expérimentent dans et par l'action.

→ Le rôle de questionneur·euse : celles et ceux qui interrogent, ouvrent un espace de débat et défient les évidences de la pratique.

Questionner

Dans le même temps, le danseur questionne cet héritage — ces scripts en héritage — qui relève lui-même d'une histoire et conception de la danse contemporaine. Ainsi, le choix de la marche, comme première carte du jeu proposée par Nathalie Hervé, s'inscrit dans une certaine idée de la danse. Plus particulièrement, ce choix renvoie à des pratiques pédagogiques privilégiées dans des cadres de transmission adressés aux non-danseureuses ou « danseurs piétons » pour reprendre la catégorie proposée par Isabelle Ginot[601].

La chercheuse en danse, dans un ouvrage collectif consacré aux pratiques amateures, émet l'hypothèse selon laquelle les pratiques de la danse contemporaine auraient produit une nouvelle catégorie de danseureuses, catégorie qui ne saurait se résumer à son professionnalisme ou au contraire à son amateurisme : le *danseur piéton*. Elle aurait pour objectif de désigner et dénoncer la catégorie jusqu'ici admise du ou de la danseureuse professionnel·le : le *danseur normal*. Isabelle Ginot tisse un ensemble de liens entre les études sur le comédien amateur, défini par son absence de statut et *d'inscription esthétique*[602] et la distinction entre danse amateure et danse piétonne. Si le·la danseureuse amateur·e manifeste un intérêt pour la danse et s'inscrit dans une pratique assidue non rémunérée, toutes ces caractéristiques reproduisent le modèle des danseureuses professionnel·les. Dans une perspective toute différente, les danseureuses piéton·nes n'ont jamais reçu « de traitement dansant ». Leur identité se définit par l'écart existant avec le *danseur normal*. Cette absence d'entrainement dansant ne sous-entend pour autant aucunement une méconnaissance de l'art et de ses processus : « Piéton, ici, désigne le danseur naïf, certes, car non entrainé, mais certainement pas étranger au monde l'art[603]. » Au sein du collectif, aucun membre — y compris moi-même — ne peut s'inclure, sans que cela engage un débat, dans une des deux catégories les plus répandues : nous ne sommes

[601] Isabelle Ginot, « Du piéton ordinaire » in Briand, Michel (dir.), *Corps (in)croyables, Pratiques amateurs en danse contemporaine*, Pantin, Centre national de la Danse, 2017, pages 25-43.
[602] Marie-Madeleine Mervant-Roux citée par Isabelle Ginot « Du piéton ordinaire » in Briand, Michel (dir.), *Corps (in)croyables, Pratiques amateurs en danse contemporaine*, *op. cit.*, page 27.
[603] Isabelle Ginot, « Du piéton ordinaire », *op. cit.,* page 31.

ni professionnel·les ni amateur·e·s. Sommes-nous des *danseureuses piéton·nes* ? La question reste encore en suspens et se confronte à des parcours complexes et hybrides, situés entre professionnalisation, amateurisme et interdisciplinarité. Encore récemment, elle a été soulevée lors d'un arpentage du texte d'Isabelle Ginot en atelier.

Proposer la marche comme carte du jeu repose sur un ensemble de présupposés qu'il convient ici de mettre en lumière pour interroger le rôle de « passeur » et de « questionneur » de Manalios Oochit.

Marcher c'est d'abord rester debout. C'est réagencer sa relation gravitaire au monde.

> La marche, souligne, à la différence de la course ou du saut qui feignent de lui échapper, la continuité de ma relation gravitaire, il y a toujours une partie de mon corps en contact avec le sol, sans avoir à frapper des talons, par le simple dé-roulé du pied[604].

La connexion immédiate et directe au sol, ainsi que toutes les variations des qualités d'appuis et de directions, nourrissent les pratiques de danse et notamment en danse contemporaine dont Nathalie Hervé se fait l'héritière au sein du collectif. Sur le tapis de blisters, pieds nus, depuis la peau de la plante des pieds en contact physique avec ce sol déformé, les danseureuses sont invité·es à explorer cette relation gravitaire ouverte par la marche. Derrière cette proposition d'exploration se niche un idéal démocratique de la pratique dansée qui s'empare de la marche en tant qu'expérience sensible en commun, comme terrain d'exploration réunissant toutes les catégories de danseureuses, professionnel·.les, amateur·es, « piéton·nes » et de spectateur·ices. Marcher en danse c'est vouloir questionner ce qui fait la danse, sa spécialisation, la notion de virtuosité. C'est aussi remettre en question les hiérarchies et lutter contre une assignation des places. Ainsi, le défendent notamment les danseureuses de la Judson Dance Theater et les artistes de la danse post-moderne de manière plus générale[605]. C'est à partir de cet héritage, éprouvé depuis sa pratique en danse, que Nathalie Hervé rappelle au collectif à plusieurs reprises : « marcher, c'est déjà danser. »

Pourtant très vite, et au sujet d'autres pratiques dansées sous forme de marches, Manalios Oochit me dira : « On ne va quand même pas faire que marcher ! On peut aussi

---

[604] Marie Bardet, *Penser et mouvoir, une rencontre entre danse et philosophie*, Paris, éditions l'Harmattan, 2011, page 55. Voir notamment le chapitre « marcher » pages 53 – 78.

[605] Sally Banes, *Terpsichore en baskets. Post modern dance*, Paris, éditions Chiron, 2002. Dans le groupe de danseureuses du *Judson Dance Theater* (1962-1964) chacun et chacune peut être force de proposition et participer aux propositions des autres artistes.

faire autre chose. » Il me fera remarquer, à plusieurs reprises, en tant qu'*historien* du collectif, que la plupart des danseureuses professionnel·les invité·es ont presque toustes privilégié la marche dans les propositions d'exploration, et ce dès 2017, lors des premiers ateliers partagés. Son constat a directement interrogé l'ensemble du groupe et fait naitre des positions parfois contradictoires. La marche est accueillie comme une étape de travail rassurante pour certains et certaines. Elle est accueillie par d'autres comme un terrain d'exploration en soi, notamment lorsqu'elle est associée à d'autres cartes du jeu (lenteur, marche arrière). Pour d'autres encore, elle génère ennui et lassitude. Pour Manalios Oochit, la récurrence de cette proposition interroge et peut traduire un manque de confiance de la part des artistes professionnel· les dans les « compétences » des membres du collectif. C'est depuis ses antériorités au sein du collectif, et les questions qu'elles viennent soulever, que se forme un désir de réagir à la proposition de Nathalie Hervé, de venir la questionner, depuis la pratique elle-même.

Rouler – répartir l'attention

La proposition artistique de Manalios Oochit a donc consisté à rouler sur le tapis de blisters. Elle s'éloigne radicalement de la proposition de Nathalie Hervé autour de la marche et de la posture érigée. Cette dernière présente la particularité de limiter les appuis à la plante des pieds et repose sur un axe vertical. Elle n'est pas seulement « la signature d'une organisation individuelle mais relève également de l'inscription corporelle d'une culture[606] ». Déhiérarchiser ce qui peut faire la danse, rejoint l'idée d'une répartition tournante des fonctions à l'œuvre dans le collectif. Cette idée est au travail dans l'histoire de la danse avec des expériences marquantes comme par exemple la déconstruction de la figure du chorégraphe-directeurice au profit d'un rôle temporaire et tournant au sein du *Grand Union*.

Autrement dit, le vertical et l'horizontal, l'ascension et la chute, le haut et le bas, au-delà des dimensions spatiales, portent des valeurs symboliques. Le geste de « rouler » ouvre un espace d'expérimentation au ras du sol, loin d'un idéal de la posture érigée. « Rouler » suppose de mettre au travail chaque recoin de peau et une multiplication des points d'appuis. Ce geste offre une relation variable à la gravité, dans un jeu d'expansion et de rétraction. La peau est ici épaisseur et non pas surface plane, tout comme le sol déformé

[606] Christine Roquet, « Être debout » in *Histoire de gestes*, *op. cit.* Voir aussi : Georges Vigarello, *Histoire du corps redressé*, Paris, éditions du Félin, collection « Histoires et sociétés », 2018.

et amorti du tapis de blisters. « Rouler » engage un maximum de parties du corps en contact avec le sol et qui prennent en charge l'échange des forces. « En roulant, [précise la chercheuse en danse Marie Bardet] la répartition des appuis à travers le corps effectue une déhiérarchisation qui n'est pas annoncée, ni même revendiquée, elle s'acte et s'éprouve, en ce qu'elle se pense en pesant[607]. » C'est donc depuis la corporéité dansante que l'expérience de la déhiérarchisation s'éprouve. Manalios Oochit témoignera à plusieurs reprises des sensations liées à la mobilisation de certaines parties de son corps peu mobilisées au quotidien. Le geste de rouler s'inscrit ainsi dans plusieurs histoires de la danse autour des processus de déhiérarchisation et de nouveaux partages « qui ne cessent certainement pas de créer des systèmes de valeurs et du regard, mais font l'expérience de leurs redistributions en acte[608]. »

Autrement dit, il est question non pas de proclamer l'égalité, d'en faire un préalable à la pratique mais d'en faire l'expérience depuis la pratique. Cette distinction me semble essentielle pour appréhender l'expérience collective. Il ne s'agit pas de considérer la déhiérarchisation ou le travail de dé-partition entre les statuts/rôles/fonctions au sein du collectif, comme une étape franchie, ou comme une condition, mais comme un processus sans cesse remis en jeu dans la danse et les temps d'échanges à partir d'elle. De la même manière, le philosophe Jacques Rancière ne propose pas de poser l'égalité des intelligences comme condition au préalable. Il invite à travailler à partir de son présupposé pour analyser tout ce qu'il peut produire[609]. Cette proposition m'intéresse au sens où elle permet de penser le geste comme un espace d'expérimentation pour mettre au travail les possibilités d'une co-production des savoirs et les relations de confiance entre les acteur·ices de la pratique. L'inverse consisterait à opérer depuis un système de défiance qui précisément hiérarchise les intelligences et les savoirs.

C'est depuis l'agir, depuis la danse elle-même que Manalios Oochit questionne les pratiques et interroge les propositions de Nathalie Hervé, non pas pour les remettre en question, au sens d'un jugement de valeur, ni simplement pour répondre à une aspiration personnelle, mais pour les interroger au regard de l'histoire de la pratique et des gestes au

[607] Marie Bardet, *Penser et mouvoir*, *op. cit.*, page 85. Voir aussi à ce sujet : Isabelle Ginot, « entretien avec Trisha Brown : ce temps-là l'utopie… » in *Mobiles n°1,* « Danse et utopie », Paris, L'Harmattan, 1999, pages 107-111 : « cette idée de corps démocratique consistait à s'intéresser à tout ce qui était délaissé ou ignoré dans le corps. Non seulement utiliser des parties du corps rarement mises en valeur, mais aussi des directions inhabituelles pour ces différentes parties. »

[608] *Ibid.*, page 83.

[609] Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, *op. cit.,* page 98.

travail dans la *zone d'anesthésie*. La nécessité de proposer une pratique pour sortir de la marche et de la lenteur s'inscrit dans une posture critique qui vient interroger l'histoire même de la pratique. Si Manalios Oochit roule sur les blisters c'est aussi en réponse à la marche lente d'Abdelaziz Kherfi. L'un et l'autre composent les cartes d'un jeu collectif qui se pense depuis les singularités, les dissensus et les variations possibles offertes par le travail du geste allant de la lenteur extrême à la vitesse, de la marche à la chute, du geste arrêté en chemin au geste précis de construction du tapis.

L'exploration de la lenteur par Abdelaziz Kherfi entre en résonance avec une expérience de la sortie d'hospitalisation et d'une tentative de reprise d'une vie active :

> En sortant d'hospitalisation, je n'ai pas rejoint le collectif tout de suite même si j'avais rencontré Marina et d'autres. Je voulais travailler. J'avais besoin d'argent et donc de travailler comme avant, comme plombier. Mais je faisais pas l'affaire. On m'a reproché d'être lent et j'ai été viré. Ça a été très dur, et ça l'est encore. J'ai repris contact avec Corinne et intégré le collectif à la suite de cette mauvaise expérience. Cette lenteur. Et puis quand Nathalie a proposé la carte de la lenteur, j'ai été surpris. Je me suis dit que ça pouvait m'aider à reprendre confiance. Ces médicaments, c'est à cause de ça si je suis lent. J'avais jamais fait d'art et de truc comme ça. C'était vraiment inoubliable pour moi. Totalement nouveau surtout. J'avais besoin de nouveauté, pour sortir un peu de ma dépression, de ma paralysie sociale. Le tapis, je voulais pas le faire et puis j'ai accepté, au départ, pour te dire la vérité, pour faire plaisir à Manalios, pour pas le laisser tout seul, et puis, j'ai découvert que je pouvais me laisser aller sur le tapis, autrement que dans la vie de tous les jours. J'étais toujours lent mais, cette fois, c'était la consigne (rires). Je pouvais être lent et prendre du plaisir, créer des trucs avec ça, avec ce handicap dans ma vie[610].

Plusieurs stratégies se dessinent depuis le compagnonnage dans la pratique. Abdelaziz Kherfi se saisit pleinement de la proposition de Nathalie Hervé autour de la marche arrière lente dans une logique de réappropriation et de *retournement du stigmate*. Il explore un état de corps qui lui a été reproché et à partir duquel il a été jugé improductif. Si ce processus désigne plus couramment « une lutte de réappropriation du sens d'un mot[611] », il désigne, ici, la réappropriation d'un état de corps associé symboliquement au corps improductif, déviant de la norme imposée par le monde du travail et par les valeurs de productivité et d'efficacité portées par les politiques néo-libérales. Il est sensible à

[610] Abdelaziz Kherfi, retranscriptions d'un temps d'échange en atelier, journal de bord des ateliers personnel, 10 septembre 2022.
[611] Maria Candea, Laélia Véron, *Le français est à nous ! Petit manuel d'émancipation linguistique*, Paris, éditions La Découverte, 2021.

l'invitation de Nathalie Hervé et son exigence : la lenteur est présentée par cette dernière, non pas comme « accessible », mais comme exigeante en termes d'attention : « Je ne vous épargne pas avec cette carte à jouer ! » précise-t-elle[612].

Christian Daclinat se saisit également de la proposition de Nathalie Hervé et manifeste un intérêt chorégraphique pour les « gestes inaboutis » et ce qu'elle développera plus longuement dans un autre atelier à propos de la réversibilité du geste. Il expérimente avec des « débuts de gestes » tout en travaillant à rendre visible l'intention derrière chaque geste depuis son amorce. Il partage, lors du temps de discussion, ses difficultés mais aussi ses outils : son recours à la respiration et à l'action de se grandir en allongeant la colonne pour « négocier » avec la proposition[613]. Dès son entrée dans la pratique, Christian Daclinat me dira par la suite qu'il prend très au sérieux l'exploration du tapis même s'il sait déjà que ses aspirations de danseur se situent ailleurs. Son approche suppose de traverser l'expérience en danseur, pour soutenir, dans un second temps, depuis son regard sur la pratique en tant que témoin.

[612] Voir page 62 du journal de recherche, premier volume de la thèse.
[613] *Ibid.*

Nathalie Non, mais d'avoir lu tout ça [lecture de mon journal de recherche], ça m'a vachement... Comment dire ? Quel mot employer ? Je cerne ma pensée, je cerne ce que je veux dire. C'est que, d'avoir débarqué comme ça, même si on a eu des temps d'échange et vous m'aviez raconté les choses, il y avait le tapis qui était un objet très fort. Et de me plonger dans ces temps d'atelier, ça m'a émue, touchée. En fait, parce que pendant un temps, je me suis sentie parachutée.

Baky Il y avait beaucoup d'urgences quand tu es arrivée.

Nathalie Et en fait, en lisant, je me suis quand même sentie avec vous. Ça a un peu réparé cette sensation d'avoir été parachutée et d'avoir été l'ouvrière qui bidouillait à tout prix pour que les choses avancent. Ça a un peu réparé ça. Réparé, ça va, ce n'était pas... Mais tu vois ce que je veux dire ? Je me suis sentie en lien, même si j'ai débarqué comme ça avec mes gros sabots, ma paire de chaussettes plutôt.

Corinne C'est-à-dire que tu as quand même un peu accompagné, mais de loin ?

Nathalie Voilà, et de m'immerger dans tout ça, ça m'a...

Naophel Propulsé.

Nathalie Non, ce n'est pas ça. Est-ce que vous voyez ce que je veux dire ? C'est-à-dire que moi, j'ai débarqué au mois de mars et puis il y avait beaucoup de choses... Il y avait énormément de choses existantes et d'autres à faire, à réaliser, à faire émerger. Et je savais qu'il y avait énormément de travail de fait en amont, de recherche. Il y a eu des échanges, mais essentiellement verbaux, oraux, où je saisissais un peu, mais pas tant. Donc, je manquais de passé. J'avais des informations, mais je manquais de passé dans mes sensations, dans mes émotions, dans mes imaginaires et tout ça. Et en même temps, ça allait. Je veux dire, ça s'est bien passé. J'ai été très bien accueillie. Et le fait de lire le journal, ça a réparé ça, les émotions, les sensations, tout ce que vous aviez pratiqué. En fait, j'ai pu le ressentir.

Lecture complice #13 – Manquer de passé
avec Nathalie Hervé, Baky Meguenni, Corinne Dutheil, Naophel Ladjenef – 08/04/24.

3. Dé-partitionner les statuts, rôles et fonctions

Mise en réciprocité des savoirs

Après des mois de doutes et d'inaction, l'invitation faite à Nathalie Hervé est précisément celle de guider une pratique dans la perspective de remettre en route le travail de création sur ce nouveau sol. Dans cette situation précise, Nathalie Hervé se positionne en réponse à cette invitation. Elle propose de recomposer les cartes avec de nouvelles entrées dans la pratique (marche arrière, gestes inaboutis, etc.) qui lui viennent des savoir-sentir traversés en danse contemporaine ici transportés par les savoirs-sentir venus du vécu psychiatrique et portés par l'expertise des personnes concernées par la question. Autrement dit, c'est dans la mise en réciprocité des savoirs qu'un espace hybride s'ouvre et permet de déplacer les pratiques, à la fois celles de Nathalie Hervé, celles de Manalios Oochit et celles du collectif, dans un transport co-permis davantage *depuis la pratique* que depuis la parole. Une parole qui reste, dans le cadre de cette première mise au travail collective avec Nathalie Hervé, celle d'une parole précisément invitée à guider.

Dans l'ouvrage collectif consacré à l'analyse du dispositif « Culture à l'hôpital » depuis 2010, les chercheuses en sciences sociales Françoise Liot, Sarah Montero et Chloé Langeard proposent l'hypothèse de travail suivante : la mise en collaboration des deux secteurs d'activité, celui du soin et celui de l'art, modifient de manière « réciproque » les pratiques. L'enjeu consiste à analyser ce que produit l'art à l'hôpital. Elles reviennent notamment sur les difficultés d'accueil et de reconnaissance de l'art au sein des structures de soin.

> L'artiste n'y « est pas attendu », explique Marielle, artiste lyrique, ni forcément accueilli ; l'art n'y est pas central mais secondaires ; les interlocuteurs ne parlent pas le langage de l'art ; l'hôpital n'est pas au service de l'artiste ; celui-ci doit faire preuve de sa légitimité. L'apprivoisement est donc de mise[614].

Au sein du collectif, le rapport entre art et soin est très différent de celui porté par le dispositif « Culture à l'hôpital » : il repose, au contraire, sur une reconnaissance des moyens offerts par l'art pour s'émanciper mais aussi comme outils au service de la lutte contre les violences psychiatriques. L'art y est non seulement attendu, mais il désigne une des

[614] Françoise Liot, Sarah Montero et Chloé Langeard, *Culture et santé. Vers un changement des pratiques et des organisations, op. cit.,* page 124.

fonctions du collectif dont l'activité repose précisément sur le langage de l'art. L'hypothèse d'une mise en réciprocité des deux secteurs reste très intéressante pour penser la co-construction des savoirs au sein du collectif. Les savoirs issus de l'expérience psychiatrique nourrissent, transforment, déplacent les savoir-sentir en danse et inversement, depuis l'espace de leur rencontre et de leur coopération.

Dans cette perspective de mise en réciprocité des expériences, le rôle de l'artiste professionnel·le invité·e m'intéresse tout particulièrement. Pour rappel, lors des entretiens menés autour de la question statut/rôle/fonction, le rôle de l'artiste chorégraphique invité·e, « l'alchimiste » ou « la cuisinière » a été décrit comme celui ou celle « qui ajoute des ingrédients aux recettes composées par les *chorégraphes* ». Il affine les propositions et porte des rôles-connexes de transmission et d'outillage. Une précaution a été soulevée autour de ce rôle et du risque de glissement vers une posture d'autorité et de domination : son système de références peut en occulter d'autres déjà existants et tout aussi légitimes. Les savoirs spécialisés peuvent intimider et ne pas permettre l'ouverture d'un dialogue, ou d'un partage de pratiques. Ils peuvent ainsi générer des inhibitions importantes. Les questions demeurent : comment créer les conditions de la rencontre ? Comment permettre les transmission(s), les passages et donc la création de seuils ? Comment éviter les trajectoires unidirectionnelles et les positions surplombantes ?

L'atelier sur lequel je m'arrête est le premier de Nathalie Hervé autour d'une pratique : celle du tapis de blisters. Dans la lecture complice qui précède, elle revient sur son arrivée au sein du collectif et sur cet atelier en particulier. Nathalie Hervé insiste sur le manque de « passé » dans ses sensations et ses imaginaires au moment de son arrivée, sur la sensation d'être « parachutée » dans quelque chose qui a déjà commencé. Malgré le caractère inconfortable de cette position, il me semble qu'elle a participé à la mise en réciprocité des savoirs et des imaginaires et permis des hybridations depuis le manque d'antériorités dans la pratique du tapis de Nathalie Hervé. Cette position inédite — la danseuse professionnelle arrive en cours du projet, n'est pas à l'initiative, et n'a jamais pratiqué sur le tapis de blisters — a *médié* la transmission et l'a ouverte à l'ensemble des personnes présentes, notamment à Manalios Oochit, *historien* de la zone. Bien que cette situation repose d'abord sur un concours de circonstances, démarrer les expérimentations sans « professionnelle de la danse », a soutenu une certaine circularité des idées, des forces

de propositions et des imaginaires[615]. La situation a permis de bâtir des fondations solides à la *zone d'anesthésie* et d'échapper à une hiérarchisation des transmissions : celle des savoir-sentir en danse contemporaine de Nathalie Hervé, plutôt que celle de Manalios Oochit depuis sa pratique antérieure sur le tapis et ses savoirs en tant que personne impactée par la prise des médicaments.

Cette situation inédite au sein du collectif — et dans la plupart des ateliers de pratiques corporelles au sein d'établissements psychiatriques[616] — a réparti la fonction pédagogique et de transmission entre les danseureuses du collectif sans que celle-ci ne soit entre les seules mains de l'artiste invitée. Si Nathalie Hervé était là en tant que professionnelle et pédagogue de la danse, l'antériorité des expériences dans la pratique du tapis de blisters, notamment pour Manalios Oochit, a permis de créer les conditions d'un dialogue entre les savoirs et une répartition de la fonction de transmission depuis la pratique elle-même. L'invitation à guider la pratique s'est doublée d'une invitation de Nathalie Hervé à se laisser guider, d'une part, par les précisions orales apportées par Manalios Oochit au sujet de la zone, et d'autre part, par les expérimentations depuis la pratique de Manalios Oochit (« moonwalk », rouler, geste de construction du tapis, etc.).

L'artiste invitée est aussi décrite dans la synthèse comme celle « qui ajoute des ingrédients aux recettes composées par les *chorégraphes* ». Un déplacement important est opéré ici : la figure du chorégraphe n'est plus du côté du statut, mais du côté de toustes les membres du collectif, auteurices de leurs gestes et chorégraphes des zones du *P.O.S.#1.* Le rôle de l'artiste invitée n'est donc pas celui d'être « chorégraphe », ici déplacé du statut au rôle partagé avec d'autres, mais de contribuer, avec les autres membres du collectif, à soutenir la fonction chorégraphique. Dans la même logique, le statut de « soignant·e » est déplacé du statut individuel au rôle partagé voire à une fonction en partage (celle du travail de veille).

---

[615] J'emploie la dénomination « danseuse professionnelle » pour qualifier une situation : celle des personnes qui reçoivent un salaire régulier pour leurs activités en tant qu'artiste chorégraphique et s'inscrivent dans le réseau professionnel de production, de diffusion et de transmission de la danse. Au moment du *P.O.S.#1*, cette situation correspond à celle de Nathalie Hervé. Par le passé, elle a aussi été celle de Christian Daclinat. Pour mieux appréhender les enjeux statutaires et le modèle économique français autour du métier de danseureuse, je recommande la lecture de la fiche conçue par le CND à ce propos. Elle est disponible en suivant le lien suivant : https://www.cnd.fr/fr/file/file/38/inline/E%CC%82TRE_DANSEUR_%20EN_FRANCE_%20FR2023%20juin23.pdf [consulté le 08/07/2025].

[616] Je reviendrai sur la conception de l'atelier proposée dans l'étude des sociologues Jérôme Dubois et Vincent Clavel : *Quand les murs se font scène en milieux carcéral et hospitalier*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, Université Paris 8, 2024.

Devenir complices

La question du statut, et plus précisément du métier, est au cœur de la réflexion. Nathalie Hervé a été invitée en tant que danseuse professionnelle et chorégraphe de métier. En tant que professionnelle de la danse, travailleuse du geste « tout terrain » dirait-elle, elle perçoit des rémunérations régulières en tant que danseuse, chorégraphe et praticienne Feldenkrais. Ce statut induit une certaine posture d'autorité au sein du groupe : elle est détentrice d'un savoir spécialisé en danse qu'elle est invitée à transmettre, à mettre en partage lors d'ateliers de pratiques dans des lieux divers dont le CHIRB avec le collectif MOUVEMENT(s). Ce rappel du cadre d'intervention peut sembler aller de soi mais soulève une question au cœur de la recherche : comment permettre la réciprocité lorsque les savoirs sont spécialisés et donc à la fois d'une grande précision et restreints à un domaine de compétences ? Comment les faire dialoguer avec d'autres savoirs, parfois non spécialisés[617]? L'ancrage du collectif est, en effet, non spécialisé c'est-à-dire qu'il réunit des savoirs issus de domaines, de pratiques et d'expériences très divers. Il se revendique de cette non-spécialisation au sein d'un lieu marqué, précisément, par une sur-spécialisation des interventions et des domaines de compétences, renforçant les cloisonnements entre champ statutaire. Au sein du collectif, une multitude de pratiques, notamment artistiques, se déploie depuis des savoirs et des expériences également caractérisés par leur hétérogénéité et leur pouvoir d'hybridation.

En cela, la proposition de danser ensemble pour se positionner ensuite, articule deux dynamiques propices à ouvrir un espace de communication entre les savoirs, à la fois, dans l'espace ouvert par le geste, et celui ouvert par la parole. Pour que la voix de Nathalie Hervé ne soit pas « cette voix qui dit quoi faire », pour reprendre les mots de Baky Meguenni, mais une voix qui guide et soutient depuis l'agir. S'engager ensemble dans la pratique suppose de mettre en débat les pratiques dansées depuis les nouvelles expertises générées par l'action collective impliquant l'ensemble des personnes en présence. C'est d'abord en pratiquant que les savoir-sentir s'affinent et qu'une analyse collective peut émerger. L'outil partitionnel proposé par Nathalie Hervé, depuis ses savoirs en tant que danseuse, est ainsi mis en partage dans la pratique, depuis ce nouveau régime d'attention. Manalios Oochit met en débat les cartes du jeu en ouvrant directement depuis les sensations un espace de

[617] J'entends par savoirs spécialisés, des savoirs qui renvoient à un domaine précis et supposent un ensemble de gestes techniques, de lexiques spécifiques, de savoir-faire partagés entre pair·es.

transformation, un passage vers d'autres imaginaires. De même, jusqu'au jour de la représentation publique, Christian Daclinat, a accompagné la conception de la zone depuis sa position de compagnon de jeu.

Les partenaires de jeu, même depuis leur expérience transitoire de la pratique, ou celles et ceux que je propose d'appeler les « complices », mettent en évidence un autre rôle essentiel au travail collectif : celui ou celle qui engage sa responsabilité dans la pratique et dans l'analyse. Les complices deviennent ensuite les passeur·euses d'un savoir-sentir dont iels détiennent les secrets et qu'iels peuvent remettre en jeu depuis leur expérience dans la pratique. La complicité par la pratique permet de bâtir de nouvelles antériorités, qui viendront nourrir les temps de pratique dans la durée.

Je me suis positionnée comme chercheuse complice dans la première partie de la thèse. Il m'apparait que devenir « complice » est aussi un rôle partagé au sein du collectif notamment dans ce processus du « tout le monde s'y colle ». En pratiquant avec Manalios Oochit, nous devenons ses complices. Un complice est, d'abord, une personne qui participe à une action, plus ou moins répréhensible, ou menée avec un certain secret. Manalios Oochit m'interpelle d'ailleurs avec amusement, au moment de son invitation : « Tu pensais y échapper ? On met tous les mains dans le cambouis. » J'entends résonner derrière cette invitation taquine, un appel à la complicité : participer activement à l'exploration de cette *zone d'anesthésie*. Autrement dit, dans l'invitation à devenir complice, se formule aussi celle d'une responsabilité partagée, d'un « prendre part » somatique. Il dépasse à la fois la question des statuts, mais aussi, celle de la solidarité, insuffisante face aux violences : il n'est plus simplement question de soutenir l'autre, mais de faire *avec* l'autre, de participer « à la lutte », de « mettre les mains dans le cambouis. »

Selon la proposition des membres du collectif, détourner les statuts de « chorégraphe » et de « soignant·e » devenus rôles, revient ainsi à déplacer l'attention non plus sur des « préalables », pour reprendre la distinction opérante de Pascal Nicolas-Le Strat, mais sur les « antériorités » depuis la pratique. Ainsi, bien que Nathalie Hervé soit « chorégraphe », ou encore, bien que Corinne soit « soignante », elles ne sont pas les seules à porter la responsabilité du chorégraphique, ou du travail de veille. La complicité dans la pratique devient ainsi une exigence adressée notamment aux soignant·es-de-statuts : toute soignant·e souhaitant rejoindre le collectif s'engage à danser. Cet appel à la complicité des soignant·es se dessine, au sein du collectif MOUVEMENT(s), comme une condition non

négociable en milieu inhospitalier pour tenter collectivement de travailler à l'instauration d'un espace de confiance.

Un texte militant, relayé sur plusieurs sites dédiés à l'éducation populaire et à l'origine du livre de la géographe Rachele Borghi ainsi que des chroniques de Pascal Nicolas-Le Strat sur les possibilités d'une recherche complice, invite à penser le rôle de « complice » plutôt que celui « d'allié·e » au sein des luttes d'émancipation. Il y développe une critique de l'industrialisation de la figure de « l'allié·e » dans un contexte capitaliste : une posture souvent distante, qui soutient sans s'impliquer activement dans la lutte sur le terrain, voire qui peut instrumentaliser cette lutte à des fins de carrière[618]. Un paragraphe entier est notamment consacré aux universitaires et aux figures intellectuelles, *allié·es* dont les positionnements sont décrits comme surplombants et condescendants cherchant à « désapprendre l'oppression » lorsqu'il s'agit pour les personnes qui la vivent d'en sortir. À mille lieux du positionnement de Pascal Nicolas-Le Strat qui défend, au contraire, un *faire recherche en complice* et se définit comme « un praticien de la recherche-action ».

Sortir de l'anesthésie et moduler le sentir, sont des enjeux, certes artistiques, mais aussi politiques. Un enjeu d'empouvoirement pour celles et ceux qui subissent la sédation massive, la surmédicalisation et les atteintes aux corporéités. À l'origine de la zone se trouve un vécu subi de l'anesthésie et un désir de réappropriation, de retournement du stigmate, par la pratique artistique. Être complice, c'est donc d'abord engager sa corporéité dans l'expérimentation dansée et participer à l'action collective qui consiste, par les moyens de l'art, à tenter une sortie d'anesthésie.

> Ils n'ont pas seulement notre soutien [propose les militant·es] ; ils-elles sont à nos côtés [...] En tant que complices nous sommes forcé·es de rendre des comptes et d'être responsables les un·es vis-à-vis des autres ; c'est la nature même de la confiance[619].

Cette démarche n'est pas seulement solidaire, mais une manière d'engager sa responsabilité dans la pratique dansée en ce qu'elle participe ici d'un double enjeu : artistique (depuis l'expérimentation dansée) et politique (lutte contre les cloisonnements et les hiérarchies mortifères de l'établissement psychiatrique dans lequel les pratiques s'inventent). Un autre sens du terme « complice » permet d'affiner mon propos. Il renvoie

[618] Lien URL vers l'article : http://www.education-populaire.fr/complices-allies-luttes-emancipation/ [consulté le 04/04/2023].
[619] *Ibid.*

également à l'idée de la clandestinité. Si les pratiques en atelier, pour pouvoir continuer de se déployer en terrain inhospitalier, sont parfois contraintes à la clandestinité, celles et ceux qui pratiquent deviennent ainsi les *passeureuses* de ses secrets et peuvent alors décider de les partager ou non. Le complice est donc aussi celui ou celle qui participe à un accord tacite, partagé uniquement par celles et ceux qui se sont précisément rendu·es complices. Ce rôle permet, à nouveau, de penser la situation générée par la danse des inséparables : lorsque la pratique sort de la clandestinité de l'atelier, elle s'expose aux regards inhospitaliers et à la violence des assignations.

La complicité comme rôle partagé en permet d'autres : *passeureuses* des secrets de la pratique, les *complices* peuvent ainsi en fonction des situations se faire les *historien·nes* de la pratique, ou encore les *questionneureuses* et ainsi démultiplier les rôles et surtout faire tourner les places. De même, la complicité comme toile de fond des modalités du faire ensemble, suppose de penser les savoirs en danse et les savoirs de l'expérience psychiatrique comme complices au sein du collectif MOUVEMENT(s) : ils engagent leurs responsabilités l'un dans l'autre. Il ne s'agit donc pas seulement de savoir ce que peut la danse en terrain psychiatrique mais aussi pour la danse de se laisser déplacer et transformer par l'expérience vécue de la psychiatrisation.

Si le processus de travail en complicité à l'origine de la *zone d'anesthésie* retient autant mon attention c'est qu'il active une lecture des statuts, des rôles et des fonctions au sein du collectif depuis la pratique, depuis les situations d'atelier. La partie précédente, consacrée aux pratiques de toucher, explorait des situations à l'origine d'une dissolution de la pratique collective voire de son interruption brutale. Il s'agit ici de se pencher sur des situations d'expérimentations qui, au contraire, ont permis non seulement de continuer mais aussi de développer des manières d'émanciper la pratique et les relations depuis une hybridation des savoirs. D'une certaine manière, la *zone d'anesthésie,* rejoint le projet partagé de *persister* dans le champ du visible[620]. Les états de sédation et d'anesthésie dénoncés depuis la plasticité du tapis de blisters, sont autant d'attaques à la capacité de persister. Or, tout le *P.O.S.#1* repose sur cette idée de réappropriation et de persistance. La *zone d'anesthésie* est bien une manière de persister malgré ce sol chargé et les « gestes-à-

[620] Judith Butler, *La force de la non-violence, op. cit.*, page 215 : « Il n'y a pas ici métamorphose miraculeuse ou héroïque de la vulnérabilité en force, mais l'expression d'une revendication que seule une vie soutenue peut persister comme vie. »

faire » : persister à « se sentir vivant » en laissant émerger les gestes non plus « à faire » mais des danses émergentes générées par le réseau des co-présences :

> « Ces corps existent encore, ce qui veut dire qu'ils persistent dans des conditions où leur capacité même de persister fait l'objet d'attaques systémiques[621]. »

[621] Judith Butler, *La force de la non-violence, op. cit.,* page 218.

Marina Après, il y a le temps de retranscription assez long suite à la pratique du paysage, du tapis.

Nathalie Et ça, c'est vachement intéressant.

Marina Je voulais vraiment qu'on puisse sentir ce travail d'une impro à l'autre, voir comment ça évolue entre la première impro, la deuxième, la troisième. On voit à chaque fois que ça s'affine. C'est vrai que c'est une question que je me pose beaucoup autour de la nécessité de répéter. C'est un peu un consensus dans le milieu du spectacle vivant. On dit : Il faut répéter, il faut répéter, mais finalement, qu'est-ce que ça soutient ?

Christian Ça soutient une mémoire corporelle. Je sais qu'à un moment donné, certains solos, je pouvais les faire les yeux fermés parce que je les avais tellement répétés. Ça allait tout seul.

Spirale Ça donne des repères.

Marina Une mémoire, des repères. Vous pensez à autre chose ?

Nathalie Moi, je dirais l'incarnation. Comment tu étoffes l'incarnation ? Moi, le mot répéter, je n'aime pas trop, c'est faire autrement et comment chaque « faire autrement » apporte de nouvelles choses et comment en fait, c'est en évolution perpétuelle. Parce que répéter, ce mot-là, il est dangereux parce que ça peut être refaire à l'identique. Alors que dans un spectacle vivant, non, ce n'est pas ça. C'est comment chaque « refaire », chaque « faire ».

Baky Il faudrait presque inventer un mot ! Moi, je pense à un voyage.

Marina Il faut qu'on invente un mot, en effet, chaque « exploration », « moment d'action », « voyage » comme tu dis.

Nathalie Il remet en jeu les choses, c'est-à-dire que tu les remets en jeu dans l'ordre du vivant et du sensible à chaque fois. Donc, tu continues à le nourrir et peut-être, tu vas rajouter une petite touche de couleur ou si c'est un plat cuisiné, une petite épice ou un bouton de ta chemise dans ce moment-là, quand tu le refais pour la troisième ou quatrième fois, la cinquième fois, tu vas décider de mettre des chaussettes rouges et non pas des chaussettes blanches. Tu vois ? Pour moi, tu as un squelette. Et puis tu trouves sa chair, ses fringues, son odeur et sa couleur de peau à chaque faire.

Baky Oui, tu m'avais dit une fois, il n'y a pas très longtemps, à ce sujet, on avait parlé du squelette et puis de la chair de la danse, de ses vêtements, ça m’avait bien parlé cette image.

Nathalie Moi, je préfère le travail de création que de répétition.

Baky Il n'y a pas très longtemps, Nathalie, c'est tout frais. Tu m'avais dit : « même si ce jour-là, tu es fatigué, au moins, tu auras le squelette, grâce à la création ».

Nathalie Grâce aux outils qu'on a élaborés ensemble et qui soutiennent ta danse. Quelle que soit ton humeur et ton état de fatigue du jour, tu seras quand même outillé. Le squelette sera là et tu pourras quand même défendre ton projet devant un public. Parce que si on ne compte que sur l'état du jour, c'est aléatoire. En fonction de nos humeurs, nos états, si on a le rhume, la rhinite, le machin. Aussi, le squelette, il est là, les fondations, ce qu'on veut. Moi, je parle de squelette parce que je pars du corps. En tout cas, tu ne sortiras jamais complètement désespéré de toi-même parce que tu seras outillé, tu seras soutenu. Et après, l'état du jour, justement, ça fait partie de l'habillage. Ça fait partie de la chair du jour et de comment tu le fringues. S'il a le rhume,il va être un peu plus dans ses vêtements avec une grosse doudoune, des moufles et il va peut-être bouger moins vite. Mais ce n'est pas grave. Ce sera le « faire du jour ».

Baky J'aime bien l'idée d'un « faire du jour ». Moi je pense à un voyage, un voyage dans une contrée inconnue, ou mal connue que sont nos sensations. Chaque fois, ça demande de prendre des précautions pour pas tomber nez à nez avec une grosse bête qui fait peur (rires), pour pas se blesser comme tu dis Christian, pour être dans la joie si j'ose. Et, c'est vrai que parfois on a besoin d'un guide. Merci Nathalie d'accepter de nous guider quand ça devient trop la galère (rires) !

Lecture complice #14 – Le « Faire du jour »
avec Nathalie Hervé, Christian Daclinat, Spirale Production, Baky Meguenni – 08/04/24.

Marina Et d'ailleurs, même tout le vocabulaire choisi par Nathalie, et aussi par certains d'entre nous, ça, c'est une de mes hypothèses dans la thèse, le fait d'utiliser un vocabulaire qui n'est pas un vocabulaire technique, par exemple, le poulpe, le livre, faire le livre, c'est très ouvert en termes d'imaginaires…

Baky Oui, c'est vrai. Disons que ça permet de faire à sa manière puisque de toute façon il n'y a pas de méthode précise pour « faire le livre » (rires).

Christian C'est vrai. Chacun trouve ses manières de faire. Effectivement.

Spirale L'étoile et la boulette. Je me souviens (rires) !

Nathalie Tu peux aller très loin avec la boulette. Il y a moulte boulettes au monde (rires) !

Baky C'est très ouvert. Oui, tout à fait. On est d'accord là-dessus (rires).

Naophel Le fait de ne pas avoir un vocabulaire normé, justement, à l'inverse du vocabulaire médical qui est très précis, il désigne tout de suite quelque chose, quoiqu'en psychiatrie, ça se discute. Des fois, c'est du grand n'importe quoi, ils ont de l'imagination aussi les toubibs mais ils pensent qu'il y a qu'une seule bonne réponse, c'est ça le danger. Ils pensent être les seuls à savoir comment appeler les choses.

Baky C'est très précis. En psychiatrie, c'est vrai. Oui, tout ce discours attaché à des médicaments, finalement. Ça désigne des boites au bout du compte. Voilà, juste, ça me fait penser à ça.

Spirale Et puis on a inventé nos mots aussi. Enfin on a choisi d'autres mots comme moi avec le mouvement des oiseaux, ou quand Corinne tu guidais, tu changeais les mots parfois.

III. Des langues et des paroles en atelier

1. Une pratique analytique

Au sein du collectif MOUVEMENT(s), le rôle de *complice*, s'il désigne l'implication corporelle dans la pratique, invite également à un engagement dans l'analyse collective de ce que l'on fait ensemble et de comment on le fait. Pratiquer et ensuite se réunir pour discuter constitue une organisation temporelle qui structure et rythme les ateliers du collectif, et plus largement de nombreux ateliers d'expérimentation par la pratique dansée. Le collectif s'inscrit de ce point de vue-là dans une histoire des pratiques en danse héritière des tentatives de déhiérarchisation entre chorégraphes et danseureuses, notamment au sein de contextes professionnels de la danse depuis les années 60[622]. Une des particularités du collectif MOUVEMENT(s) repose, cependant, sur le postulat de l'égalité entre les savoirs dans un contexte très précis, non inscrit dans le réseau professionnel de la danse, celui d'un établissement psychiatrique.

La récente étude dédiée aux interventions artistiques dans le domaine du spectacle vivant en milieu psychiatrique et carcéral, permet, à nouveau, de mesurer la singularité de l'expérience portée par le collectif MOUVEMENT(s) qui se distingue des ateliers les plus fréquemment rencontrés au sein des établissements et catégorisés par le travail des participant·es sous la direction d'un·e professionnel·le, artiste ou soignant·e[623]. Au sein des ateliers du collectif, la place accordée au processus de co-construction de la pratique dansée et analytique est centrale et fonde son projet. Elle ne dépend pas seulement d'une posture éthique de l'intervenant·e mais d'une éthique de travail collective qui organise les invitations faites aux artistes professionnels de la danse en fonction de ce projet de départ. De même, les soignantes invitées le sont précisément en fonction de leur adhésion et de leur désir de prendre part au projet de co-construction de l'expérience collective. Cela étant dit, de nombreuses situations aurons montré à quel point il ne suffit pas de postuler d'une scène d'égalité et d'une co-construction des savoirs pour qu'elles aient lieu. Cela demande

[622] À commencer par la pratique du contact improvisation dont il a été question dans le chapitre précédent et qui aura fait l'objet de nombreuses documentations et analyses depuis le studio et par les praticien·nes.
[623] Jérôme Dubois, Vincent Clavel, *Quand les murs se font scène en milieux carcéral et hospitalier*, *op. cit.*, page 345 : « sur le choix des mots dans l'analyse quantitative « Le terme « atelier » désigne la pratique artistique, dans un temps et un espace donnés, par des participants travaillant sous la direction d'un intervenant et d'un soignant. »

un travail constant, exigeant, non pas pour faire consensus mais pour accueillir l'hétérogénéité des imaginaires, des états de corps autant que les verrouillages et fixations qui traversent et rythment le travail de création collective.

Le travail de « la langue » en atelier a très vite constitué un chantier à mener, permanent et sans cesse en transformation pour répondre aux enjeux d'explicitation de ce que l'on fait ensemble. Interroger les manières de nommer en atelier — ou de ne pas nommer — est une étape essentielle dans l'analyse des processus de co-construction.

Le titre de ce chapitre de la thèse a beaucoup changé, il s'est délesté de plusieurs idées reçues et tendances qui, aujourd'hui, colonisent le mythe d'une langue une et indivisible. La chercheuse Myriam Suchet met en évidence les nombreuses métaphores en circulation autour d'une langue qui serait « une » et d'une langue qui serait un bien, une propriété, « une maison »[624]. Le premier titre « La langue de l'atelier » véhiculait ces deux métaphores avant de s'en défaire pour affirmer le pluriel de « la langue ». Le changement de préposition s'inscrit également dans une recherche de décentrement de la pensée en sortant d'un lien d'appartenance. Les langues ici ne sont plus celles *de* l'atelier mais celles qui émergent et s'inventent *en* atelier. La préposition « en » suppose une localisation mais met à distance la dimension d'appartenance et de propriété. Le pluriel tend ici à distinguer les langues dont il est question dans ce chapitre, d'une langue comme « ordre de la langue » :

> Tout entière administrée par l'institution qui en définit les possibles, la mise en ordre de la langue entraine sa dissociation d'avec l'acte de parler, et donc de la parole, autrement dit l'ensemble de nos pratiques langagières quotidiennes : des pratiques nécessairement hétérogènes et parcourues de marqueurs de nos expériences concrètes. Plus encore, sa fétichisation a conduit à en faire le lieu d'origine de la parole au prétexte que les pratiques plurielles dériveraient de la langue, alors qu'on sait, au contraire, que la langue est une forme particulière érigée politiquement à un moment donné, à partir de la multiplicité des formes de paroles[625].

La langue, comme forme située dans l'espace et le temps, façonnée depuis la « multiplicité des formes de paroles », constitue le chantier multiple qui retient mon

[624] Myriam Suchet, *Traduire du français aux français, livret d'une recherche en cours, Les littératures francophones diffractent « la langue » de la page à l'écran,* Institut Universitaire de France, Projet de recherche 2019-2024, éditions du commun, mars 2023, n°6. Myriam Suchet est chercheuse en littérature « indisciplinée ». Son travail porte sur l'hétérolinguisme littéraire, les créations hypertextuelles, la traduction et s'inscrit dans une démarche de recherche-action et recherche-création.

[625] Cécile Canut, *Langue*, Paris, Anamosa, 2021, page 15.

attention dans ce chapitre. « Parler depuis la danse » comme le propose Christian Daclinat, suppose l'invention de langues locales vivantes, nourries des imaginaires hétéroclites portés par les co-présences mais surtout inventées depuis la « multiplicité des formes de paroles ». Cela suppose également de travailler avec des langues colonisées et colonisatrices. Certains mots sont, aujourd'hui, des lieux communs sans cesse à réinterroger. Ils sont à la fois des termes nécessaires, à défendre, et déjà appropriés, déjà devenus ceux du majoritaire. Plusieurs questions se posent alors aux danseureuses-complices : faut-il quitter certains mots pour en inventer d'autres ? Quelle attention écosophique aux mots tentons-nous de partager ? Sur quoi, au contraire, souhaitons nous ne rien lâcher ? Dans la lignée de Marcel Jousse, ne faut-il pas au contraire prendre de la distance avec les mots et s'intéresser davantage au geste propositionnel[626]?

Myriam Suchet rappelle que la langue est une pratique « qu'elle n'existe que dans la bouche de celles et ceux qui la parlent, sous la plume de celui qui l'écrit, au bout des doigts de qui la signe, et par qui elle ne cesse d'être transformée, frottée à d'autres langues, réinventée[627]. » Si la langue est une pratique, alors que peut-on dire de la langue des pratiques dansées ? C'est autour de cette *pratique sur les pratiques* que je propose dans ce chapitre de m'arrêter depuis la rencontre entre différents lexiques spécialisés (danse contemporaine, Feldenkrais, psychiatrie) et la création de nouveaux lexiques non spécialisés, éphémères, localisés, sans cesse en mouvement et portés par le travail d'analyse croisée du collectif.

À la relecture du journal et des échanges liés à la pratique sur le tapis, il m'apparait que le choix des mots devient un espace d'accordage entre plusieurs lexiques : Nathalie Hervé partage une pratique et dans le même temps un lexique propre à la création chorégraphique en danse contemporaine et à sa posture de danseuse professionnelle. L'atelier en question, correspond à un premier temps de pratique avec Nathalie Hervé et suppose de trouver les mots pour partager une certaine idée de la création chorégraphique et préciser la nature du guidage proposé. Le contexte d'intervention resitue les relations dans un ensemble de rapports de pouvoir qu'il convient d'explorer et d'expliciter : la langue de Nathalie Hervé est supposée dire les « bons » ou les « mauvais gestes », surveiller le

[626] Marcel Jousse, [1974] *L'Anthropologie du geste,* Gallimard, « Tel », 1987, page 126 : « On ne pense pas par mots, on ne parle pas par mots, on ne rythme pas par mots, mais par proposition. Il ne s'agit pas d'apprendre une langue par mots, mais de jouer des propositions. Le mot n'est qu'une phase du geste propositionnel. »
[627] Myriam Suchet, *Traduire du français aux français, livret d'une recherche en cours. Les littératures francophones diffractent « la langue » de la page à l'écran, op. cit.,* page 6.

« respect des consignes », dire quoi faire pour statuer du progrès de chacun et chacune. Les échanges traduisent un désir de désamorcer cette lecture de la relation, hiérarchique et unidirectionnel, au profit d'une pratique de la réciprocité. Un travail d'analyse critique se construit depuis le collectif et les *écarts* entre les imaginaires, les représentations et les savoirs d'expériences pour s'efforcer de regarder les situations d'atelier d'un peu plus loin[628].

[628] Isabelle Ginot et Philippe Guisgand, *Analyser les œuvres en danse*, *op. cit.,* page 22. Les deux chercheur·euses reviennent sur l'étymologie du mot « critique » : « Ce terme a pour racine le mot grec *krisis* et il partage cette étymologie avec « crise ». Néanmoins, le mot « critique » ne prend pas toujours la connotation négative qu'elle revêt dans le langage courant [...] *Krisis* est issu du verbe *krinein* qui signifie « écart » et signale plutôt une prise de recul, une mise à distance. Être critique signifie alors que l'on s'efforce de s'extraire de la situation pour la regarder d'un peu plus loin. »

Baky Mais pour être complètement honnête, en ce qui me concerne, ça a évolué pratiquement au fil des ateliers. Au début moi, j'attendais que Nathalie propose et moi, je dispose. Oui, j'avais cette image-là. C'était celle qui allait diriger l'atelier et que je n'avais pas mon mot à dire, mais j'étais plutôt passif à ce moment-là. Et c'est vrai qu'au fil du temps, ça a vachement évolué.

Naophel Avec la personnalité que tu te trimbales, tu étais passif ? Je n'y crois pas une seconde !

Baky Tu me connais bien ?

Naophel Pas bien. Moi-même, je ne me connais pas bien.

Baky Non, mais tu sais pourquoi je dis ça ? Je dis passif, je n'y connaissais rien à la danse. Et donc c'était Nathalie qui allait organiser pour moi. Entre ce qu'on a en tête, les fantasmes de danse et le moment où il faut passer à l'action, il y a un monde ! Et pour moi, Nathalie allait m'apprendre. Et maintenant, ça a émergé et grâce à ses ateliers, j'ai sans doute pris un peu confiance dans ma capacité à danser modestement. Je n'aurais pas eu affaire à ces ateliers, je pense que j'aurais continué mon petit bonhomme de chemin et dommage, je serais peut-être passé à côté de beaucoup de choses. Et là, c'est vrai, puisque tu parles de sensibilité, ça m'a encore hyper sensibilisé sur le corps, ce qu'il est, l'espace, tout ça. Vraiment, j'ai un autre rapport avec mon corps aujourd'hui. Et en plus, ça a révélé que le corps, dans mon passé, dans mon parcours, je ne l'ai jamais oublié. Il a toujours été aussi présent, très présent, la notion de corps dans ma vie. Et c'est peut-être ce qui m'a sauvé d'ailleurs.

Naophel Tu arrives avec un questionnement apparent, mais derrière, tu as une idée bien précise que tu as envie de réaliser. Tu sais pourtant très bien ce que tu veux, il me semble ? tu es un pirate, n'est-ce pas (rires) ?

Baky C'est parce que j'ai une tête de mort sur mon bonnet ! (rires) Non, tu sais d'où ça vient ? Je ne sais pas si Corinne s'en souvient. On avait fait un spectacle sur les pirates. Un long poème de Fernando Pessoa. J'avais joué un pirate et ça m'avait vraiment bousculé cette histoire de pirate. D'ailleurs, je te conseille de lire. C'est Fernando Pessoa, c'est un auteur portugais. On parlait des pirates. Je ne sais pas si tu te souviens encore, Corinne, lorsque j'arborais le drapeau noir. C'était la fin du spectacle. C'était un moment très émouvant. Et pour revenir à Nathalie, dans le premier P.O.S. quand Nathalie est arrivée, c'était elle la pro. Et puis moi, j'étais à l'écoute, tout simplement. Il m'a fallu du temps pour devenir un pirate de la danse (rires).

Corinne C'est quand même toi qui avais choisi ton poème, inventé la zone d'amour, imaginé toute une scène…

Marina Et d'ailleurs, le 2 mars 2022, tu as dit… (rires)

Baky Oh là là ! C'est vrai qu'il y a des dossiers !

Nathalie On a un casier, c'est ce qu'on a dit tout à l'heure.

Marina La première fois que Nathalie est venue au théâtre Louis Aragon et a animé le temps de mise en disponibilité, à la fin, tu étais assez intrigué par le guidage par la voix. Il te posait question. Ce guidage m'intéresse dans la thèse et notamment ce que tu as pu en dire ce jour-là.

Baky Ouais ?

Marina Tu avais dit que pour toi, c'était problématique qu'on te dise quoi faire ? « Une voix qui me dit quoi faire. » je te cite.

Baky Ouais, parce qu'à ce moment-là, je parlais de passif et Naophel l'a bien entendu, je me sentais un petit peu comme « un assisté », on allait me guider, on allait me téléguider je dirais même. Un peu comme au yoga d'ailleurs. J'ai peur qu'on bascule dans... Le prof de yoga peut être considéré comme un gourou puisqu'il a ce pouvoir aussi. Il va te guider, c'est lui qui, avec sa voix, il va dire ce que tu vas faire. Mais vraiment, on s'exécute, on est soumis carrément. On exécute exactement ce qu'elle dit, pratiquement, avec nos corps. Je voulais pas de ça.

Marina Tu voulais pas de ça mais tu voulais être guidé ?

Baky Oui, comme je disais, c'est quand même pas si simple ! J'avais besoin d'être guidé mais pas téléguidé et j'ai eu peur ce jour-là, le jour où Nathalie est arrivée, parce que les voix qui donnent des ordres, j'en ai ma claque !

Naophel Alors, que dire des psychiatres ?

Baky Exactement, mais j'ai changé, le new Baky is back ! (rires)

Naophel Non, tu n'as pas répondu à ma question. Si tu t'es senti soumis au prof de yoga, Si tu t'es senti soumis au prof de yoga, comment tu te sens face au psychiatre ?

Baky Non, soumis, parce que je ne pensais pas savoir comment m'y prendre. Tu sais, Naophel, quand tu n'as pas l'expérience,quand tu te déplaces dans un truc inconnu, tu es démuni. Évidemment, tu cherches celui qui a l'expérience et le savoir. Tu vas t'en remettre à celui qui a le savoir, un savoir que je n'avais pas, pratiquement. Aujourd'hui, j'ai l'expérience et je m'en sers, effectivement. C'est assez solide. Tu parlais d'architecture, c'est un fondement,

un squelette assez complet. La psychiatrie, c'est autre chose, ils n'ont plus rien à m'apprendre les psychiatres (rires) !

Nathalie Par rapport à la question de la voix qui guide et qui assujettit, qui réduit la personne à être suiveuse. Par exemple, les cours de danse classique, il n'y a pas de voix, mais il y a un modèle et tu fais comme et tu es autant assujetti. Il y a l'assujettissement aussi par le regard, faire comme l'autre. Et la voix, par contre, moi, je trouve qu'elle est sujette à interprétation. Pour enseigner le Feldenkrais, si tu étais à côté de moi, tu verrais, j'énonce un mouvement et le nombre de réponses est absolument incroyable. Donc après cette voix, est-ce que c'est lié effectivement à la psychiatrie ou la parole de la blouse blanche est autoritaire ? Je pense qu'il y a ça. Oui, il y a ça, certainement. Mais l'obéissance, elle peut aussi passer par le regard. Peut-être que la voix peut être autant autoritaire qu'ouverture ? Tout dépend du contexte. Moi, j'ai commencé par la danse classique. Je peux te dire que c'est juste un, deux, un, deux, un, deux, un, deux, trois, quatre, il n'y a que du comptage, mais tu suis celle qui est devant et tu as intérêt à faire pareil. Parce que sinon, tu finis pas dans le Lac des cygnes mais dans la mare aux canards (rires). C'est ce qui s'est passé pour ma part d'ailleurs. Je voulais juste fairecette parenthèse.

Baky C'est très vite fait de basculer vers une parole qui assigne ou un regard qui assigne. En effet, tout peut devenir instrument au service d'une autorité. Mais comprends ma méfiance Nathalie, dans un endroit comme ici, j'ai plus de tolérance, si je sens qu'on cherche à me contrôler, je me barre maintenant. Par contre, j'ai vraiment envie d'apprendre, ça c'est mon truc, j'adore les intervenants parce qu'ils savent plein de trucs et qu'ils les partagent. Je me suis pas barré, c'est donc plutôt bon signe Nathalie (rires) !

Nathalie Là, en l'occurrence, c'est vrai que l'idée, c'était de ne pas montrer, mais de suggérer par la parole des pistes à explorer.

Marina Christian, je ne sais pas si tu veux ajouter quelque chose ?

Christian Contrairement à Baky, moi, je suis venu avec l'idée de recevoir et de proposer. Les deux en même temps. Je pense que c'est possible et c'était mon idée de départ.

Baky Ce qui t'a intéressé, c'était de pouvoir proposer ?

Christian C'était de pouvoir apprendre et de pouvoir proposer également, les deux vont ensemble pour moi.

Marina La dimension de réciprocité.

Christian Voilà, les deux en même temps, dans les allers et retours. Et puis, dans la danse, j'ai quand même eu une pause de vingt-cinq ans. C'était un autre défi, un défi mental et physique. C'était rassurant d'être guidé, rien que pour pas se blesser.

Marina Je me souviens que la première fois que nous nous sommes rencontrés, tu ne savais pas du tout si c'était une bonne idée ou pas pour toi de reprendre la danse.

Nathalie Qu'est-ce que c'était une bonne idée !

Spirale C'était une super idée même si on peut comprendre, il fallait reprendre en douceur. Tu as commencé à connaître l'équipe petit à petit et on était contents. Tu as vu qu'on était une équipe, là.

Nathalie Et est-ce que cette chose de réciprocité, elle s'est réalisée pour toi ?

Christian Oui, j'ai pu proposer un solo, tu m'as aidé à construire, j'ai pu piocher dans le passé ce que j'avais appris, le remettre au goût du jour. Oui, il y a eu réciprocité. J'en suis très heureux. Sinon, j'aurais lâché l'affaire. Je serai pas resté non plus. Comme le dit Spirale, l'équipe m'a aidé à reprendre en douceur.

Baky Moi aussi je voulais proposer si je suis complètement honnête mais j'ai mis du temps à l'assumer, à me sentir légitime, parce que j'avais pas assez d'outils comme tu le dis souvent Marina, les outils (rires) ! Tout simplement. Mais c'est venu petit à petit. Après toi Christian, c'est différent, tu n'étais pas novice comme moi ! Je me demande souvent à quel point ça a joué dans l'équation (rires).

Lecture complice #16 – recevoir et proposer
avec Baky Meguenni, Naophel Ladjenef, Christian Daclinat, Spirale Production, Nathalie Hervé, Corinne Dutheil – 08/04/24.

2. Décomposer les savoirs, un *terreau commun*

Un guidage discutable

Dans la retranscription des échanges suite aux improvisations sur le tapis de blisters, Nathalie Hervé explicite à plusieurs reprises l'emploi de certains mots pour qualifier le travail collectif. Elle insiste, par exemple, sur l'importance de nommer ce que l'on fait comme « des danses » plutôt que comme des « exercices ». Il m'apparait que ces reprises interviennent non pas dans un souci de corriger l'autre — même si le glissement est à tout moment possible et nécessite une grande vigilance — mais s'inscrivent davantage dans un souci de participer à alimenter un *terreau commun* depuis lequel danser ensemble. Nathalie Hervé utilise, à plusieurs reprises, le terme de « terreau ». Il désigne d'abord un sol fertile, formé par la décomposition de substances végétales, et parfois animales, réduites en poudre. Au sens propre comme au figuré, il favorise l'épanouissement du vivant, des relations et des existences. Il me semble particulièrement pertinent pour désigner l'exploration de ce sol commun en atelier, sans cesse en transformation, depuis les matières hétéroclites transportées par l'ensemble de ses acteurices.

Les interventions sur le choix des mots de Nathalie Hervé pour qualifier la pratique collective s'inscrivent dans une temporalité bien spécifique : celle du premier atelier de pratique en sa présence. Ces propositions m'apparaissent comme des tentatives pour repréciser et clarifier son positionnement en tant qu'artiste invitée dans une démarche de co-construction et de co-valorisation. À la lecture des retranscriptions, un écart est rendu visible entre le projet annoncé du collectif – la co-construction – et la manière dont les cadres d'interventions des expériences passées en contexte soignant ont colonisé les imaginaires de la relation au moment de la rencontre avec Nathalie Hervé. Ainsi, une inquiétude se traduit dans l'usage répété des adjectifs qualificatifs « bons » ou « mauvais » pour désigner les gestes dansés. Certaines questions mettent en évidence la difficulté de sortir d'une hiérarchie des regards et des prises de décision : « est ce que j'ai réussi à respecter ce que vous avez dit ? ». Le regard de l'artiste invitée est d'abord accueilli comme celui qui dit ce qui est *bon* ou *mauvais* mais aussi comme celui qui valide ou non les danses proposées. Le rapport d'autorité s'installe malgré les intentions explicitées lors du premier temps de rencontre par les membres du collectif et il me semble que Nathalie Hervé prend

le temps de détricoter ce rapport d'autorité ancré dans les expériences, sans nier la boite à outils avec laquelle elle se présente au collectif et sur son invitation.

Ce contexte d'invitation à la fois administratif, financier et artistique me semble essentiel à rappeler, il n'existe pas de *structures d'adresses secondaires* entre Nathalie Hervé et les membres du collectif MOUVEMENT(s). Le projet est présenté à Nathalie Hervé lors d'un premier temps de rencontre par les membres du collectif. Ce temps est préalable à toute résidence ou session de travail. Si j'ai joué le rôle de *liante* en contactant Nathalie Hervé grâce au réseau tissé depuis le laboratoire *Mouvements engagés*, c'est bien dans la rencontre que l'adresse a été posée et que la décision de continuer ensemble a été prise[629]. Le contrat de travail a lui aussi été passé entre BLACKCUT (structure associative indépendante dont je suis la co-fondatrice) et Nathalie Hervé. La situation aurait été toute autre si Nathalie avait été rémunérée par un budget de l'établissement psychiatrique comme ce fût le cas pour d'autres collaborations antérieures dans les débuts du collectif.

La posture d'autorité des artistes intervenant·es a ainsi été mise en débat à de multiples reprises au sein du collectif et au fil de la thèse. Pour autant, il m'apparait que l'autorité peut renvoyer à plusieurs postures très différentes entre lesquelles, le curseur peut se déplacer en fonction du contexte et des explorations en atelier. Il existe deux sens d'autorité[630], le premier sens, du latin *potestas* renvoie au *pouvoir sur*, il désigne un droit de commander et d'imposer obéissance, ce que Véronique Guérin, psychosociologue, nomme « l'autorité de contrainte[631] ». Cette première forme d'autorité est liée au statut au sein d'une institution. Elle induit une certaine idée de domination dans les relations. Dans le contexte qui est le nôtre, les soignant·es ont un statut d'autorité de contrainte vis-à-vis des personnes suivies en psychiatrie : à tout moment, iels peuvent participer à une mesure psychiatrique impactant les droits fondamentaux (notamment droit d'aller et de venir) des personnes.

Il existe une deuxième forme d'autorité qui renvoie cette fois non pas à un *pouvoir sur* mais à un *pouvoir de faire quelque chose*. Ce deuxième sens, est dérivé de « auctoritas » et désigne le crédit attribué à une personne, l'autorité morale ou intellectuelle : « cette *auctoritas* n'est pas fondée sur un statut ou une fonction juridiquement ou

[629] Les nombreux récits d'expériences portés par des praticien·nes et partagés au sein du laboratoire *Mouvements engagés* mettent en évidence la puissance de ce temps de rencontre. Il vient déjouer *les structures d'adresse secondaires* pré-fabriquées par les équipes professionnelles autour des personnes concernées qui vont à leur tour s'adresser aux artistes intervenant·es. Certains de ces récits sont à écouter, lire ou visionner en suivant le lien suivant : https://lescahiersdelamanufacture.ch/mouvements-engages [consulté le 08/07/2025].
[630] Pierre Hébrard, *Discours d'autorité ou parole d'autorisation*, Puéchabon, Ours éditions, 2020.
[631] Véronique Guérin, *À quoi sert l'autorité ? S'affirmer, respecter, coopérer,* Lyon, Chronique sociale, 2001.

administrativement attribuée mais seulement sur la reconnaissance par la communauté de la qualité d'*auctor*[632]. » La manière dont Nathalie est accueillie au sein du collectif correspond davantage à la deuxième forme d'autorité : on lui reconnait un crédit, une autorité, ici, non pas morale ou intellectuelle, mais pourrait-on dire « d'expérience », depuis sa double expertise des pratiques somatiques et en danse contemporaine. Son statut extérieur au milieu psychiatrique et extérieur à l'établissement préserve son mode d'intervention d'une autorité de contrainte radicale.

Pour autant, et pour reprendre la problématique barthésienne « ce qui peut être oppressif dans un enseignement, ce n'est pas finalement le savoir ou la culture qu'il véhicule, ce sont les formes discursives à travers lesquelles on les propose[633] ». Chercheur en sciences de l'éducation, Pierre Hébrard propose de repenser le cadre du discours des formateurices, comme pouvant être porteur « d'une dose variable de pouvoir (*potestas*) et *d'auctoritas* ». Il pose la question suivante : est-il possible d'alléger le poids de ce pouvoir sans pour autant nier sa valeur d'autorité ? Pour cela, il s'appuie sur le travail de la langue, le choix des mots, et la manière dont sont énoncés et distingués les registres discursifs. Il distingue les discours de pouvoir qui parleraient au nom de la science — et dans notre situation « au nom de la danse » — d'une « relation d'autorité autorisante » qui, au contraire, se présenterait d'emblée comme discutable au sens littéral du terme. Dire « relation d'autorité » plutôt que « posture d'autorité » suppose d'ancrer la valeur d'autorité comme imbriquée dans les relations dynamiques entre les acteurices de l'atelier : c'est depuis le crédit attribué par l'autre qu'il devient possible d'ouvrir un espace de discussion sans simplement énoncer un savoir, mais dans sa mise en débat, en ouverture et en appropriation. La langue de l'artiste invitée pour le *P.O.S.#1*, autorise, rend possible ces appropriations et elle le fait depuis le crédit qui lui est accordé.

Plusieurs procédés discursifs de Nathalie Hervé permettent d'alléger le poids de ce pouvoir sans pour autant nier sa valeur d'autorité :

- → La mise en questionnement quasi systématique de ses propositions : « Les gestes inaboutis c'était comment pour vous ? Ça a soutenu l'imaginaire ou pas du tout ? »
- → L'explicitation de son lexique en tant que praticienne et guide de la pratique :

[632] Pierre Hébrard, *Discours d'autorité ou parole d'autorisation, op. cit.,* page 2.
[633] Roland Barthes, [1978], *Leçon*, « Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France prononcée le 7 janvier 1977 », Paris, Le Seuil, 1989.

- → Elle distingue « consigne » (du côté du pouvoir, de la contrainte) de « carte du jeu » : « Les cartes sont des sources d'inspiration pour inventer et imaginer des choses et chacun à sa façon[634]. »
- → Elle différencie « critiques » (jugements de valeur) et « retours » (analyses, observations, pistes pour continuer, élargir le champ des possibles de la pratique) : « Et puis grâce à tes retours à toi, tes propres observations, tu affines la proposition pour toi-même[635]. »
- → Elle insiste et explicite les enjeux d'émancipation et d'autonomisation de sa pratique du guidage : « Il n'y a pas de bons gestes, c'est plutôt "ce que tu fais, tu le ressens", tu es dans la sensation et donc tu peux agir dessus, tu peux modifier ce que tu fais à partir du moment où tu as conscience de comment tu le fais et de tes appuis pour le faire[636] ».

À la lecture du journal de recherche et des retranscriptions des échanges, les autorisations recherchées, manquées, ou attendues se manifestent en filigrane. Elles apparaissent, non pas seulement comme la recherche d'une parole qui viendrait valider une fois pour toute, mais comme la recherche d'une autorisation en soi, depuis la pratique, pour se sentir danseureuse légitime en situation d'expérimentation. Si les statuts de danseuse professionnelle et de praticienne Feldenkrais ont pu placer la rencontre avec Nathalie Hervé sous le signe d'une oscillation constante entre discours didactique au nom de la danse — elle sait et nous ne savons pas — et discours didactique discutable ; la posture énonciative de Nathalie Hervé, elle-même appuyée sur les lexiques portés notamment par les pratiques somatiques, ont largement participé à faire glisser le curseur du côté d'une *relation d'autorité autorisante*. Les trois registres discursifs « didactique, évaluateur et normatif » mis en évidence par Pierre Hébrard dans les cadres classiques d'enseignement, de formation et plus largement d'intervention, sont ici brouillés par un guidage depuis le corps sentant, depuis les voies d'accès aux sensations et avec des outils appropriables pour trouver des appuis lors de ces explorations.

Ma pratique de la recherche et le travail de caractérisation de l'expérience et des pratiques que je tente de porter dans la thèse ont également été mis en discussion tout au long du processus de recherche. Ces temps de retours collectifs ont été pour moi l'occasion

[634] Journal de recherche, volume I de la thèse, page 55.
[635] *Ibid.,* page 63.
[636] *Ibid.*, page 65.

de partager une pratique inspirée de l'éducation populaire et qui consiste à se former sur un sujet par une discussion collective. Le principe de l'autoformation repose sur une implication partagée : tous les acteur·ices sont invité·es à lire quelque chose ou à se faire une idée du sujet en s'appuyant sur différents supports de nature différente (films, expositions, podcasts, etc.) pour que la réflexion soit déjà en cours au moment où la discussion commence. La position de témoin est également possible et soutient la présence de personnes qui n'auraient pas eu le temps ou la possibilité de traverser les premières ressources. Une ou plusieurs personnes peuvent se proposer pour animer la discussion et ainsi faciliter la participation de tout le monde. Ces pratiques d'autoformation et que j'ai pris l'habitude de nommer « auto-exploration collective », dans le contexte précis du collectif *MOUVEMENT(s),* ont représenté un espace très riche et épanouissant pour ma recherche. Pratiquer ensemble, depuis des positions de danseureuses-complices ou témoins-complices, a permis de discuter depuis un processus déjà là, avec des degrés d'antériorités très variables certes, mais un engagement dans la pratique déjà amorcé « depuis la danse ».

Je me suis interrogée sur mon statut de chercheuse en danse, et plus précisément sur mon activité de recherche, ce qu'elle fait aux langues de l'atelier, aux mots, à la pratique de la langue et pour paraphraser Pascal Nicolas-Le Strat : « Dans quelle mesure [la recherche en danse] représente un appui et une alliance potentielle pour les collectifs hybrides de professionnels et de citoyens qui tentent d'expérimenter de nouvelles modalités de vie et d'activité, de socialité et de voisinage, d'échange et d'urbanité[637] ? ». La pratique dansée et les paroles associées ont ainsi continuellement mis en mouvement ma pratique de la discussion. En effet, Je ne reconnais pas ma pratique dans les méthodologies souvent appliquées à la direction d'entretiens en sciences sociales ni sur leur usage : « Pour la plupart d'entre elles, il s'agit d'un jeu constant de traduction-réinterprétation du langage commun, vers un cadre scientifique[638]. » La pratique de la discussion, depuis les danses, propose de penser la complicité des langues, des paroles, des manières de penser, dire ou écrire le monde non pas pour les autres mais avec les autres. La pratique du journal et des *lectures-complices* s'inscrit pour moi dans une tentative de *pluraliser la langue* afin de rappeler, au fil des pages de ce volume, que je ne parle ici qu'en mon nom et depuis ma place de chercheuse-complice au sein d'un collectif.

---

[637] Pascal Nicolas-Le Strat, *Quand la sociologie entre dans l'action. La recherche en situation d'expérimentation sociale, artistique ou politique, op. cit.,* page 9.
[638] *Ibid.*

Une recherche *discutable* suppose ainsi : d'engager sa pratique de chercheuse ; de mettre à l'épreuve de l'expérience les concepts en s'intéressant à ce que nous faisons collectivement dans un milieu spécifique et faire valoir « un droit d'interpellation » selon la formule de Louis Staritsky[639]. Au sens littéral, une de mes pratiques a consisté à me laisser interpeller par mes complices d'atelier, et à laisser le travail de recherche être interpellé, c'est-à-dire, au premier degré : interrompu, dérangé et troublé. Pour cela, les enregistrements et le partage des retranscriptions mais aussi l'animation partagée des temps de discussion ont joué un grand rôle. Les *lectures complices* du journal de recherche, qui traversent et interrompent à leur tour la langue de ma recherche, ont été également un espace d'interpellation important et d'invention de la recherche.

Les savoirs du métier

Les fonctions portées et soutenues par le collectif MOUVEMENT(s), sont ainsi organisées en constellations et émergent des pratiques elles-mêmes. Elles entrent en contact les unes avec les autres, déplaçant les curseurs, sans imposer de hiérarchie. La fonction de « transmission » concerne, ainsi, à la fois, la recherche, les cartes du jeu, les expériences psychiatriques et les danses de chacun·e. Elle est une fonction partagée et en circulation entre les acteurices. Cette transversalité des fonctions permet de distribuer et de répartir ainsi l'autorité au sens d'*auctoritas* entre les personnes. L'*auctoritas* n'est pas uniquement du côté de l'artiste invitée. En effet, le projet du collectif repose sur un désir de danse depuis les expériences de psychiatrisation au sein d'un lieu bien spécifique. Les savoir-sentir en danse s'hybrident depuis ces expériences et ces savoirs du lieu. Ils viennent soutenir et rencontrer un savoir-sentir déjà là. Si dans certaines situations le statut redevient néanmoins autorité au sens d'*auctoritas*, c'est davantage dans un souci de veille, d'un prendre soin qui serait multiple et distribué entre les acteurices de l'atelier. Lorsque Christian Daclinat juge l'accompagnement de Nathalie Hervé nécessaire « pour ne pas se blesser », il renvoie à ce travail de veille soutenu par la boite à outils professionnelle de Nathalie Hervé. De même, lorsque Spirale Production et Didier Martineau sont reconnus pour leurs rôles de « pince sans rire » ou encore Baky Meguenni et Spirale Production pour leur rôle « mobilisateurs », il apparait que chacun participe à porter cette fonction « veille » de

[639] Louis Staritsky, *Pour une sociologie des tentatives, op cit.,* page 69.

l'atelier, elle-même en circulation dans une constellation de fonctions, depuis des rôles différents et tournants.

Si le statut de chacun·e ne garantit nullement son rôle ni la fonction qu'il soutient, il peut, en revanche, redevenir un appui depuis les savoir-faire — et savoir-sentir en l'occurrence — portés par ce métier. Nathalie Hervé en tant que danseuse, porte un certain nombre de savoir-sentir, de pratiques, qu'elle peut mettre en partage et qui sont spécifiques à son champ de formation et d'expérience. Dans cette perspective, la manière dont ce métier réinvestit la scène de l'atelier m'intéresse. La danse comme métier vient soutenir une constellation de fonctions qui gravite autour de la fonction artistique pour laquelle Nathalie Hervé a été initialement invitée. L'autorité liée au métier, le crédit attribué, autorise de dire « danse » et soutient une fonction de co-valorisation fondamentale au sein du collectif et d'un milieu inhospitalier souvent décrit comme un espace de dévalorisation des existences voire pour certain·es de déshumanisation des existences.

> Nathalie : Et j'aimerais qu'on évite, si vous êtes d'accord, de parler d'exercices. Vous faites des danses, de l'improvisation.
> Abdelaziz : Ça valorise de dire « danse ».
> Nathalie : Oui et puis c'est ça que vous faites. Vous dansez.
> Abdelaziz : Oui j'ai tendance à dire exercice, à pas oser dire « danse ».
> Nathalie : Osons dire « danse », puisque c'est de ça qu'il s'agit. Une tarte aux poireaux, c'est une tarte aux poireaux. Une danse c'est une danse.
> Abdelaziz : On peut dire « chorégraphie » aussi.
> Nathalie : Oui tout à fait.
> Christian : de composition.
> Nathalie : Dans l'instant.
> Marina : Composition instantanée.
> Christian : Oui c'est ça. Je me souviens. C'étaient les mots utilisés quand j'étais danseur.
> Nathalie : Oui, voilà, avec des cartes du jeu pour partager un même terreau. Et Christian, tu es danseur ! Ce n'est pas que dans le passé[640].

Le métier de danseuse, plus que le statut[641], entre en jeu à d'autres reprises dans les ateliers. Il se réaligne à l'écoute des états de corps. Lorsqu'une fatigue générale est exprimée au retour de la résidence au CENTQUATRE en avril 2022[642], Nathalie Hervé explicite ses savoir-sentir pour soutenir la fonction de veille. Il ne s'agit plus seulement de transmettre

[640] Voir Journal de recherche, premier volume de la thèse, page 63.
[641] Le métier renvoie à une activité nécessitant l'acquisition d'un savoir-faire, d'une pratique tandis que le statut peut être indépendant du savoir-faire.
[642] Voir journal de recherche, premier volume de la thèse, atelier du 20 avril 2022, pages 77 à 80.

des savoirs pour soutenir l'action artistique du collectif mais de veiller à ce que chacun·e trouve de nouveaux outils pour prendre soin, en toute autonomie, de son corps, de son expérience au sein du collectif depuis le travail de modulation du tonus, savoir spécialisé, transmis en atelier par Nathalie : « En Feldenkrais, on travaille sur moduler, faire baisser le tonus musculaire. Les muscles ont le réflexe de se contracter, quand on est surpris par exemple. On se contracte de joie, ou au contraire d'horreur. C'est le réflexe myotatique[643]. » L'emploi d'un vocabulaire spécialisé, technique, et son explicitation ont été perçu, par les membres du collectif présents ce jour-là, comme une preuve d'estime de la part de Nathalie Hervé, dans un souci de valorisation du travail en commun. Au-delà de cette dimension de valorisation, ils ont initié des pratiques d'auto-soin au-delà de l'atelier dans une perspective d'autonomisation depuis un travail de prise de conscience par le mouvement.

Si je persiste à employer le terme « atelier » pour désigner les temps de travail du collectif c'est pour mettre l'accent sur la dimension du métier, en tant qu'il renvoie à l'espace des pratiques. Il désigne à la fois le groupe de travail, et le lieu dans lequel le travail se fait. Le terme « atelier » est souvent utilisé pour désigner un chantier mené par des artisan·nes ou des ouvrier·es qui travaillent en commun. Il renvoie également à l'espace de travail des artistes. « L'atelier » est donc, d'une certaine manière, un groupe-lieu ou un lieu-groupe. Il met l'accent sur l'imbrication, le tissage du lieu et du groupe pour faire atelier. Autrement dit, le lieu ne suffit pas, le groupe ne suffit pas. C'est l'articulation conjointe du groupe et du lieu qui permet de laisser émerger les ateliers au sens d'un travail en commun. L'espace de l'atelier n'est donc pas assigné à un lieu précis, la salle de spectacles ou le CATTP mais il peut émerger au CATTP, dans la salle de spectacles, dans le couloir entre, au théâtre Louis Aragon, dans le RER, de multiples manières.

Dans le milieu psychiatrique dans lequel baigne ma recherche doctorale, les objectifs affichés sur les fiches descriptives des ateliers occupationnels ou thérapeutiques sont bien souvent orientés vers une recherche d'apaisement, de relaxation, au sens premier du terme, celui d'un retour au calme. Or, cette recherche, en milieu inhospitalier, m'apparait non pas comme un objectif mais bien plus comme une condition pour permettre l'émergence d'un atelier au sens d'un lieu-groupe engagé dans un travail en commun. « Condition » ici entendue comme ce dont on a besoin pour y aller, pour s'engager dans une action, ici collective. Autrement dit, je propose de penser l'apaisement dans le sens de

[643] Voir le journal de recherche, premier volume de la thèse, page 79.

ce que j'ai tenté de décrire précédemment au sujet des élargissements de seuils à franchir. Au fond, « apaiser » rejoint la pratique sur laquelle je me suis arrêtée dans le chapitre précédent qui consiste à s'assurer collectivement que ces ouvertures et ces franchissements sont possibles. L'acte d'apaiser renvoie à tous ces micro-gestes qui participent à recréer du moelleux là où tout semble verrouillé et figé. Ce « moelleux » vient redonner une épaisseur au sol, à l'espace, à la trame relationnelle et m'apparait comme une des conditions nécessaires à l'émergence du travail en atelier. Il est un état de corps depuis lequel il devient possible de moduler le sentir, de déplacer les curseurs.

En revanche, cette proposition ne signifie pas atténuer la violence ou l'inhospitalité du milieu. En aucun cas, il n'est question de la penser comme une pratique de compensation de la violence mais bien comme « une autre manière de revendiquer une appartenance au vivant[644] » en dehors des logiques capitalistes mortifères et anesthésiantes. Pour mieux comprendre ce que j'entends par « le moelleux de l'atelier » je propose d'opérer un détour par la fonction tonique du geste. À nouveau, c'est chez Gerda Alexander que j'ai rencontré une définition du tonus qui résonne particulièrement avec ce que j'ai pu explorer en atelier de pratique :

> Cette fonction tonique a la faculté de régler l'activité tonique qui conditionne notre posture et rend l'ensemble de la musculature prête à répondre aux multiples sollicitations de la vie[645].

L'autrice précise que le tonus est en perpétuel dialogue avec ce qui nous entoure et sans cesse modifié par cette relation. Gerda Alexander évoque la flexibilité du tonus[646], et la possibilité de travailler à la retrouver lorsqu'elle est figée au niveau de certains groupes isolés de muscles ou au niveau des fibres musculaires. Elle distingue l'eutonie d'une méthode de relaxation et la présente comme une pratique qui permet d'agir sur le tonus, de le moduler en fonction des situations. Je vois dans cette proposition, en creux, la possibilité de penser le travail de modulation du tonus comme un acte de résistance, depuis le milieu physique et gravitaire. Isabelle Ginot insiste également sur l'abaissement progressif du tonus comme condition plutôt que comme but de la méthode Feldenkrais : « une condition

---

[644] Ayreen Anastas et René Gabri **«** Chorégraphie du capital : chorégraphies du commun » traduit de l'anglais par Aymeric de Framond et Violeta Salvatierra Garcia de Quiros, in Marie Bardet, Joanne Clavel, Isabelle Ginot (dir.**)**, *Écosomatiques, penser l'écologie depuis le geste, op. cit.,* pages 221 – 230.

[645] Gerda Alexander, [1976] *Qu'est-ce que L'eutonie ? Un chemin de développement personnel par le corps, op. cit.,* page 29.

[646] *Ibid.*, page 30.

invitée par la pratique[647] ». Ainsi, « le sol plat, à la texture douce, tout comme la vocalité apaisante de l'enseignante, favorise l'abaissement progressif du tonus, condition à une perception affinée des variations du geste[648]. » La chercheuse en danse propose de penser la méthode Feldenkrais non pas comme une technique du corps mais comme une « technique des milieux » dans le sens où elle n'agit pas sur les corps et leurs mouvements mais s'attache à agir sur les milieux et en l'occurrence le milieu physique et gravitaire[649].

Si cette nécessité d'abaisser le tonus peut sembler aller de soi, en pratique, et lorsque l'expérimentation a lieu dans un espace qui s'apparente à un coffre-fort pour reprendre la comparaison de Fernand Deligny, il s'avère qu'elle suppose parfois l'intervention d'un outillage spécialisé et en l'occurrence dans la situation du collectif, c'est parfois depuis les savoirs de Nathalie Hervé en tant que praticienne Feldenkrais et leur mise en partage que la remise en route de l'atelier a pu advenir. Abaisser le tonus ne va pas de soi. Les hospitalisations de certains membres pendant les temps de travail sur le *P.O.S.* ou encore l'inquiétude autour de la situation d'un membre du collectif menacé par une hospitalisation sous contraintes aux conditions particulièrement violentes décrite dans le journal de bord ont été par exemple particulièrement génératrices d'agrippements et de fixations importantes, repliant l'atelier sur ce premier temps d'accueil « chez Corinne » autour d'un café.

Des langues locales vivantes, entre stabilisation et dissémination

Le partage d'outils techniques, l'emploi d'un vocabulaire spécialisé, interviennent de manière occasionnelle en atelier et lorsque les états de corps y invitent. Ce travail d'outillage depuis une écoute fine du réseau de corporéités, réinscrit la relation de transmission dans une perspective profondément politique : elle part de la situation et de la parole des concernées (par la pratique dansée) et ne présuppose pas l'existence d'un groupe ni de ses besoins. S'opère ainsi dans les pratiques de l'atelier une dé-partition sans cesse en mouvement de l'alignement entre statuts, rôles et fonctions. Un enjeu éthique sous-tend ce processus de départition : préserver les droits des personnes accueillies en atelier (droits fondamentaux incluant le droit d'aller et venir, droit de sentir, etc.), quels que soient les

[647] Isabelle Ginot, « Milieux du geste et geste comme milieu : La séance Feldenkrais », in Marie Bardet, Joanne Clavel, Isabelle Ginot (dir.), *Écosomatiques, penser l'écologie depuis le geste, op. cit.,* page 145.
[648] *Ibid.*, page 144.
[649] *Ibid.*, page 149.

statuts, les représentations, les croyances et les identités auxquels chacun·e est, par ailleurs, assigné·e.

Au détour de mes lectures, c'est à partir de l'expérience de transmission des carnets Bagouet analysée par Isabelle Launay que la transmission m'a semblé au cœur de la question des langues en atelier[650]. Avec quelles langues transmettre les pratiques, notamment celles déjà amorcées depuis plusieurs mois par les membres du collectif, auprès de Nathalie Hervé, invitée tardivement dans le processus de création ? Quelles langues pour transmettre les pratiques transportées par Nathalie Hervé, depuis ses expériences en tant que « travailleuse du geste tout terrain » ? « Transmettre » est une fonction partagée du collectif qui suppose une circularité entre les différent·es acteurices. « Transmettre », nous dit Isabelle Launay, convoque à la fois un effort de stabilisation et de dissémination : trouver des appuis tout en permettant l'éparpillement, le déploiement[651].

> C'est dans l'acte même de transmission que l'œuvre écrite se découvre et s'objective comme telle, que les danseurs deviennent effectivement interprètes, c'est-à-dire conscients de la danse qu'ils font[652].

Si dans le contexte du collectif MOUVEMENT(s), il ne s'agit pas de transmettre des œuvres écrites ou antérieures, il me semble que c'est dans l'acte de transmission multidirectionnel entre des expériences somatiques, psychiatriques et artistiques, que les *chorégraphes*, pour reprendre le rôle nommé lors de la synthèse collective, prennent précisément part au *chorégraphique*. En effet, comment, accepter le partage sans se sentir dépossédé·es, si ce n'est en recréant la partition, en redéfinissant les places ? Et quels processus pour transmettre et partager le chorégraphique de la *zone d'anesthésie* ? « En triangulant la relation, c'est-à-dire en faisant réapparaitre du chorégraphique », nous dit Isabelle Launay[653]. Les contours de ce qu'il y a à interpréter ou à explorer sont ainsi redéfinis, en émancipant les danseureures de leurs danses. Dans la situation créée par le tapis de

---

[650] Isabelle Launay (dir.), *Les carnets Bagouet, La passe d'une œuvre*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2007. À propos des Carnets Bagouet : La disparition de Dominique Bagouet en 1992, a posé immédiatement le problème de la préservation et de la transmission d'un patrimoine chorégraphique marquant dans le domaine de la danse contemporaine. Des interprètes et collaborateurs de la Compagnie Bagouet se sont mis au travail en créant l'association *les Carnets Bagouet* qui a pour vocation de coordonner et de réaliser toutes les initiatives à prendre dans le domaine de la transmission. Avec le site de ressources une autre étape est franchie en 2003 : rendre accessibles à tous ceux qui le souhaitent les informations concernant l'œuvre du chorégraphe et le travail de l'association. URL : https://www.lescarnetsbagouet.org/ [consulté le 30/06/2025].

[651] *Ibid.* Je renvoie notamment au chapitre 6**, «** Transmettre : stabiliser et disséminer. Une transmission orale sans filiation. »**,** pages 73 -84.

[652] Anne Abeillé citée par Isabelle Launay, (dir.), *Les carnets Bagouet, La passe d'une œuvre*, *op. cit.,* page 71.

[653] *Ibid.,* page 73.

blisters, la triangulation de la relation permet d'explorer collectivement les possibilités gestuelles ouvertes par la *zone d'anesthésie* initiée par Manalios Oochit et de faire du *chorégraphique*, l'espace d'exploration en commun. À partir de là, peuvent s'élaborer « les composantes d'un rôle, un protocole de travail, des outils, des exercices, des mots, des récits, des images, des ritournelles, des stratégies et des ruses par lesquels la danse [s'extériorise][654]. »

L'expérience décrite par Isabelle Launay, celle de la tentative collective, au sein des carnets Bagouet de décrire une posture, a profondément fait écho au travail à l'œuvre en atelier au sein du collectif. La figure du « Bonhomme Bagouet » avec ses pieds « en lampadaire », ou « bonhomme-lampadaire » avec son regard « de base » et sa « réticence avec le sol » invente une langue : celle de la transmission, d'un « devenir partition de l'œuvre ». Elle invite à une réflexivité collective depuis la pratique de la transmission d'un air postural, qu'il s'agit de transmettre, à la fois pour le *stabiliser* et le *disséminer*.

La langue de la pratique en atelier du collectif MOUVEMENT(s) s'invente depuis les imaginaires hétérogènes et surtout depuis l'espace du dialogue entre eux, afin de laisser émerger des gestes et une écriture chorégraphique qui ne peuvent pas nécessairement se comprendre, mais peuvent s'expérimenter. En voici quelques exemples pour lesquels une description est proposée en accord avec les artistes, où lorsque j'ai moi-même pu traverser la pratique :

- → *Faire le livre* : Allongé·e sur le dos, genoux repliés sur la poitrine et rejoints par les deux mains, cette pratique consiste à basculer d'un côté puis de l'autre en ouvrant les genoux. (Pratique proposée par Nathalie Hervé)
- → *Faire la pieuvre :* La pieuvre est une pratique proposée par Nathalie Hervé qui repose sur un imaginaire animal : les bras et les jambes sont envisagés comme des tentacules qui se déplacent dans l'espace. Sur le dos, les danseureuses sont invité·es à explorer chaque recoin d'espace accessible avec les bras ou les jambes. Elle a donné lieu à de nombreuses réappropriations : *une demi-pieuvre / un poulpe qui a perdu certains tentacules / la pieuvre à l'envers/ la pieuvre handicapée*.
- → *La danse des oiseaux* : dos à dos de Spirale Production et Corinne Dutheil.

[654] Isabelle Launay (dir.), *Les carnets Bagouet, La passe d'une œuvre, op. cit.,* page 77.

Il en existe bien d'autres pour lesquels je n'ai pas toujours les secrets : « Le porc-épic disco », « la danse touristique », « la vitesse pyjama », ou encore « la petite poêle handicapée ».

Décrire, poser des mots, tenter un acte propositionnel, pour transmettre ou partager une pratique dansée permet, ainsi, de prendre conscience de la nature fluctuante du processus de création chorégraphique, de son opacité, non pas parce qu'il échapperait au langage selon une doxa bien connue, mais parce qu'il ouvre des formes de paroles et des formes langagières dont la pluralité permet justement la transmission au double sens de stabilisation et surtout de dissémination. Défendre une opacité de la langue, c'est ainsi reconnaitre la multiplicité des formes de paroles qui ont contribué à l'inventer, et continuent de le faire depuis les pratiques dansées.

L'expérience de la grille, imaginée à la clinique *La Borde*, notamment par Félix Guattari, a été un outil particulièrement stimulant pour penser la question des « statuts, rôles et fonctions » en atelier de pratique et leur articulation avec la question des langues et formes de paroles. La grille est un outil d'analyse institutionnelle qui engage un « processus de réflexion, d'expérimentation et de négociation mutuelle », en tant « qu'instrument de réglage du nécessaire dérèglement institutionnel[655] ». La capacité de la grille à devenir un système articulatoire est, d'ailleurs, au cœur des analyses guattariennes : articulation entre des tâches quotidiennes, entre les places de chacun·e et les contraintes collectives. L'invention de ce qu'il appelle une « langue commune locale », est également au cœur de sa réflexion. Il décrit, à plusieurs reprises, l'articulation entre des termes psychiatriques corrigés en fonction d'un usage local et l'émergence d'un jargon relatif aux activités du lieu.

Les langues de l'atelier sont aussi composites et émergent depuis l'association de termes psychiatriques, d'un vocabulaire technique en danse, en anatomie, de lexiques imaginaires non spécialisés depuis un usage des figures de style (comparaisons, métaphores, métonymies) et d'une pratique *hétérolinguiste.* Elles s'inscrivent dans une pratique plus large de l'articulatoire, du combinatoire, et de la dé/re-composition au cœur des pratiques d'improvisation en danse contemporaine en tant que formes d'écriture en temps réel. Si, à la fin de chaque atelier, un temps de parole est consacré à imaginer le prochain rendez-vous collectif, cette organisation parlée amorce une première partition

[655] Félix Guattari, « La grille », *op. cit.,* page 10.

« statuts/rôles/fonctions » qui sera sans cesse renégociée par la parole au fil des pratiques. Guattari insiste sur la nécessité d'une langue locale vivante pour négocier et sans cesse discuter les choix, les rôles et les fonctions soutenues, en fonction des besoins, à la fois pour chacun·e (en fonction des contraintes physiologiques, psychiques, matérielles, économiques ou encore affectives) mais aussi en fonction des besoins collectifs. Ainsi, une des questions centrales pour ma recherche est la suivante : comment l'invention d'une langue locale peut-elle venir soutenir les enjeux d'émancipation par la pratique au cœur du collectif MOUVEMENT(s) ?

> Lequel système [la grille] est lié à l'invention d'une langue, avec son mode de désignation particulier des différentes tâches, et une rhétorique qui lui est propre et qui se révèlent seuls capables de traiter certains problèmes. Ce travail de la grille, cette discursivité analytique collective, ne va pas nécessairement dans le sens d'une idéologie démocratique. Ça ne veut pas dire non plus qu'il est antidémocratique ! Mais les questions de démocratie et d'autogestion, à l'évidence, ne sauraient être résolues dans le contexte d'un unique établissement ! Les esprits sont marqués par des habitudes prises à l'extérieur. On ne peut décréter du jour au lendemain : " Ici, tout fonctionnera sur un mode de pure démocratie, indépendamment de tout ce qui se passe dans le reste de la société !"[656].

Il m'apparait que le fonctionnement du collectif MOUVEMENT(s) n'entend pas non plus expérimenter une nouvelle forme de démocratie ou d'autogestion au sein d'un espace, par ailleurs, marqué par une inégalité des places et des savoirs criante, mais d'œuvrer à la création d'une forme artistique depuis des expériences et des savoirs multiples, pour en faire un terrain d'expérimentation, de questionnements, d'invention à la fois artistique et sociale et de partage dans l'espace public. Pour cela, la nécessité de créer un milieu depuis lequel les places ne sont pas figées a très vite constitué une exigence pour permettre de rester et continuer.

> En conclusion, ce système de roulement n'est pas fondé sur un principe abstrait de justice sociale, mais s'efforce de singulariser la participation de chacun, afin qu'il puisse composer et recomposer, compte tenu des contraintes collectives, sa trajectoire particulière. Cela n'est possible que si des degrés suffisants de liberté sont instaurés[657].

[656] Félix Guattari, « La grille », *op. cit.,* page 19.
[657] *Ibid.,* page 19.

PARTIE IV

ENTRE LES GESTES

Resituer la confiance dans le champ du sentir



Figure #15 ci-dessus : répétition de la zone *Roulé Nou Séga* par Manalios Oochit, CENTQUATRE, Paris, 11/04/2022. Crédit photographique : Véronique Baudoux.

Écriture complice :
Quels ingrédients pour instaurer la confiance ?

Didier Martineau : Pour instaurer la confiance il faut :
- Un temps plus ou moins long
- Il faut échanger (beaucoup mais pas que par la parole)

Corinne Dutheil : La Confiance = croire l'autre, croire que c'est possible de faire des choses ensemble.

Spirale Production : Être en confiance : une dose d'humour + Se débarrasser des clichés quand on connait pas la personne.

Baky Meguenni : Avant même de faire confiance, me traverse la question suivante : est-ce que la personne en face de moi ne va pas me trahir ? La question du temps s'impose, des actes, des gestes dans le corps, des mimiques sur le visage. Des signes qui rassurent pour faire confiance. Si tu veux mon avis, ça ne se fait pas comme ça[657].

[657] Retranscriptions des réponses transmises par différents moyens de communication à la question « Quels ingrédients pour instaurer la confiance ? », février 2025.

Introduction : Entre les gestes

Au fil de mes lectures, j'ai constaté que la notion de confiance est étonnamment absente de la littérature consacrée aux pratiques de co-création, ainsi qu'aux formes d'art dites collaboratives ou participatives. Pourtant, dans les échanges au sein du collectif MOUVEMENT(s), la confiance apparaît comme un élément central, voire indispensable, à l'élaboration d'un travail commun. Comme le rappelle Pascal Nicolas-Le Strat :

> Une coopération est nécessairement « exposée » ; elle nous expose à l'autre, à ses attentes et habitudes, et elle nous expose aussi pareillement à de multiples « extériorités » (des techniques, des dispositifs, des méthodes, des idéaux, des lieux…) qui jalonnent et trament son processus. Elle est éprouvée par les initiatives des acteurs. Elle est « risquée » par les possibles qu'elle réserve et révèle[659].

La coopération engage et expose aux risques, à l'incertitude. Elle suppose un engagement dans une action collective et convoque ainsi directement la question de la confiance. L'impensé de la confiance est d'autant plus paradoxal que la plupart des écrits sur les pratiques collectives en art s'inscrivent dans une tradition moderne qui s'attache à comprendre comment la coopération peut s'instaurer entre êtres humains. Il existe d'ailleurs une littérature abondante, notamment en sciences politiques, qui explore en profondeur les dynamiques de coopération et souligne le rôle central de la confiance dans leur émergence — un corpus sur lequel je reviendrai plus loin. Les principaux travaux autour des pratiques de co-création s'inscrivent dans cette tradition contractualiste et épistémique à partir des notions de responsabilité individuelle et de savoir. Ainsi, l'accent est souvent mis sur les enjeux juridiques et politiques liés aux droits d'auteur, à la co-auctorialité et sa reconnaissance, à l'impact des structures et des institutions sur les dynamiques de groupe. Bien que tous ces aspects soient fondamentaux, le sentir y est plus communément abordé comme mode de connaissance évacuant du même coup la dimension sensorielle de la communication et de tout acte de transmission de savoir. Dans ces approches, « le travail d'institution » — qui vise à outiller et structurer la coopération au sein d'un groupe en tant que processus — semble porter davantage sur les règles, les procédures et les dispositifs, que sur les conditions favorisant l'engagement durable et l'instauration de la confiance.

[659] Pascal Nicolas-Le Strat, « Coopérer un processus à découvrir », in Marie Preston, Céline Poulin, Stéphanie Airaud (dir.), *Co-création*, *op. cit.*, page 100.

Ce chapitre défend l'urgence d'une reconceptualisation du concept de confiance dans son articulation avec le sentir. Dans un premier temps, je tenterai de situer ce concept dans les débats scientifiques actuels notamment depuis les champs des sciences politiques, de l'économie, de la sociologie et des pratiques médicales dans lesquels il est particulièrement activé. Ce premier temps permettra de préciser à nouveau la spécificité de l'action artistique au cœur de cette recherche menée dans un contexte psychiatrique.

Un deuxième temps s'appuiera sur deux nouvelles zones du *P.O.S. : la zone d'écoute* et *la zone de crise.* Depuis les descriptions des pratiques constitutives des zones et de leurs analyses, il s'agira de mettre en perspective le travail de la confiance en atelier avec celui d'une écoute et d'un dialogue possible entre les savoirs. Cette dernière partie de la thèse se ressaisit des analyses précédentes autour de la phobie du corps sentant et envisage les pratiques dansées en milieu inhospitalier comme une manière de se risquer au sentir et ainsi à la rencontre.

I. Confiance, volonté et pouvoir de sentir

1. Confiances au pluriel

Un concept « en crise », entre familiarité et négligence

La confiance est un concept si familier qu'il reste difficile à déployer ou d'analyser les mécanismes et les conditions qui le fabriquent. Pour le philosophe Georges Simmel, la confiance est l'énigme qui relie l'individu à la société[660]. Elle a longtemps été oubliée et négligée dans le champ des sciences humaines au profit d'un paradigme dominant posant les structures, les institutions et le contrôle comme seuls ferments de la cohésion sociale et de la réduction de l'incertitude. La confiance m'intéresse précisément en tant qu'engagement dans une situation d'incertitude. Elle est ce qui permet de s'engager dans une action, de sauter le pas. Elle renvoie directement à mes questions de départ : comment passer à l'action ? Comment résister dans un contexte de grande incertitude et de risques pour une partie des personnes engagées dans l'action collective ?

[660] Georges Simmel, [1900] *Philosophie de l'argent*, traduction de Sabine Cornille, Paris, PUF, 1987.

Le concept de confiance est largement mobilisé dans la littérature relevant du développement personnel et de la psychologie, en particulier lorsqu'il s'agit de « confiance en soi » ou de « confiance dans l'autre ». Je fais ici le choix de ne pas approfondir ces approches, souvent inscrites dans une perspective individualiste et néo-libérale[661]. Il est également largement exploré dans le champ de l'économie où il est considéré comme au fondement de tout commerce[662]. Le concept de confiance fait aujourd'hui l'objet d'un intérêt et d'une visibilité renouvelés, notamment depuis le début de la pandémie de la COVID-19 en 2020.

Je me suis particulièrement intéressée aux recherches en sciences politiques qui posent la question de la relation avec les institutions d'État et de service public. De nombreux travaux dans ce champ analysent la gestion des situations de crise et la manière dont celles-ci ont mis en lumière des facteurs favorisant la confiance, ou au contraire, la défiance[663]. Ainsi, en France, les mesures coercitives dans la réponse gouvernementale ont été analysées comme la marque d'une défiance citoyenne à l'égard de l'état et inversement[664]. Certaines études se sont notamment intéressées aux pays pour lesquels les mesures ont été les mieux respectées et dont la réponse reposait sur des recommandations. J'ai déjà évoqué, dans la première partie de cette thèse, les mesures coercitives prises en psychiatrie à l'échelle de chaque établissement et indépendantes d'une politique d'état cohérente à ce moment-là. Ainsi, les mesures d'enfermement ont été renforcées et généralisées à l'ensemble des patient·es hospitalisées dans certains établissements psychiatriques, de manière aléatoire, impactant de façon inédite les droits fondamentaux des personnes.

---

[661] Ces écrits tendent à psychologiser la notion de confiance, en l'inscrivant dans une logique de performance et de responsabilisation individuelle. Ils valorisent des injonctions à la maîtrise de soi, à l'auto-optimisation ou encore à la résilience personnelle, souvent déconnectées des dimensions structurelles, collectives ou systémiques des rapports de pouvoir et des conditions sociales. Dans ce cadre, la confiance est pensée comme un capital intérieur à développer, plutôt que comme un processus relationnel et contextuel. Cette perspective, bien qu'elle puisse être utile dans certains parcours personnels, reste peu pertinente pour analyser les dynamiques de coopération collective ou les enjeux politiques de la co-création.

[662] Je recommande en particulier les ouvrages suivants : David Graeber, *Dette, 5 000 ans d'histoire*, Paris, Actes Sud, 2016 ; Jean Michel Rey, *Le Temps du crédit*, éditions Desclée de Brouwer, 2002.

[663] Voir notamment : Antoine Bristielle, *A qui se fier ? De la crise de confiance institutionnelle à la crise sanitaire*, fondation Jean Jaurès, éditions de l'Aube, 2021 ; Dimiter Toshkov, Kutsal Yesilkagit, et Brendan Caroll, « Governement capacity, societal trust or party preferences? What accounts for the variety of national policy responses to the Covid-19 pandemic in Europe? », in *Journal of European Public Policy*, n°*29*, 2021. URL:https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13501763.2021.1928270?scroll=top&needAccess=true#abstract [consulté le 13/06/2025].

[664] L'outil en ligne *Coronavirus Response Tracker* assure le recensement de l'ensemble des dispositions prises pendant la crise sanitaire. URL : https://www.bsg.ox.ac.uk/research/covid-19-government-response-tracker [consulté le 22/12/2024].

Si la confiance revient en force dans le paysage conceptuel c'est donc d'abord et surtout associée à l'idée d'une « crise de la confiance » dans une société dite « de défiance[665] ». Crise dans la crise, les premiers temps de la pandémie ont provoqué un affaissement du socle normatif porté par le projet républicain, notamment à travers la remise en question directe du « débat en raison », de la légitimité même de la décision publique, ainsi que par l'effacement progressif des repères entre sphère publique et sphère privée dans les interventions de l'État[666]. Un an avant le premier confinement, le baromètre de la confiance politique du centre de recherche de Sciences Po avait déjà été rebaptisé « baromètre de la défiance », tant les résultats de l'enquête révélaient une baisse marquée de la confiance dans les institutions de l'État. Et ce, malgré les multiples tentatives symboliques pour réintroduire le terme dans le discours politique, comme en témoignent les intitulés de la loi n° 2018-727 du 10 août 2018 « pour un État au service d'une société de confiance » ou encore de la loi n° 2019-791 du 26 juillet 2019 « pour une école de la confiance »[667]. L'un des enjeux majeurs de notre époque semble résider dans l'érosion progressive de la confiance des citoyen·nes envers leurs dirigeant·es et les institutions. Ce phénomène en devient le plus étudié par les sciences politiques ces dernières décennies.

Avant de poursuivre ma réflexion sur la crise de la confiance, je propose un court détour par « les théories non-économistes de l'économie[668] » (pour reprendre une formule de Deleuze et Guattari) et par la pensée du philosophe italien Maurizio Lazzarato pour mieux appréhender le contexte néolibéral de la psychiatrie au cœur de la thèse. Le

---

[665] Voir notamment Luc Rouban, *Les raisons de la défiance*, Paris, Presses de Sciences Po, 2022 ; Yann Algand, Pierre Cahuc, *La société de défiance. Comment le modèle social français s'autodétruit*, Paris, éditions Rue d'Ulm, 2008.

[666] Luc Rouban, *Les raisons de la défiance, op. cit.,* pages 9-10.

[667] L'usage du terme *confiance* dans ces intitulés peut être lu comme une opération performative visant à restaurer une image d'autorité bienveillante de l'État, sans nécessairement produire les conditions réelles de cette confiance. Cette stratégie discursive relève d'un registre incantatoire, qui cherche à compenser symboliquement une crise de légitimité, sans adresser les causes structurelles de la défiance exprimée par les citoyen·nes. Plusieurs chercheur·es, notamment en sociologie et en science politique, soulignent ainsi le décalage croissant entre les effets d'annonce et l'expérience vécue des politiques publiques. Je recommande à ce sujet les ouvrages suivants : Luc Boltanski, et Ève Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris, Gallimard, 1999 ; Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire : L'économie des échanges linguistiques*. Paris, Fayard, 1982.

[668] L'expression « théories non-économistes de l'économie » renvoie directement à la critique que Deleuze et Guattari élaborent dans *L'Anti-Œdipe*. Ils pointent que certaines théories économiques peuvent s'avérer pertinentes au-delà du cadre capitaliste strict. Cette posture illustre une approche critique : ces théories économiques ne sont pas pensées comme autonomes, mais comme intégrées dans des dynamiques sociales et de pouvoir plus vastes : « Ce ne serait pas invraisemblable que par exemple une théorie inventée pour tel secteur, pour rendre compte de certains phénomènes du marché capitaliste, notamment de l'équilibre des prix en régime capitaliste, se retourne et se découvre avoir un champ d'application dans des formations non capitalistes.» Gilles Deleuze, et Félix Guattari., *L'Anti-Œdipe : Capitalisme et schizophrénie 1*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1972, page 369.

chercheur concentre son travail sur l'analyse de la relation créancier-débiteur comme condition du néolibéralisme et revient notamment sur l'émergence d'une figure subjective, celle de « l'homme endetté ». La confiance est au cœur de son propos. Il s'attache à comprendre comment la relation créancier-débiteur modèle l'ensemble des rapports sociaux dans les économies néolibérales et développe une réflexion sur le passage d'une économie organisée autour de l'échange (monétaire ou symbolique) à une économie organisée à partir de la dette : « au fondement de la relation sociale il n'y a pas l'égalité (de l'échange), mais l'asymétrie de la dette/crédit[669] ». L'économie de la dette opère une série de basculements : les droits sociaux deviennent des dettes sociales que le néolibéralisme convertit en dettes privées, en transformant les ayant droit en débiteur·ices auprès de l'état, les usager·es deviennent des débiteur·ices redevables et jugé·es sur leur solvabilité.

L'usager·e ne doit pas rembourser en argent comptant, « mais en comportements, attitudes, manières d'agir, projets, engagements subjectifs, temps dédié à la recherche d'emploi, temps utilisé pour se former selon les critères dictés par le marché du travail, etc.[670] ». La dette reconfigure entièrement le pouvoir biopolitique. En psychiatrie, les personnes impactées par le processus de psychiatrisation, souvent prises dans des situations d'insolvabilité radicale, doivent payer pour ça. La néolibéralisation du soin reconfigure la relation entre l'établissement psychiatrique créditeur et l'usager·e débiteur·ice dont le remboursement réside notamment dans l'adoption de comportements conformes.

Le social est ainsi le terrain privilégié de l'action des libéraux. Pour que les mécanismes du marché fonctionnent, il faut intervenir sur le social qui va produire cette subjectivité particulière du capital humain (donc de « l'homme endetté »). C'est notamment par l'intervention sociale que l'économie de la dette produit et contrôle la subjectivité. La dette ne renvoie donc pas uniquement à une obligation financière ; elle peut aussi prendre la forme d'une dette subjective et existentielle. Cette confiance néolibérale correspond à ce que j'ai désigné, dans la première partie de la thèse, comme un « seuil factice ». Elle laisse supposer qu'il y a puissance d'agir, prise de décision et de parole possible, là où il n'y en pas[671]. En effet, l'économie de la dette repose sur une technique sécuritaire de

[669] Maurizio Lazzarato, *La fabrique de l'homme endetté, essai sur la condition néolibérale*, Paris, éditions Amsterdam, 2011, page 13.
[670] *Ibid.*, page 81.
[671] C'est d'ailleurs depuis cette idée du social que je m'éloigne de la pensée du sociologue Pierre Rosanvallon. Selon lui, la confiance est un construit social qui repose uniquement sur les interactions entre individus, idée au cœur du néolibéralisme. Pierre Rosanvallon, *Les Institutions invisibles,* Paris, éditions du Seuil, 2024.

gouvernement, visant à réduire l'incertitude des comportements des gouverné·es par l'accumulation de protocoles, de dispositifs techniques, et par la fragmentation des gestes — comme en témoigne clairement la tarification des actes de soin. La dette, insiste Maurizio Lazzarato, neutralise le temps comme création de nouvelles possibilités, c'est-à-dire la matière première de tout changement politique, social et esthétique[672].

> L'économie de la dette exploite non seulement le temps de travail (temps chronologique de l'emploi) mais aussi l'action, le temps non-chronologique, le temps en tant que choix, décision, pari sur ce qui va arriver et sur les forces (confiance, désir, courage, etc.) qui rendent possible le choix, la décision, l'agir. [...] Avec le crédit, ce qui est exploité c'est le travail éthique de constitution de soi et de la communauté et donc la confiance, dans les autres, en soi et dans le monde[673].

Lazzarato montre ainsi que la confiance constitue une condition essentielle de l'agir : elle permet de faire un pari sur l'avenir, de s'engager, de décider. Mais dans le cadre néolibéral, cette confiance — exploitée comme ressource — tend à se transformer en défiance, pour finalement se cristalliser en demande de sécurité, avec les dérives sécuritaires que l'on observe aujourd'hui. En filigrane, une question centrale émerge, à laquelle le néolibéralisme cherche à répondre : comment garantir qu'un individu tiendra sa promesse, et donc, comment anticiper son comportement ? Maurizio Lazzarato développe l'idée d'une « mémoire de l'avenir » d'abord inscrite dans les corps (supplices, torture) et aujourd'hui articulée autour de la notion de responsabilité notamment à travers la contractualisation. En psychiatrie, cette « mémoire de l'avenir » s'inscrit dans les corps à travers des pratiques de contention, d'enfermement et de contrainte au soin, dont l'usage ne cesse d'augmenter. Ne sont-elles pas d'autant plus rendues possible que les personnes qui les subissent sont, au moment de l'hospitalisation, dans une position d'insolvabilité souvent radicale ? Ces pratiques, qui seraient considérées comme des pratiques de torture dans n'importe quel autre contexte, sont ici, légalisées, souvent présentées comme « la seule issue possible ». Elles activent des affects qui neutralisent toute disposition à agir (terreur, culpabilité). Elles convertissent la confiance en méfiance.

Pour revenir à ce que l'on appelle communément la « crise de la confiance », abondamment commentée depuis plusieurs décennies, il importe d'abord de préciser de quelle forme de confiance il s'agit. Celle-ci concerne ce que le sociologue allemand Niklas

---

[672] Maurizio Lazzarato, *La fabrique de l'homme endetté, essai sur la condition néolibérale, op. cit.*, page 39.
[673] *Ibid.*, page 45.

Luhmann nomme la *confidence*, soit une confiance symbolique, fondée sur les normes, les cadres institutionnels et les dispositifs supposés réguler la vie collective[674]. L'un des grands défis du XXIe siècle réside dans la nécessité de refonder cette confiance symbolique, en imaginant de nouvelles formes de gouvernance et de régulation collectives. Comme le résume le politiste Antoine Bristielle : « Quand la défiance institutionnelle est manifeste, comment faire en sorte que la parole de ces institutions puisse apparaître comme légitime[675]? » Dans cette perspective, la confiance symbolique est interrogée à l'aune de la légitimité institutionnelle, et s'inscrit au cœur des débats contemporains sur la montée du populisme, la circulation des théories complotistes, ou encore la crise de représentation[676]. Un lien direct se tisse alors entre les agent·es, leurs pratiques concrètes, et les institutions censées incarner les principes démocratiques.

Confiance symbolique et confiance pratique

Niklas Luhmann propose en effet une distinction entre *confidence* — confiance symbolique — et *trust* — confiance pratique. Cette distinction déconstruit une conception de la confiance purement cognitive et rend visible la complexité dans le rapport aux institutions étatiques qui ne relève pas d'un phénomène abstrait mais résulte bien « d'un ensemble de pratiques et d'expériences accumulées au contact des documents, des architectures et des agents qui l'incarnent[677] ». Le sociologue Alexis Spire décrit l'accumulation d'expériences auprès des documents/agents/architectures comme autant de formes de socialisation à l'état qui modifient les représentations et la confiance symbolique envers les institutions[678].

La confiance symbolique — parfois traduite par *confiance assurée* — repose sur la présomption que les attentes seront satisfaites. Elle s'ancre dans la légitimité des institutions, des normes établies et des systèmes symboliques supposés garantir la stabilité sociale. À l'inverse, la confiance pratique — ou *confiance décidée* — implique un

[674] La confiance symbolique rappelle ce que Lynne Zucker caractérise comme « institution-based trust » : Lynne G. Zucker, (1986), « Production of trust : institutional sources of economic structure, 1840-1920 », *Research in Organizationnal Baehavior,* n°8, pages 53 – 111.
[675] Antoine Bristielle, *À qui se fier ? De la crise de confiance institutionnelle à la crise sanitaire, op. cit.,* page 59.
[676] *Ibid.*, graphique n°10, page 58.
[677] Alexis Spire, « La confiance dans l'Etat : une relation pratique et symbolique » in Claudia Senik (dir.) *Crises de confiance*, Paris, éditions La Découverte/Fondation pour les Sciences sociales, 2020, page 39.
[678] Alexis Spire concentre ses analyses autour de trois institutions en particulier : la police, le fisc, la justice.

engagement actif, une prise de risque, et se construit dans et par l'expérience. Elle ne précède pas l'action, mais en découle : elle s'élabore au fil des interactions, dans un rapport direct à l'incertitude. Cette distinction permet de dépasser l'idée d'une confiance unique et universelle, pour envisager au contraire une pluralité de formes de confiance, qui se construisent, se transforment ou s'érodent au sein du champ relationnel. Elle suppose une interdépendance des confiances sans jamais soustraire l'une à l'autre ou présupposer d'une simple relation de cause à effet, pour laquelle, plus il y aurait de confiance symbolique et moins la confiance pratique serait requise et inversement[679]. Or, un des pièges du libéralisme politique consiste à opérer une confusion des confiances :

> En insistant sur la liberté de choix, le libéralisme met l'accent sur la responsabilité individuelle en matière de décision entre confiance et méfiance vis-à-vis des politiciens, des partis, des biens, des firmes, du personnel, du crédit, etc. Et il néglige les problèmes d'attribution et la grande quantité de confiance assurée requise pour participer au système. Recourir à la confiance décidée implique de mobiliser des engagements et des activités, d'accroître le champ et le degré de la participation[680].

Le manque de confiance pratique conduit notamment à s'abstenir d'agir. Et bien que ce retrait de l'action puisse être salutaire dans certaines situations et à certains moments, il peut aussi réduire considérablement le champ des possibles et empêcher notamment de demander de l'aide ou organiser peu à peu le retrait de la sphère sociale. Les témoignages portés par les membres du collectif MOUVEMENT(s) au sujet de cette méfiance construite au contact direct avec les agents/documents/architectures sont nombreux en atelier. La distinction entre les formes de confiance opérée par Luhmann m'intéresse particulièrement dans le parallèle qu'il établit entre confiance et méfiance. En effet, la méfiance n'est pas seulement le contraire de la confiance ou son absence mais « un équivalent fonctionnel de la confiance ». Si la confiance simplifie pour agir et prendre des risques en situations d'incertitude, la méfiance quant à elle, simplifie pour enfermer et limiter l'agir[681]. Que faire alors de cette méfiance ? Comment travailler avec elle ? En effet, les situations traumatiques générées par la violence institutionnelle installent durablement la méfiance entre les

[679] Niklas Luhmann, « Confiance et familiarité, problèmes et alternatives », *Réseaux* n° 108, FT R&D / Hermès Science Publications, 2001, page 24.
[680] *Ibid.*, page 23.
[681] Niklas Luhmann, [1968], *La confiance, un mécanisme de réduction de la complexité sociale,* Paris, éditions Economica, Collection études sociologiques, 2006. Voir en particulier le chapitre « La confiance et la méfiance », page 24.

personnes et limitent ainsi les marges de manœuvres : les agrippements sensoriels sont nombreux et les curseurs difficiles à déplacer.

La distinction entre les deux confiances permet également de s'inscrire dans une relation dynamique entre point de vue micropolitique et macropolitique. Il est plus souvent admis dans la recherche empirique que le niveau macro- a un impact sur le micro-, des structures sociétales vers les attitudes individuelles. Il est beaucoup moins évident de remonter du micro- au macro- et de faire des hypothèses sur les effets des relations intersubjectives à une échelle macro. L'étude du phénomène de la confiance à partir de cette distinction est une piste de travail riche pour penser les tentatives micropolitiques de bâtir une confiance pratique à l'échelle du collectif tout en travaillant à la confiance symbolique avec le lieu et sa mission première d'hospitalité : « Il est donc possible de bâtir la confiance décidée sur un plan micro et de protéger le système contre une perte de la confiance assurée à un niveau macro[682]. »

La confiance symbolique, si elle renvoie à la croyance dans la légitimité de l'institution, renvoie aussi à la reconnaissance d'une autorité à laquelle on peut choisir de demander un arbitrage ou une protection. La confiance pratique, quant à elle, se manifeste dans les expériences quotidiennes : elle s'ancre dans le choix, les engagements concrets dans l'action, ainsi que dans la disposition à adresser une demande ou à déléguer une part de pouvoir à une institution. Cette distinction ouvre une perspective essentielle pour penser la proposition du collectif MOUVEMENT(s). En effet, si le rapport aux institutions dans une perspective foucaldienne est encore analysé majoritairement au regard des effets du contrôle social, s'intéresser à la confiance que les institutions d'état sont supposées permettre ouvre de nouvelles perspectives. Les institutions sont alors, au-delà d'un ensemble de normes, « des instances susceptibles d'être sollicitées comme arbitres ou comme sources de protection[683] », ou en l'occurrence, comme sources de soin. Or, c'est précisément cette possibilité d'une expérience de la sollicitude qui aujourd'hui amène le collectif à maintenir sa présence au sein de l'hôpital : une manière de revendiquer un droit à la sollicitude, de reposer cette expérience au fondement de ce qui réunit les habitant·es du lieu. La sollicitude, en tant qu'attente d'une aide extérieure, est un élément constituant du psychisme au même titre que la lutte pour la vie. Elle concerne directement

[682] Niklas Luhamnn, « Confiance et familiarité, problèmes et alternatives », *op. cit.*, page 31.
[683] Alexis Spire, « La confiance dans l'Etat : une relation pratique et symbolique », *op. cit.*, page 49.

l'apprentissage de la confiance : toutes ces capacités qui répondent, dans un premier temps, à la présence soutenante de l'entourage pour le nouveau-né puis relayée ensuite, à l'âge adulte, par le collectif, par la société[684].

Replacer cette expérience au cœur des relations peut sembler aller de soi au sein d'un hôpital. Pourtant, les différents régimes d'obligation de soin et mesures coercitives font apparaitre les mécanismes d'un acharnement au soin qui détruit simultanément les deux formes de confiances et pour lequel il n'y a ni engagement ni assurance mais l'installation d'une méfiance avec laquelle il est difficile de travailler tant elle réduit le champ des possibles.

2. Confiance, médecine et psychiatrie

Un modèle dérogatoire et une pensée des risques

En tant que concept relationnel, au fondement des relations humaines, des organisations et des institutions, la confiance a donc été également explorée en philosophie, en sciences sociales et en sociologie. Plus largement, les modèles de la confiance sont reliés à « une notion de responsabilité individuelle qui trouve son origine dans la conception du sujet individuel qui est la base de la conception moderne de la société comme contrat entre pairs[685] ». La confiance infuse ainsi la littérature en droit depuis les tentatives de contractualisation juridique au croisement d'autres domaines et notamment celui de la médecine. Mes lectures autour de la confiance ont donc concerné le cadre de la relation médicale et plus largement celui de la relation aux institutions d'état et ses agent·es : cadre qui concerne celui de l'établissement psychiatrique public depuis lequel ma recherche se déploie.

> Au moment d'être admis(e) à exercer la médecine, je promets et je jure d'être fidèle aux lois de l'honneur et de la probité. Mon premier souci sera de rétablir, de préserver ou de promouvoir la santé dans tous ses éléments, physiques et mentaux, individuels et sociaux.
> Je respecterai toutes les personnes, leur autonomie et leur volonté, sans aucune discrimination selon leur état ou leurs convictions. J'interviendrai

[684] Cette idée est développée dans la partie II de la thèse, depuis la pensée de Catherine Perret. Voir notamment la sous-partie « Avoir du tact (pour faire rouler la balle) » aux pages 233 à 237 de ce présent volume.
[685] Gloria Origgi, « Confiance, autorité et responsabilité épistémique. Pour une généalogie de la confiance raisonnée » in Claire Lobet-Maris, Robin Lucas, Benjamin Six (dir.), *Variations sur la confiance, concepts et enjeux au sein des théories de la gouvernance*, Bruxelles, éditions Peter Lang, collection Philosophie et politique, 2009, page 25.

> pour les protéger si elles sont affaiblies, vulnérables ou menacées dans leur intégrité ou leur dignité. Même sous la contrainte, je ne ferai pas usage de mes connaissances contre les lois de l'humanité.
> J'informerai les patients des décisions envisagées, de leurs raisons et de leurs conséquences. Je ne tromperai jamais leur confiance et n'exploiterai pas le pouvoir hérité des circonstances pour forcer les consciences[686].

Historiquement et ce depuis le XVIIème siècle, la relation entre médecin et patient·e est placée sous le signe de la confiance liée à une conscience. Dans les recherches actuelles autour de cette relation de confiance entre le médecin et le ou la patient·e, deux notions semblent organiser les débats : celle du « consentement » et celle de « l'information » — consentement dont la valeur juridique dépend de la bonne information du·de la patient·e[687]. Ces deux notions sont articulées avec celle du « risque » identifié comme inhérent à la relation de confiance et plus spécifiquement dans le cadre d'une action médicale[688]. Dans cette perspective, « faire confiance » représente un risque, celui de se fier à l'autre, et ici en l'occurrence à un·e professionnel·le de la santé. Il en convient de rappeler, pour bien cerner la place centrale occupée par la confiance dans les débats autour de la relation de soin, la dimension exceptionnelle de la nature de l'acte médical au sein des actions socialement et juridiquement organisées : il s'agit pour une personne d'autoriser une autre à intervenir sur son corps selon un protocole dérogatoire : la maladie désigne une situation pour laquelle la présence du corps est brutalement rappelée et l'action médicale constitue, en premier lieu, un contact physique. Elle suppose l'action de toucher et se joue d'abord à l'échelle de la peau[689].

---

[686] La version accessible à cette adresse a été revue par l'ordre des médecins en 2012. Ce serment n'a aucune valeur juridique mais constitue un texte fondateur de la déontologie médicale. Il est traditionnellement prêté par les médecins en Occident avant de commencer à exercer. Le texte original de ce serment, probablement rédigé au IVe siècle av. J.-C., appartient aux textes de la Collection hippocratique, traditionnellement attribués au médecin grec Hippocrate. Le serment d'Hippocrate peut être considéré comme le principe de base de la déontologie médicale. Lien URL : https://www.conseil-national.medecin.fr/medecin/devoirs-droits/serment-dhippocrate [consulté le 13/06/2025].

[687] Thierry Martin et Pierre-Yves Quiviger, « Des formes de confiance dans la pratique médicale », in Thierry Martin et Pierre-Yves Quiviger (dir.), *Action médicale et confiance*, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2007, pages 7-23.

[688] Voire notamment les articles et ouvrages suivants : Adam B. Seligman, « Complexité du rôle, risque et émergence de la confiance », *Réseaux*, vol. 19, n°108, dossier « La confiance », coordonné par Louis Quéré, 2001 ; Christian Thuderoz et Vincent Mangematin, *Des mondes de confiance. Un concept à l'épreuve de la réalité sociale*, CNRS éditions, 2003 ; Denis Harrisson, *La Confiance. Approches économiques et sociologiques*, Paris-Montréal, Gaetan Morin, 1999.

[689] Voir notamment : Maria Michela Marzano Parisoli, *Penser le corps*, Paris, PUF, 2002, page 61 ; Talcott Parsons, [1951], *social system*, Routledge, 1991 (en particulier le chapitre « Social Structure and dynamic process : the case of medical practice »).

Prendre en compte la nature dérogatoire de l'action médicale est essentiel pour appréhender les spécificités du terrain qui est le mien. En psychiatrie, cette dimension dérogatoire se manifeste de manière redoublée, au sein même du champ médical auquel elle appartient. Je pense notamment aux pratiques de contention, d'isolement ou de contrainte au soin, qui demeurent exceptionnelles dans l'ensemble de l'activité médicale. Ces interventions sont encadrées par des dispositifs juridiques eux-mêmes fondés sur un régime d'exception, au point de pouvoir porter atteinte à des droits fondamentaux, tels que la liberté d'aller et venir. Elles impliquent toutes un contact physique direct avec le corps des patient·es, et ont la particularité, dans la majorité des situations, de ne pas relever de la volonté de la personne.

Le médecin Alain-Charles Masquelet en vient à défaire l'évidence d'une disposition au soin en médecine : la médecine possède-t-elle une réelle disposition au soin[690] ? Il rappelle que « le soin » entendu ici comme disposition, comme attitude vis-à-vis des autres, n'est pas l'apanage de la médecine et se retrouve dans de nombreux autres domaines d'activités. Cette question résonne fortement avec une autre que je formulerai pour cette recherche : la psychiatrie possède-t-elle une disposition au soin ?

Ces questionnements résonnent fortement avec ceux qui émergent depuis un contexte médical et plus largement sociétal. Ils obligent à repenser et inventer de nouvelles pratiques de soin. Plusieurs facteurs participent de l'émergence de ces interrogations : le développement des nouvelles technologies en médecine (engendre notamment une forte technicisation des interventions sur le corps[691]), le développement des maladies chroniques (diabètes, syndrome immuno-dépressif), la nouvelle organisation des territoires de santé (mutualisation et regroupements hospitaliers), l'évolution du statut juridique des malades depuis la loi Kouchner de 2002 (droits des malades, consentement éclairé, droit à l'information) et la défense d'une démocratie sanitaire. Un ensemble de dispositifs juridiques a vu le jour pour soutenir ces transformations, tant techniques que politiques, du champ de l'action médicale et afin d'accompagner la diffusion toujours plus exponentielle du savoir médical via internet et les réseaux sociaux.

---

[690] Alain-Charles Masquelet, « Le soin à l'épreuve de la cure », in Claude-Olivier Doron, Céline Lefève, Alain-Charles Masquelet (dir.), *Soin et subjectivité,* Paris, Les cahiers du centre Georges Canguilhem n°4, Presses Universitaires de France, 2011, pages 53 – 67.

[691] Alain-Charles Masquelet (dir.), *Le corps relégué*, Cahiers du centre Georges Canguilhem, Paris, PUF, 2007, n°1.

Par ailleurs, la notion de « risque » est centrale pour aborder la question de la confiance en médecine et constitue une notion clé pour penser l'entrée dans la modernité :

> Traditionnellement, la fonction symbolique consistant à utiliser des termes familiers pour faire face au non familier a été le domaine de la religion. Ce n'est qu'au début des temps modernes qu'un nouveau terme (riesgo, rischio, risque) est apparu pour indiquer que des résultats non attendus peuvent être une conséquence de nos décisions, et pas simplement un aspect de la cosmologie, une expression du sens caché de la nature ou des intentions cachées de Dieu. Cette découverte du « risque » comme trait général de la vie – le risque a, grosso modo, remplacé ce qui était précédemment considéré comme fortuna – ne facilite pas la tâche de la religion, mais ajoute une autre dimension à l'expérience humaine. Que les décisions impliquent inévitablement des risques devient de plus en plus évident et de plus en plus compréhensible[692].

En médecine, la prédominance d'une pensée des risques, lorsqu'il est question de poser la confiance dans les relations de soin, en engendre une autre : celle du juridique qui propose une contractualisation de la relation jugée nécessaire pour, paradoxalement, contrôler la confiance depuis l'arrêt Mercier du 20 mai 1936[693]. Si cette logique de contractualisation peut sembler ancienne, ce n'est pourtant qu'à partir de 1991 qu'elle s'articule directement au droit des patient·es — une « longue marche », selon les mots de l'historienne Élisabeth Balagny[694]. Pendant très longtemps, l'asymétrie constitutive de la relation de soin a été totalement ignorée dans la littérature sur le consentement, conçu comme « une discussion d'une décision par des parties rationnelles[695] ». Depuis 1991 et notamment la loi de 2005, de nombreux outils juridiques et thérapeutiques encadrent et proposent des appuis pour venir soutenir le droit des patient·es (éducation thérapeutique du·de la patient·e, contrat de soin, directives anticipées, identification d'une personne de confiance, etc.). Il est important de souligner cependant à quel point le préjugé d'irresponsabilité associé aux personnes suivies en psychiatrie renforce particulièrement cette asymétrie dans les relations en soin psychiatrique.

---

[692] Niklas Luhmann, « Confiance et familiarité, problèmes et alternatives », *op. cit.*, Page 20.

[693] Isabelle Pariente-Butterlin, « Le conflit de la confiance et du consentement », in Thierry Martin et Pierre-Yves Quiviger (dir.), *Action médicale et confiance*, *op. cit.*, pages 27-50.

[694] Elisabeth Balagny, « Le droit des patients, « une longue marche », in Thierry Martin et Pierre-Yves Quiviger (dir.), *Action médicale et confiance*, *op. cit.*, pages 81-92. Dans cet article, la chercheuse note l'apparition du mot « droit » en 1991 dans la loi de réforme hospitalière. Elle propose, depuis ce postulat, d'examiner quelques textes législatifs et règlementaires de l'ancien régime jusqu'à la loi de 2005 afin de démontrer combien un pays démocratique comme la France, a eu beaucoup de mal à reconnaitre un droit aux plus fragiles de ses membres, les personnes malades.

[695] Isabelle Pariente-Butterlin, « Le conflit de la confiance et du consentement », *op. cit.*, page 29.

Ces outils juridiques ont comme avantage de rendre manifeste le phénomène de la confiance comme partiel et non pas comme inconditionnel. Il ne concerne jamais la totalité de la personne et de ses biens. Il est sans cesse en transformation, au travail, dans le creux des relations.

Asymétrie constitutive

« La confiance dans la vie n'est plus, la vie même est devenue problème[696].»

Cette célèbre citation du philosophe Nietzsche rappelle la complexité de l'expérience intime de la maladie. Elle est aussi l'entrée choisie par le médecin Alain-Charles Masquelet pour rappeler la dimension totale de l'expérience : entrer dans la maladie c'est entrer dans une incertitude qui concerne la vie elle-même. L'expérience vient faire rupture et entraine des bouleversements sur le plan identitaire et existentiel. Cette expérience de la maladie, mobilise, celle, universelle, de la fin de vie, à laquelle nous sommes tous et toutes confronté·es et qui anime les débats aujourd'hui autour de la proposition de loi pour l'aide à mourir[697]. Si ce rappel peut sembler aller de soi, en médecine, il est encore fréquent d'entendre des discours dualistes, entièrement focalisés sur le corps qui serait objet du soin. À l'inverse et dans la même logique dualiste, en psychiatrie, le corps est occulté au profit du psychisme. Reconsidérer la maladie comme une expérience totale (psychique, somatique, sensible), dans la lignée de l'approche de Georges Canguilhem, revient à redonner un autre sens à la relation médicale : celui de l'accompagnement parfois nécessaire pour traverser cette situation d'incertitude et ces nouvelles transformations[698]. Selon la thèse célèbre du

[696] Friedrich Nietzsche, [1882] *Le Gai savoir,* traduction par Patrick Wotling, Paris, Flammarion, 2007.

[697] Une proposition de loi, adoptée par l'Assemblée nationale, relative au droit à l'aide à mourir le 27 mai 2025, n° 122 anime aujourd'hui les débats sur la fin de vie. Les personnes souffrant de troubles psychiques et considérées comme incurables pourront demander l'aide à mourir. Les associations anti-validistes et un certain nombre de professionnel·les de soin s'inquiètent du nombre de personnes, qui faute d'un accès à un accompagnement et à une vie digne, se verront proposer l'aide à mourir. Voir, notamment, le site du collectif des dévalideuses : « Avant de pouvoir mourir dans la dignité, il faut pouvoir vivre une vie digne. Et si on veut donner le choix de la mort, il faut que ce choix ne soit pas biaisé. » (Charlotte Puiseux, philosophe handicapée et membre des Dévalideuses). URL : https://lesdevalideuses.org/projet-de-loi-aide-a-mourir-communique-de-presse/ [consulté le 13/06/2025].

[698] Georges Canguilhem (1904-1995) est un philosophe et médecin français. Il a exercé une influence déterminante sur Michel Foucault, dont il fut le directeur de thèse, et plus largement sur la philosophie des sciences du vivant. Son ouvrage *Le normal et le pathologique*, publié chez PUF en 1966, réunit deux textes : *Essai sur quelques problèmes concernant le normal et le pathologique*, qui constitue sa thèse de doctorat en médecine soutenue en 1943 pendant l'Occupation, et *Nouvelles Réflexions concernant le normal et le pathologique*, trois chapitres additionnels écrits en 1963 et publiés dans la version remaniée de 1966. Dans cet ouvrage, Canguilhem défend l'idée que le normal et le pathologique ne relèvent pas de simples variations

philosophe, toute déclaration d'un état « anormal » — donc pathologique — relève d'un jugement normatif. Le *normal* désigne ici un état habituel, inscrit dans la moyenne, tandis que l'*anormal* renvoie à une déviation par rapport à cette norme. Le processus de normativité biologique désigne précisément la dynamique par laquelle les notions de normal et de pathologique se construisent et s'instituent :

> S'il existe des normes biologiques c'est parce que la vie, étant non pas seulement soumission au milieu mais institution de son milieu propre, pose par là même des valeurs non seulement dans le milieu mais aussi dans l'organisme même[699].

Dans cette perspective, guérir serait finalement l'institution de nouvelles normes de vie[700]. Et ce processus ne peut avoir lieu que dans la relation à la personne concernée par la maladie, par l'intermédiaire de la clinique. Le simple fait de présenter des marqueurs biologiques « hors-norme » n'est pas, selon Canguilhem, un critère suffisant pour reconnaitre un état de santé, d'un état de maladie. C'est depuis l'expérience de la personne concernée par un état qu'elle reconnait comme problématique et impactant la vie elle-même, que la qualification de pathologique, et donc la nécessité d'instituer de nouvelles normes de vie pour la personne, se justifie alors. La « technique médicale », comme « technique d'instauration du normal », « [...] ne se laisse pas entièrement et simplement réduire à la seule connaissance[701] ».

Sans développer plus en amont sur l'idée de « pathologique » — problématique à plus d'un titre en psychiatrie[702] — La proposition de Masquelet me paraît particulièrement stimulante pour penser l'expérience de la sollicitude au cœur de la relation médicale. Elle offre une voie pour s'émanciper d'une conception de l'autonomie à la fois abstraite et sacralisée, qui réduit l'intervention soignante à la restauration d'une norme prédéfinie — le retour à un état antérieur étant posé comme objectif ultime. L'intervention thérapeutique ne

---

statistiques mais doivent être pensés à partir de la capacité du vivant à instituer ses propres normes. Cette conception de la santé a profondément marqué non seulement la médecine, mais aussi la psychiatrie, la psychanalyse et les sciences sociales, en réinterrogeant la manière dont la société définit la norme, la maladie et la déviance. Georges Canguilhem, *Le normal et le pathologique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013 (12ème édition).

699 *Ibid.,* Page 203.

700 *Ibid.,* page 204.

701 *Ibid.*, page 8.

702 Les phénomènes de pathologisation de la société et de la cérébrologie (remplacement du soin psychique par une médecine des cerveaux dysfonctionnels), dénoncées notamment par Mathieu Bellahsen, ne tiennent pas compte de l'expérience globale de la personne impactée et auto-qualifient des états de « pathologiques » sans les ancrer dans la relation thérapeutique. Voir à ce sujet : Mathieu Bellahsen, Rachel Knaebel, *La révolte de la psychiatrie. Les ripostes à la catastrophe gestionnaire*, Paris, éditions La découverte, 2020.

poursuivrait alors d'autre finalité que celle de nourrir l'espoir d'un retour à un état antérieur, conçu comme l'idéal normatif de la santé. Masquelet propose au contraire d'envisager l'expérience de la maladie comme une manière d'être au monde, « comme reconnaissance des capacités de l'individu souffrant à agir sur lui-même et sur l'environnement par une nouvelle allure de vie, même dans une dépendance totale[703]. » L'autonomie est alors à imaginer, à inventer avec la personne depuis ses singularités et n'agit plus comme une force normative, celle d'un retour à un état antérieur, mais comme invention, comme futur possible.

Cette idée, dans son articulation à la confiance, est également très présente chez la philosophe féministe Annette Baier[704] à l'origine d'une philosophie morale de la confiance à contrecourant des idées contractualistes. Philosophe mal connue, elle est une des rares à s'intéresser à la confiance autrement que par le prisme du contrat. Elle propose une remise en question du contrat social « en tentant d'édifier les engagements réciproques à la base de toute vie sociale sur les liens de dépendance [...] plutôt que sur des processus de décision collective entre individus libres et égaux[705] ». Pour Annette Baier, ce qui ancre socialement la confiance « c'est l'épaisseur des relations morales et immorales de dépendance qui nous enserrent depuis la naissance[706]. » Elle reprend à Hume la fiction philosophique de l'état de nature et s'écarte d'une conception de la société qui reposerait sur des pactes et sur le principe de « donner sa parole »[707]. Elle déplore une « fixation masculine sur le contrat » qui ne rend pas compte des « atmosphères de confiance » davantage liées au *tact* et à la confiance comme enjeu de survie collective.

---

[703] Alain-Charles Masquelet, « Le soin à l'épreuve de la cure », *op. cit.*, page 65.

[704] Gloria Origgi, *Qu'est-ce que la confiance ?*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin., 2008. La philosophe partage dans cet ouvrage une traduction en français d'extraits de l'article de Annette Baier, « Trust and antitrust », [*Ethics,* 96(2), 1986, pages 231-260], La traduction est de Anne-Marie Varigault, « Confiance et défiance », pages 89 – 96.

[705] *Ibid.,* page 119.

[706] *Ibid.,* page 119. Voir également la traduction du texte de Annette Baier page 109, "Trust and antitrust", *op. cit.*, page 247 : « Les relations importantes et les relations de confiance qui ont structuré pour l'essentiel la vie des femmes dans l'histoire de notre espèce – relation aux époux, aux enfants, au travail – n'étaient pas le fruit d'un libre choix, ou d'une promesse faite et reçue librement. Elles étaient typiquement des relations dont la composante la plus importante était l'intimité ou le pouvoir du supérieur sur le soumis et, nullement, des relations au sens fort, choisies librement ou avec d'autres librement choisies ».

[707] Contrairement aux penseurs contractualistes comme Hobbes ou Locke, David Hume rejette la fiction d'un « état de nature » originaire à partir duquel les individus auraient rationnellement institué la société par contrat. Pour lui, les normes sociales, les règles de justice et les institutions émergent progressivement à partir des pratiques humaines, des sentiments moraux et de l'habitude. L'ordre social repose ainsi moins sur une décision fondatrice que sur une dynamique relationnelle faite de confiance, d'expérience partagée et d'adaptation mutuelle. Hume, David., [1739] *Traité de la nature humaine.* Trad. Michel Malherbe. Paris : Gallimard, 1991.

> Au problème moral et politique central de la modernité – comprendre comment la coopération peut s'instaurer entre êtres humains – Baier oppose une autre question : comprendre la moralité des relations de dépendance auxquelles nous ne pouvons échapper. Il n'y a pas d'état de nature sans enfants, sans malades, sans vieillards, bref, sans relations humaines dans lesquelles on est obligé de faire confiance aux autres[708].

Il m'apparaît que si l'expérience de la maladie est une expérience totale, c'est en partie parce qu'elle engage celle de la sollicitude, c'est-à-dire une situation dans laquelle une aide extérieure à soi devient nécessaire. Or, le caractère massif de l'asymétrie dans la relation de soin tient à cet appel à l'aide, qui peut, en retour, donner lieu à des abus de pouvoir, des humiliations ou à une forme d'infantilisation. L'asymétrie dans la relation peut se traduire de plusieurs manières possibles[709] :

- → La première est illustrée par la phrase souvent attribuée au professeur Louis Portes au sujet de la relation médecin/patient·e : « une confiance [le ou la patient·e] qui rencontre une conscience [le médecin][710] ». Dans cette première traduction de l'asymétrie, la confiance est envisagée comme une donnée immédiate et ne procède pas d'une construction progressive. Elle est donnée par la personne à l'origine de la demande d'aide comme condition même d'existence de la relation. Il s'agit d'une conception paternaliste particulièrement répandue qui sacralise et participe de l'abstraction du travail de la confiance. Plus encore, cette conception peut à tout moment basculer dans l'abus de pouvoir et exiger la confiance.
- → En réaction au paternalisme, la relation contractuelle fondée sur l'exigence de justice et appuyée sur les mouvements associatifs des usager·es entraine désindividuation et dépsychologisation de la relation « sa limite [nous dit Alain-Charles Masquelet] est l'absence de prise en compte du facteur émotionnel qui touche à la fois le médecin et le·a patient·e, et l'occultation de la maladie comme fait total à la fois organique et psychique[711]. »

Ce phénomène de contractualisation de la relation sur lequel je me suis déjà arrêté, s'il a permis de remettre en question la confiance comme l'évidence du « déjà-là »,

[708] Gloria Origgi, *Qu'est-ce que la confiance ?, op. cit.,* page 119.
[709] Je m'appuie ici sur la synthèse proposée par Alain-Charles Masquelet, « Le soin à l'épreuve de la cure », *op. cit.*, page 64.
[710] Louis Portes, dans une communication à l'Académie des sciences morales et politiques le 30 janvier 1950, affirme : « Tout acte médical normal n'est, ne peut être et ne doit être qu'une confiance qui rejoint librement une conscience ». Ce passage est repris dans *À la recherche d'une éthique médicale* : Louis Portes, *À la recherche d'une éthique médicale*. Paris, Presses Universitaires de France & Masson, 1964, page 150.
[711] Alain-Charles Masquelet, « Le soin à l'épreuve de la cure », *op. cit.*, page 64.

rencontre également des limites. L'exemple du contrat de soin est particulièrement éclairant pour défaire ces évidences. Depuis une conception de la confiance chez Kant, c'est-à-dire une confiance symétrique pour laquelle les règles sont partagées et connues par l'ensemble des personnes, la chercheuse Isabelle Pariente-Butterlin défait l'idée reçue selon laquelle le contrat de soin serait nécessairement le reflet de la volonté du patient·e et un espace pour élargir ses marges de manœuvres[712]. Elle propose de le resituer comme un outil qui permettrait de protéger les médecins dans l'action de leur activité. Autrement dit, le contrat ne rend pas toujours compte de la confiance nécessaire à la relation pour permettre le consentement. Dans cette perspective, Il n'est pas toujours l'expression d'une volonté mais plutôt celui d'un transfert de volonté des patient·es aux médecins. Il peut venir faire coïncider des volontés sur celles des professionnel·les. Finalement, ce que démontre la chercheuse, c'est précisément que ce type de contrat, initialement introduit en droit pour outiller les patient·es, et pour reposer la question de la volonté dans la relation, joue parfois plutôt un rôle de réduction des risques pour les professionnel·les.

Poser le cadre de la relation médicale pour penser la confiance dans le contexte qui est le mien s'avère nécessaire pour comprendre la manière dont les confiances, symbolique et pratique, sont particulièrement mises à l'épreuve dans le champ psychiatrique. Si la prise en compte de l'expérience[713] est devenue un point essentiel de la pensée dans les sciences sociales et en médecine depuis plusieurs décennies, y compris chez celles et ceux qui cherchent à améliorer la qualité des indicateurs dans une démarche d'objectivation (la dimension subjective est présente dans les outils d'évaluation en psychiatrie) ; celle des personnes suivies en milieu psychiatrique est encore soumise à un autre régime. Les distinctions entre vision profane et vision experte se heurtent à un « statut d'interlocuteur valable » remis en question par la présence supposée d'une maladie mentale. Elles génèrent la création d'une troisième catégorie propre à la psychiatrie et théorisée par la sociologue

[712] Isabelle Pariente-Butterlin, « Le conflit de la confiance et du consentement », *op. cit.*, page 42. La chercheuse s'appuie sur le texte d'Emmanuel Kant, *Projet de paix perpétuelle*, Paris, éditions Mille et une nuit, 2001.

[713] Livia Velpry, « Subjectivité et psychiatrie, travailler les points de vue de l'intervention thérapeutique » in Claude-Olivier Doron, Céline Lefève, Alain-Charles Masquelet (dir.), *Soin et subjectivité*, *op. cit.*, page 117 : « la place accordée à l'expérience du patient a pu être analysée comme un nouveau code de perception du regard médical, apparu au XXème siècle qui succède à l'avènement du regard clinique identifié par Foucault marqué par le désintérêt ou le scepticisme à l'égard du discours des patients. » La sociologue développe dans cet article une réflexion à partir d'une situation concrète dans laquelle une résidente en maison médicalisée reçoit une importante somme d'argent en héritage avec laquelle elle souhaite acheter un logement. Dès le départ, la chercheuse analyse la manière dont ce désir est décrédibilisé par l'équipe soignante et écarté du champ des possibles.

Livia Velpry : « une vision discréditée ». Dans cette dernière, la lecture se construit à partir du symptôme plutôt qu'à partir du point de vue. Ce système autorise le personnel soignant « à négliger ce que dit le patient ou prendre une décision pour lui. [...] ce que dit un patient peut tout à fait être lu comme délirant, et donc ne pas pouvoir servir comme argument pour défendre une position[714]. »

L'étude de Livia Velpry concerne le cadre spécifique des résidences médicalisées : lieux dans lesquels les personnes sont considérées comme « stabilisées » selon le vocabulaire soignant. Les personnes deviennent « objets de l'interaction en même temps qu'[elles] en [sont] l'agent[715]. » La dimension sociale empêche toute forme de commun, dans la mesure où le lien social à l'origine du projet de ces résidences médicalisées se trouve soumis à des forces normatives — celles de la « bonne santé » ou de la « parole rationnelle et crédible » — plutôt qu'à l'invention de nouvelles normes de vie issues de l'expérience singulière de la personne.

Derrière la question de l'intrication entre confiance et volonté (et engagement réciproque), se niche celles qui constituent un des fils conducteurs de ma recherche et des actions du collectif : Quels outils pour pratiquer la confiance, au sens d'un engagement dans l'action ? Comment travailler la confiance collectivement malgré l'asymétrie des relations ?

3. Sentir et confiance

S'évader de la prise en charge psychiatrique – « Maintenir les interstices »

La confiance telle que j'ai pu la sentir, l'éprouver et la travailler en atelier avec mes complices est peu à peu devenue un enjeu conceptuel de ma recherche. Je voudrais maintenant porter mon attention sur l'articulation avec la question du sentir qui soutient ma question de recherche et fonde mes hypothèses de travail autour des *architectures du seuil*.

Les situations et analyses convoquées par la chercheuse Livia Velpry m'amènent d'abord à approfondir la distinction opérée par Fernand Deligny : « entre ceux qui s'inspirent

[714] Livia Velpry, « Subjectivité et psychiatrie, travailler les points de vue de l'intervention thérapeutique », *op. cit.,* page 132.
[715] *Ibid.*, page 126.

du mot « commun » et ceux qui s'inspirent du mot « social » le clivage est radical[716] ». Le lien, dont il est question dans la pensée de Deligny et les expérimentations qu'il a imaginées tout au long de sa vie, ne se confond pas avec ce que l'on appelle communément le « lien social », si souvent invoqué dans le champ du soin. Il est bien plutôt celui qui opère depuis le milieu, depuis cet espace « entre » les corporéités et exploré en atelier de pratiques du geste. Il renvoie directement à ce que j'appelle dans cette thèse *les architectures sensibles.*

« Le secret de cette matière inconnue d'entre les uns et les autres et qu'on appelle le milieu » écrit Deligny[717]. Le *milieu* chez Deligny s'illustre parfaitement avec la métaphore du radeau qu'il convoque pour revenir sur l'expérience des Cévennes et le tracé des lignes d'erre.

> Plus il y a de trous, moins l'eau rentre alors que dans un bateau qui s'inspire de la coque, le souci est de colmater les brèches, le nôtre est de les maintenir, ces brèches, par où le langage vient se faire peigner à l'occasion de ses élans. Maintenir les interstices, tel devrait être le travail de ces cartes que nous traçons[718].

Dans sa thèse, Violeta Salvatierra précise la théorie d'Hubert Godard sur la corporéité et la définit comme « un co-engendrement permanent du sujet et de son milieu pour penser la genèse du geste[719] ». Autrement dit, penser le geste, c'est déjà penser les accordages, les espaces *entre*. Travailler à une transformation du milieu nécessite donc d'agir dans les entre-deux et de penser les liens entre les corporéités à la manière du radeau de Fernand Deligny :

> Un radeau, vous savez comment s'est fait : il y a des troncs de bois reliés entre eux de manière assez lâche, si bien que, lorsque s'abattent les montagnes d'eau, l'eau passe à travers les troncs écartés. C'est par là qu'un radeau n'est pas un esquif. Autrement dit, nous ne retenons pas les questions. Notre liberté relative vient de cette structure rudimentaire dont je pense que ceux qui l'ont conçue — je veux parler du radeau — ont fait du mieux qu'ils ont pu, alors qu'ils n'étaient pas en mesure de construire une embarcation. Quand les questions s'abattent, nous ne serrons pas les rangs — nous ne joignons pas les troncs — pour constituer une plate-forme concertée. Bien au contraire. Nous ne maintenons du projet que ce qui du projet nous relie. Vous voyez par-là, l'importance primordiale des liens et du

[716] Catherine Perret, *L'humain, le tacite, Anthropologie politique de Fernand Deligny, op. cit.,* page 335.
[717] *Ibid.*, page 69.
[718] Fernand Deligny, « Au défaut du langage », *Cahier de l'immuable n°3*, paru dans la revue *Recherches,* n°24, novembre 1976, in *Œuvres*, Paris, L'arachnéen, 2007, page 948.
[719] Violeta Salvatierra, « Fabriques et ruines du sentir », *op. cit.*, page 246.

> monde d'attache, et de la distance même que les troncs peuvent prendre entre eux. Il faut que le lien soit suffisamment lâche et qu'il ne lâche pas[720].

Ce lien « lâche qui ne doit pas lâcher » dont parle Deligny, a quelque chose à voir avec la confiance, avec le travail de modulation du sentir et des distances dont j'ai tenté de tracer les contours au fil de la thèse.

> Scandaleuse par son anti-psychologisme, la proposition suivant laquelle aider l'enfant, c'est l'oublier — pour mieux s'intéresser aux mélodies kinesthésiques que le milieu orchestre entre les uns et les autres — distingue clairement l'entreprise de Deligny de l'éthique de la sollicitude et du soin qui caractérise la philosophie contemporaine du *care* avant tout fondée sur la relation inter-subjective[721].

Catherine Perret le précise depuis la pensée de Deligny, le milieu n'est ni un environnement ni un cadre social mais bien un espace sensible d'exploration depuis lequel il est possible de s'évader de la prise en charge, jusqu'ici modèle absolu des cadres de l'intervention sociale et du soin, et de ne pas réduire l'expérience collective à l'ordre institué. L'approche du « milieu d'appui » chez Deligny est kinesthésique et son mode d'exploration privilégié est le geste. L'initiative de Deligny autour de la grande cordée[722] consiste ainsi par exemple à rassembler un certain nombre de personnes pour « fournir aux adolescents des « circonstances nouvelles », « des occasions de changer de cadre et de rebondir ailleurs, autrement. », [...] « d'expérimenter leur marge d'initiative sur la base d'un projet défini et partagé avec d'autres[723]». L'objectif de l'expérience est celui de s'évader du circuit de l'insertion obligatoire pour les adolescents et donc de refuser toute intervention sur le mode de la « prise en charge ». De la même manière, les pratiques dansées expérimentées en atelier avec les membres du collectif MOUVEMENT(s), en proposant des voies d'exploration du milieu, entendent tenter de s'évader de la prise en charge psychiatrique pour explorer l'espace de l'intercorporéité, telle que Michel Bernard l'entend : « la trame fictive, mouvante

---

[720] Fernand Deligny, dans *Fernand Deligny, à propos d'un film à faire*, réalisé par Renaud Victor, 67min, couleur/noir et blanc, 1989.

[721] Catherine Perret, *L'humain, le tacite, Anthropologie politique de Fernand Deligny, op. cit.,* note de bas de page 165, page 163.

[722] La grande cordée » est une association loi 1901, présidée par le psychologue Henri Wallon. Il s'agit de répartir à travers la France, chez des responsables d'auberges de jeunesse ou dans des familles d'artisans ou d'ouvriers, des jeunes en difficulté, confiés par les services sociaux ou par les familles. Elle commence en 1948 et dure jusqu'au début des années soixante.

[723] *Ibid.,* page 168.

et singulière de l'imaginaire immanent à nos sensorialités[724] ». C'est à mon sens, cette exploration de la trame imaginaire, qui active l'idée souvent évoquée par les membres du collectif MOUVEMENT(s) « d'une sensation de liberté » depuis la pratique dansée ou d'une évasion des contraintes. La pratique du geste, dans une perspective critique et exploratoire, déplace les curseurs et peut ainsi permettre un élargissement des marges de manœuvre et une réactivation de l'imaginaire instituant par l'exploration.

Ces précisions sur le cadre de la relation de soin psychiatrique ainsi que sur la différence cruciale entre « social » et « commun » chez Deligny permettent de mettre en évidence certains impensés. Si la dimension affective est souvent absente de la relation médicale, c'est parce qu'une conception globalement cognitive, objectivante et rationaliste continue de structurer la société contemporaine — à travers l'encadrement du marché, la contractualisation ou encore les techniques d'assurance. De manière analogue, l'approche dominante de la confiance en sciences politiques, en économie ou en sociologie repose largement sur une logique de quantification. Cette approche chiffrée ne s'accompagne toutefois pas d'une véritable reconceptualisation du phénomène de la confiance, ni d'un approfondissement de sa compréhension en lien avec les dynamiques sociales qui la sous-tendent. Les données chiffrées sont rattachées aux institutions politiques de manière très globale et ne précisent pas ce qui est entendu derrière « la confiance ».

Pour la philosophe Gloria Origgi, la confiance se situe à l'endroit charnière entre connaissance, affects et engagements. En philosophie, ajoute-t-elle, elle a été explorée selon quatre axes d'investigations principaux autour desquels je me suis déjà arrêtée dans la première partie de ce chapitre :

- → Dimension cognitive et rationnelle
- → Dimension affective et morale
- → Dimension épistémique
- → Dimension politique

[724] Michel Bernard, « De la corporéité fictionnaire. » *Revue internationale de philosophie,* 2002/4 n° 222, page 533. URL : https://shs.cairn.info/revue-internationale-de-philosophie-2002-4-page-523?lang=fr [consulté le 13/06/2025] Le philosophe distingue l'intercorporéité de celle invoquée par Merleau-Ponty comme « intercorporéité naturelle», il précise : « Mais, contrairement à l'interprétation ontologique qu'il en donne, en réduisant cette expérience de la rencontre de mon corps et du corps d'autrui à celle « des deux côtés d'un même Être » ou bien encore à la réalité concrète de la texture sensible de « la chair » comme une sorte de « corps unique », cette intercorporéité ne désigne, selon moi, que le croisement illimité des virtualités projetées par la diversité des corporéités, autrement dit la la trame fictive, mouvante et singulière de l'imaginaire immanent à nos sensorialités ». Les Citations de Maurice Merleau-Ponty sont issues de : *Le visible et l'invisible, Paris,* éditions Gallimard, 1964, page 222.

Ma proposition est d'étudier la dimension sensible de la confiance, dimension complètement négligée voire invisible dans les recherches autour de la confiance y compris en esthétique. C'est au fil des récits, analyses et descriptions de pratiques que la confiance a émergé comme concept-clé pour saisir ce qui se joue dans l'intimité de la création à plusieurs en atelier. Il a également permis d'ouvrir des pistes pour imaginer d'autres manières d'habiter le lieu depuis une exploration du sentir. Les pratiques du geste explorées dans la thèse mettent toutes en jeu la question de la confiance dans son articulation avec celle du sentir. Elles proposent d'explorer, par le geste, par l'exploration de l'espace entre les gestes, le *milieu d'appui* delignien, depuis lequel la confiance se fabrique.

L'absence de prise en compte du facteur émotionnel, déjà soulevé par Masquelet, dans la conception contractualiste, m'intéresse tout particulièrement si on entend par *émotion* non pas une réaction d'un individu pris par un affect mais « conformément à l'étymologie du terme, la *motion*, le mouvement physiologique, musculaire, autant que sensible et affectif [725]». Autrement dit, si on entend par émotion la dimension du sentir et ainsi la dimension kinesthésique qui s'exprime depuis le geste dans l'espace entre les corporéités. Or, l'inhospitalité du lieu, comme j'ai déjà tenté de le montrer, repose, essentiellement sur cette absence de considération du sentir dans les pratiques au quotidien.

Le médecin Régis Aubry, dans un ouvrage collectif consacré à la relation entre confiance et médecine, propose d'envisager la communication non pas seulement comme une transmission d'informations mais comme une expérience sensorielle à partir de laquelle penser la confiance. Il propose de s'appuyer sur « la voix, le silence, la posture, les gestes, l'écoute, l'écrit et la sensorialité » pour penser la confiance dans la relation entre un·e médecin et un·e patient·e[726]. Sa position est inédite dans le champ théorique et pratique de la médecine. Gloria Orrigi, philosophe italienne, évoque quant à elle, la nécessaire exploration d'une « gamme diversifiée de phénomènes sensibles » pour appréhender la confiance et s'intéresse à la pensée d'Annette Baier autour des « atmosphères de

[725] Catherine Perret, *Le Tacite, l'humain – Anthropologie politique de Fernand Deligny, op. cit.*, pages 148-149 : « Ce complexe est émotion chez Wallon « C'est un champ émotionnel » qui possède une qualité et une dynamique particulières, dues au rythme des gestes, au timbre des voix, aux régimes d'intensité, aux variations toniques et posturales. **[...]** Chez Wallon, l'émotion ne désigne donc pas la réaction qui se produit dans l'individu saisi par tel ou tel affect, mais conformément à l'étymologie du terme, la motion, le mouvement physiologique, musculaire, autant que sensible et affectif ».

[726] Régis Aubry, « Confiance, fin de vie, refus du soin, désir de mort et demande d'euthanasie » in Thierry Martin et Pierre-Yves Quiviger (dir.), *Action médicale et confiance*, *op. cit.*, pages 194-195.

confiance » et du *tact* nécessaire pour *l'instaurer*. En effet, pour la philosophe, la confiance ne s'invente pas, elle est déjà là. Elle s'instaure, se maintient, prospère ou au contraire s'érode. Autrement dit, elle appartient au *milieu* et ne dépend pas uniquement des relations intersubjectives. Ce déplacement de la confiance vers le milieu entre à nouveau en résonnance directe avec la pensée de Deligny autour de ce qu'il appelle « la matière d'entre » et avec ce que je propose d'appeler dans cette recherche *les architectures du seuil* ou *architectures sensibles.* Si le sentir est un mode de communication par le mouvement, alors la confiance, comme expérience relationnelle, est intrinsèquement liée à celle du sentir. Elle repose sur la possibilité même d'explorer l'espace depuis les co-présences. Les gestes, les voix, les silences, les postures deviennent des indicateurs, des repères, avec lesquels appréhender la confiance comme pratique quotidienne.

Chez Heidegger, *habiter* renvoie à une manière d'être-au-monde enracinée dans une ontologie fondamentale. Dans son texte célèbre *Bâtir, habiter, penser*, il affirme que « bâtir est déjà en soi habiter », soulignant le lien originaire entre l'existence humaine et l'appropriation d'un monde. L'espace n'y est pas conçu de façon géométrique ou fonctionnelle, mais comme ce qui se dévoile à travers l'habitation d'un lieu : une manière d'être qui précède toute construction matérielle[727]. Henri Maldiney reprend cette notion d'*habiter*[728]. Il insiste sur la puissance instauratrice de la forme — artistique, gestuelle, expressive — à engendrer un espace vécu. Là où Heidegger reste attaché à une approche ontologique, Maldiney fait du sensible le lieu d'émergence d'un espace. La forme n'est pas seulement représentation ou structure, elle est événement : elle « ouvre » un monde, elle le rend habitable. Maldiney s'applique à penser le pouvoir de l'espace instauré — ou bâti — par l'œuvre, par les formes qui deviennent ici synonymes d'habiter. Chez Maldiney, c'est la forme qui bâtit son espace.

[727] Martin Heidegger, *Bâtir, habiter, penser*, in *Essais et conférences*, trad. André Préau, Paris, Gallimard, 1958, pages 183–204.

[728] Voir notamment : Henri Maldiney. « La rencontre et le lieu » in Chris Younès, (dir.), *Henri Maldiney. Philosophie, art et existence*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2007 ; Henri Maldiney. *Regard, parole, espace*. Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973.

> Une forme est en incidence interne réciproque avec son espace. Elle instaure l'espace dans lequel elle apparait, comme son lieu. Ce n'est qu'en cet espace qu'elle a lieu d'être : justifiée. L'ouverture de l'espace ne fait qu'un avec la genèse de la forme. C'est d'ailleurs en quoi finalement la forme n'est pas logée dans l'espace, mais l'habite. [...] La forme dont il veut parler n'est pas celle qui se détacherait sur un fond préconstitué dans la mesure où, au contraire, c'est elle qui participe de l'élaboration ou de l'instauration du fond[729].

La pensée de Maldiney met en évidence l'articulation entre sentir et activité artistique. J'ajouterai, dans le cadre de ma recherche, entre sentir, activité artistique et confiance. C'est bien depuis la forme, depuis le geste, que s'instaure l'espace de la confiance et la possibilité même de travailler ensemble à un espace d'exploration commun.

C'est précisément en ce sens que les pratiques dansées — par la production de formes en mouvement — peuvent participer à instaurer la confiance. Elles ouvrent un espace où l'on peut s'exposer, s'engager, être affecté, tout en se sentant soutenu. Cette confiance n'est ni donnée d'avance, ni garantie institutionnelle, mais surgit de la co-présence, du rythme partagé, du geste adressé. Elle s'apparente à une confiance pratique, située, relationnelle — une confiance qui s'éprouve depuis l'expérience même. Dans le champ du soin, cette lecture offre un contrepoint précieux à une conception strictement technique ou biomédicale de l'espace hospitalier. Elle suggère que le « lieu » du soin ne se limite pas à un cadre normé, mais peut être aussi un espace sensible, un « habiter ensemble » rendu possible par des formes, des rythmes, des gestes.

Confiance dans le monde et pouvoir de sentir

Les écrits en sciences politiques, en économie ou en philosophie, avec lesquels j'ai ouvert mon propos, semblent portés par une conception de la société de confiance, telle que théorisée par le projet moderne hérité du contrat social. Elle repose sur la domination du choix rationnel entre pairs libres et égaux en droits. Un autre aspect profondément en rupture avec les conceptions les plus répandues de la confiance repose sur la possibilité de décentraliser la pensée autour de la parole. Ce qui vient créer du commun ne passe pas nécessairement par la langue mais par les corps sentant, ces « corps savants d'un savoir tacite[730]. »

[729] Anne Boissière, *Le mouvement à l'œuvre, entre jeu et art, op. cit.,* pages 149 et 154.
[730] Catherine Perret, *L'Humain, le tacite, anthropologie politique de Fernand Deligny, op. cit.,* page 16.

La pensée d'Annette Baier, sur laquelle je me suis déjà arrêtée, est à nouveau éclairante pour explorer ces impensés.

> La confiance est là avant toute société de contrat, dans les relations affectives et de pouvoir qui conditionnent notre action et notre moralité. Mais l'un et l'autre auteurs [Hume et Baier] semblent penser que la moralité de la confiance n'est pas à chercher dans la justification morale de nos choix de faire confiance ou d'honorer la confiance qui nous est faite, mais dans la volonté qui est la nôtre de nous engager avec les autres dans la construction de liens sociaux fondamentaux sans lesquels nous ne pourrions pas survivre[731].

La volonté n'est ici pas réduite à une succession de choix individuels, rationnels et « en conscience » mais constitue également le moteur de la confiance, c'est-à-dire ce saut dans l'incertitude. Elle est ce qui fonde l'engagement dans l'action avec d'autres. La confiance pensée depuis le sentir est, avant tout, un espace d'agentivité qui se manifeste dans la manière dont les corps chorégraphient l'espace des relations.

C'est à nouveau la reconnaissance de cette interdépendance, comme fondement de la confiance, et par extension, d'un espace commun, plutôt qu'une égalité abstraite qui vient complexifier le rapport entre volonté, confiance et sentir en écartant le choix rationnel comme seul facteur de confiance. La pensée de Baier renvoie, à mon sens, à ce que Jean Améry nomme « la confiance dans le monde » :

> Bien peu de choses sont dites, quand un homme qui n'a jamais été battu émet la constatation ethico-pathétique qu'avec le premier coup reçu le prisonnier perd sa dignité humaine. Je dois avouer que je ne sais pas exactement ce qu'est la dignité humaine. […] Je ne sais donc pas si celui qui est roué de coups par la police perd sa dignité humaine. Mais ce dont je suis certain c'est qu'avec le premier coup qui s'abat sur lui, il est dépossédé de ce que nous appellerons provisoirement la confiance dans le monde. Confiance dans le monde. […] Un autre élément plus important dans cette confiance — et seul pertinent ici — est la certitude que l'autre va me ménager en fonction de contrats sociaux écrits et non écrits, plus exactement qu'il va respecter mon existence physique et dès lors métaphysique. Les frontières de mon corps sont les frontières de mon Moi. La surface de ma peau m'abrite du monde étranger : au niveau de cette surface j'ai le droit, s'il est vrai que je doive avoir confiance, de n'avoir à sentir que ce que je veux sentir[732].

[731] Gloria Origgi, *Qu'est-ce que la confiance ?, op. cit.,* page 126.

[732] Jean Améry cité par Catherine Perret, *L'enseignement de la torture. Réflexions sur Jean Améry, op. cit,* pages 143-144. Voir Jean Améry, *Par-delà le crime et le châtiment. Essai pour surmonter l'insurmontable,* traduit de l'allemand par François Wuilmart, Arles, Actes Sud, 1995, page 71.

Ma recherche propose de décrire et d'interroger, depuis les pratiques et les situations déployées en atelier, les *tentatives* collectives, pour replacer, au cœur d'un établissement psychiatrique marqué par des politiques ségrégatives, la *confiance dans le monde* défendue par Jean Améry au sens d'un *droit de sentir.* Autrement dit, elle s'intéresse à la manière dont la confiance mutuelle se fabrique et se défait dans le collectif et dans le rapport au lieu. Partant de l'essai de Jean Améry, Catherine Perret propose de déplier le point de vue d'où la torture émerge comme une institution humaine[733]. Cette nouvelle perspective permet de penser la systématisation actuelle des méthodes de gestion des sujets (politiques, sociales, culturelles ou thérapeutiques) dans notre société contemporaine. Dans le contexte psychiatrique qui est celui de la thèse, ces méthodes sont au cœur de la réflexion et constituent l'objet des tentatives de résistance par le travail du geste. « Du sens de ces pratiques [nous dit Catherine Perret] émerge alors, au-delà de la destruction de l'individu, ce qui potentiellement lui résiste : la personne, indestructible, du « nous » en chaque « un ». » C'est précisément ce « nous » en chaque « un » qui me semble au travail dans le faisceau des relations et des affects tissés par le collectif MOUVEMENT(s) depuis les pratiques du geste.

> En disqualifiant la question de la dignité individuelle pour mettre en valeur celle de la confiance mutuelle, Améry pose que la torture relève de la sphère politique du droit et non de questions de police ou de morale comme le supposent ceux qui, au nom de la guerre juste ou non, en font un problème de bonnes ou de mauvaises pratiques. Se fondant sur la nature strictement « sociale » de la peur qui est désormais « toute son existence », il revendique le droit « d'avoir confiance dans le monde[734] ».

Les pratiques explorées et portées par le collectif MOUVEMENT(s) reposent la question de la confiance mutuelle depuis le sentir aussi bien dans la relation de soin, que dans celle de l'intervention artistique ou plus largement dans la relation au milieu. Pour le dire avec Catherine Perret :

> La confiance dont il est ici question n'est pas un sentiment vague. Si la confiance peut être posée comme un droit, c'est qu'il est possible de la revendiquer comme un pouvoir, c'est qu'elle est puissance d'agir. Avoir confiance est un acte, et cet acte est porté par ce dont Améry fait la faculté au sens plein : « le pouvoir de sentir »[735].

[733] Catherine Perret, *L'enseignement de la torture, op. cit.*
[734] *Ibid.,* page 176.
[735] *Ibid.,* page 177.

Dans cette perspective, l'instance de la résistance et de la confiance n'est autre que le sentir. Or, c'est bien ce pouvoir de sentir, ce mode de communication avec le monde, qui est sans cesse mis à mal dans les pratiques d'isolement physique et sensoriel, d'enfermement, de contention subie, toutes, excluant la volonté des personnes et ainsi « le droit, s'il est vrai que je doive avoir confiance, de n'avoir à sentir que ce que je veux sentir. » Le pouvoir psychiatrique, largement exploré par Michel Foucault, et dont il aura été question tout au long de la thèse, n'opère pas sur les corps mais sur leur faculté d'agir et de sentir donc sur la possibilité même de résister. Reposer la confiance, au sens d'un pouvoir de sentir, au centre de l'attention dans un milieu psychiatrique inhospitalier, constitue une piste de travail pour déjouer notamment les préjugés d'irresponsabilité dominants.

Ce déplacement du pouvoir exercé sur les corps vers un pouvoir agissant sur leur capacité à sentir et à agir ouvre la possibilité d'une résistance : une action en réponse à une autre action. Les récits d'atteintes à la faculté de sentir, dont témoignent les membres du collectif — réunis notamment dans les journaux du *P.O.S.* — font raisonner depuis le désir de danse, celui de suivre la trace des sensations et ainsi replacer le sentir et la volonté des personnes au fondement des pratiques. Or, les recherches en danse sur lesquelles j'adosse ma réflexion, sont précisément inscrites dans cette exploration des voies d'accès aux sensations depuis le corps sentant.

La confiance est donc un acte et rappelle que l'agir et le sentir sont indissociables : « Il nous faut donc agir afin de percevoir ; l'expérience motrice n'est pas un cas particulier de connaissance, elle est ce qui fonde notre mode d'accès au monde[736]. » La confiance entendue comme action suppose de prendre le risque de sentir et d'aller vers l'autre. Dans le contexte de la thèse, cette dimension du risque est d'autant plus importante que « faire confiance » engage une relation haptique — aller et venir dans l'espace du sentir sur un mode exploratoire —en milieu haptophobique. Cette phobie du corps sentant, au cœur de ma recherche, rappelle aussi que la liberté de circulation est soumise à de multiples restrictions.

Comme Straus l'a déjà brillamment démontré, pour sentir, il faut bouger, se déplacer, aller et venir. Une intrication entre sentir et mouvoir fonde notre rapport au monde. Le droit de sentir revendiqué par Améry suppose ainsi un droit d'aller et venir, un droit de circulation. La liberté de circulation (ou liberté d'aller et venir) est un droit fondamental dans le cadre

[736] Christine Roquet, *Vu du geste, interpréter le mouvement dansé, op. cit.,* page 84.

juridique français et plus largement européen, reconnu comme tel par le conseil constitutionnel qui considère que la liberté de circulation est protégée par les articles 2 et 4 de la Déclaration des droits de l'Homme et du citoyen de 1789. Ce droit se manifeste sous plusieurs formes : celui de circuler sur le territoire national sans entrave injustifiée, le droit de quitter son pays et d'y revenir (principe reconnu par la déclaration universelle des droits de l'homme de 1948). La convention européenne des droits de l'homme consacre ce droit dans son protocole n°4. Cette liberté n'est pas absolue et le cadre juridique prévoit des limitations et restrictions. Dans un document officiel autour de la notion, disponible sur un site de l'état français consacré à la vie publique, ces restrictions sont listées sans jamais nommer le contexte psychiatrique qui, pourtant, et comme j'ai déjà cherché à le démontrer, se superpose à d'autres restrictions parfois liées au judiciaire ou à des situations d'exils[737]. Le modèle dérogatoire semble dispenser d'inclure les mesures d'enfermement psychiatrique parmi celles reconnues comme des limitations de ce droit. Cette question de la liberté de circuler a pris plusieurs dimensions pendant l'élaboration de la présentation publique du *P.O.S.* au théâtre Louis Aragon. Les hospitalisations sous contrainte vécues par certains membres du collectif, les pratiques de contention et d'isolement, la fermeture à clé des services et des chambres pendant les confinements en 2020 et 2021 ont été au cœur des échanges. À cette dimension, l'OQTF déposée à l'encontre d'un membre du collectif, a encore renforcé la nécessité de s'interroger sur ce droit, et surtout de le défendre.

La psychothérapie institutionnelle, avec la proposition forte de François Tosquelles à Saint Alban, de défaire les murs qui cloisonnaient l'hôpital psychiatrique, pierre par pierre, défendait déjà, après-guerre, ce droit de circulation. Décloisonner les lieux de soin reposait sur un double mouvement. D'une part, « orienter l'espace », c'est-à-dire, s'intéresser aux aspects stables de l'institution de soin (architecture bâtie, dimension ergonomique) et, selon

[737] Voici les restrictions mentionnées : Les non-propriétaires ne peuvent pas pénétrer dans un domicile privé sans autorisation ; les prisonniers sont privés de leur liberté le temps de leur peine ; « Les étrangers sont limités par la souveraineté des états qui posent des conditions pour l'entrée sur leurs territoires » (visas, titres de séjour, Obligations de Quitter le Territoire Français, etc) ; L'état d'urgence (sanitaire, en cas d'attaque terroriste, etc.) URL : https://www.vie-publique.fr/fiches/23877-quest-ce-que-la-liberte-de-circulation-ou-liberte-daller-venir [consulté le 16/06/2025] Il est important de préciser à quel point aujourd'hui les restrictions sont subies de manière sans précédent par les demandeurs d'asile, les personnes en situation irrégulière et notamment les mineur·es non accompagné·es, qui bien que protégées par la convention internationale des droits de l'enfant, ils font face à de nombreux obstacles. Le comité des droits de l'enfant des Nations Unies a notamment dénoncé les pratiques d'exclusion des dispositifs de protection concernant la France.

la formule de Jean Oury, « programmer le hasard » des rencontres[738]. Il s'agit de concevoir l'espace de manière à ce que chacun·e puisse s'y retrouver, par exemple en allant vers la cuisine en ayant une idée de qui l'on pourrait y croiser, tout en laissant place à l'imprévu d'une rencontre inattendue : « cela nécessite une possibilité que les gens puissent, non pas accéder à tel ou tel point (ce n'est pas un jeu de piste !), mais circuler, marcher, découvrir, rencontrer des espaces ou des personnes différents[739] ». La psychiatrie de secteur s'invente également à partir de cette idée d'une circulation dans différents lieux à l'intérieur de la cité et depuis lesquels les personnes accompagnées en soin pourront constituer leurs propres constellations de rencontres et de relations. Jean Oury se réfère à Walter Benjamin : « Les passages, cela compte, c'est franchir certains seuils, traverser[740] ». Les pratiques du geste, partagées en atelier, m'apparaissent comme des tentatives pour naviguer dans l'espace du sentir à l'écoute du milieu et ainsi pratiquer la confiance. La *fonction-seuil*, déjà caractérisée au sujet de l'atelier, me semble être aussi celle des pratiques du geste, qui chacune de manière singulière, réintroduit la possibilité d'un seuil à traverser et participe à « maintenir les interstices ».

II. Bâtir une architecture sensible depuis le geste

1. Archéologie d'une pratique d'écoute

Les gestes minuscules

Au démarrage, les ateliers à l'hôpital commencent par une chorégraphie tacite faite de gestes minuscules. Celui ou celle qui arrive en avance « Chez Corinne », au C.A.T.T.P. de psychiatrie A, s'assure que le café coule dans la cafetière ou que la bouilloire est lancée pour le thé. Un autre encore remplit le panier de gaufrettes dont nous raffolons particulièrement.

[738] Jean Oury, « Liberté de circulation et espace du dire », *VST - Vie Sociale et Traitements*, n°65, URL : https://bibliothequeopa.blogspot.com/2010/07/liberte-de-circulation-et-espace-du.html [consulté le 16/06/2025]. Citation de Jean Oury : « Je dis souvent qu'il faut programmer le hasard, mais cela a été mal compris : il faut programmer le fait qu'il puisse y avoir des libertés de circulation qui permettent qu'il y ait du hasard et de la constellation. Mais on ne va pas dire : « ce soir tu vas rencontrer le hasard ! C'est ridicule. »
[739] Jean Oury, « Liberté de circulation et espace du dire », *op. cit.*
[740] Jean Oury, « Liberté de circulation et espace du dire », *op. cit.*

Les chaises sont disposées par les premier·es arrivé·es, de manière à ce que tout le monde puisse s'installer. Corinne Dutheil est déjà là. Le C.A.T.T.P., dans lequel elle accueille les patient·es et les membres du collectif avant les ateliers, a la particularité de proposer une porte toujours laissée à minima entrebâillée sur le centre social. Dans un milieu où les portes closes sont majoritaires, cette porte *plus ou moins* ouverte, franchissable, fait figure d'exception. Elle encourage les franchissements de seuils et permet la présence d'autres habitant·es du lieu. Ainsi, avant d'opérer notre marche jusqu'à la salle de spectacles située à quelques couloirs de « chez Corinne », ce temps de *café-thé-gaufrettes* est régulièrement celui d'une rencontre avec d'autres personnes hospitalisées et venues chercher un refuge ; dont les paroles, les gestes et les états de corps résonnent avec d'autres, partagés en atelier. Ces expériences nourrissent le futur de nos pratiques, influent sur le *fond tonique*[741] de l'atelier. Ce temps d'accordage collectif — ou de dés-accordage — s'étale parfois, dure plus ou moins longtemps, en fonction des arrivées des un·es et des autres.

Cette chorégraphie pré-atelier — quand commence l'atelier ? — démarre en réalité encore plus tôt. Quelques temps en amont de l'atelier, Valère P., A.S.H. (Agent de services hospitaliers) en formation pour devenir aide-soignant, allume le chauffage de la salle de spectacles du centre social, balaie le sol souvent poussiéreux et ramasse les déchets qui trainent alors même que cette zone du centre social ne fait pas partie de son « secteur d'activité ». À chacune de ses interventions, nous le remercions et insistons pour le faire nous-même mais Valère insiste : il veut « participer », « mettre la main à la patte » ; il nous souhaite « de nous sentir bien », « confortable ». Il a trop de travail pour suivre les ateliers avec nous mais ces gestes, si précieux, si soutenants, composent sa participation au collectif et plus largement l'habitabilité même du lieu[742]. La chaleur de la salle de spectacles et son sol accueillant m'apparaissent depuis les premiers ateliers comme des éléments essentiels à l'instauration d'une *atmosphère de confiance*. Les danseureuses s'installent dans la salle avec ce savoir tacite : Valère est passé par là.

---

[741] Le *fond tonique*, chez Henri Wallon, désigne l'état de tension musculaire de base qui précède et conditionne tout mouvement intentionnel. Ce tonus de fond, en tant qu'expression corporelle primaire, est à la fois support de l'émotion et premier mode de relation au monde. Il constitue, pour Wallon, le socle de la vie affective et motrice, en ce qu'il informe l'organisme sur ses propres états internes tout en lui permettant de réagir aux sollicitations extérieures. Cette approche intègre le corps dans le développement psychique et souligne l'indissociabilité du moteur, de l'affectif et du cognitif dès les premiers âges de la vie. Henri Wallon, *Les origines du caractère chez l'enfant : le développement des fonctions psychologiques*, Paris, PUF, 1949.

[742] Pour le *POS#2* à l'hôpital, Valère P. jouera d'autres rôles encore, en participant notamment à la fabrication d'une signalétique poétique, au choix des espaces du parcours, et à l'installation des éléments de scénographie.

D'autres fois, cette chorégraphie tacite s'étire tellement que nous restons au CATTP : un échange avec un·e habitant·e nous invite à rester, à prolonger ce premier temps ; une situation administrative préoccupante, une douleur ou un état de souffrance psychique peut également nous retenir — ou nous maintenir — dans ce premier lieu. Un conflit entre plusieurs membres du collectif peut également amener à rester dans ce premier seuil. Cela veut-il dire que l'atelier n'a pas commencé ? Qu'il ne peut pas commencer ? Voire même qu'il n'a pas lieu ? D'autres fois encore, c'est en déplaçant la situation dans la salle de spectacles du centre social, espace de danse occupé par le collectif MOUVEMENT(s), que l'accordage peut advenir et dénouer la situation qui jusqu'ici paralysait et immobilisait le groupe. Une discussion dans le couloir, pendant le trajet, peut parfois également devenir le lieu d'une résolution de conflit ou d'un apaisement.

Après relecture de mon journal de recherche, j'ai peu à peu réalisé que mes tentatives de description des ateliers ont occulté une dimension pourtant fondamentale pour ma recherche : celle que j'appelle « les gestes minuscules ». En effet, elles s'attardent peu sur ces chorégraphies tacites qui pourtant participent de la création d'une ambiance particulière, d'une corporéité collective dansante affectée par ce premier temps d'accordage « chez Corinne ». Une de mes hypothèses, pour envisager le travail de la confiance en pratique, propose de penser l'atelier au-delà des horaires déterminés et de l'espace à disposition. Bien que ces paramètres précieux contribuent à inscrire les ateliers dans le lieu, c'est ce savoir partagé et sensible — à l'œuvre dans la confiance pratique — qui détermine véritablement ce qui ouvre ou ferme l'espace de l'atelier, et par extension, rend possible ou non sa tenue.

Ces savoirs sentis ne permettent pas au démarrage de chaque atelier d'assurer la confiance comme si elle pouvait être là au préalable mais permettent de s'assurer collectivement de la possibilité d'une ouverture de l'espace, de la création d'un seuil franchissable. Autrement dit, la possibilité pour chacun et chacune de s'engager dans l'atelier et de participer à travailler la confiance. Il s'agit de donner une place à ce qui est souvent nié, négligé : ce avec quoi les habitant·es du lieu travaillent à ouvrir l'espace, leurs corporéités, leurs gestes et leurs savoir-sentir, ce avec quoi ils travaillent à se faire confiance.

Le verbe transitif « assurer » du bas latin *assecurare* « rendre sur » et du latin classique *securus* « sûr », renvoie à une idée double de solidité et de sureté. Je propose d'employer plutôt « s'assurer » afin d'insister sur le processus en train de se faire et

l'imbrication du phénomène de l'assurance — ou ré-assurance — dans le champ de l'action : c'est par son action, ici, par le nouage d'une série de petites actions de nature hétérogène, qu'un milieu *sûr* émerge — et pour reprendre à nouveau la métaphore du radeau de Deligny — un milieu suffisamment solide et suffisamment lâche en même temps. S'assurer de la possibilité de la confiance, ou se rassurer à chaque atelier, à chaque pratique — voire à chaque geste — qu'un franchissement des seuils est possible.

Ces considérations m'amènent à interroger la temporalité des ateliers et des temps de travail. À quel moment peut-on dire que l'atelier a commencé ? Valère P. n'est-il pas celui qui ouvre l'espace de l'atelier parfois bien avant l'horaire de démarrage décidé en réunion ? Un savoir tacite, non programmable, non planifié, organise la trame relationnelle depuis des infra-gestes[743], des petits gestes quotidiens, imperceptibles, sans lesquels l'assurance nécessaire à l'engagement dans une pratique expérimentale en milieu inhospitalier ne pourrait advenir sans mettre en danger les personnes déjà exposées à des violences multiples. D'autres questions émergent alors : de quoi a -t-on besoin pour y aller ? Quels outils ? Quelles techniques ? L'ouverture de la porte du C.A.T.T.P. « Chez Corinne » apparait comme un premier franchissement possible qui peut se moduler de l'entrebâillement d'un battant à l'ouverture complète des deux battants des portes coupe-feu du CHIRB. Elle rappelle la difficulté de l'engagement, celle de sauter le pas de la confiance dans un milieu méfiant, tant il est limité par son ignorance et coupé de ses capacités à sentir, percevoir et imaginer.

> Je vais me servir des portes parce que, tout au long de ce que j'ai pu vivre, les portes, ça compte. […] c'est peut-être une histoire de dehors et de dedans ; les portes ça coupe les trajets, c'est quelque chose qui bouge, et pourtant c'est toujours à sa place, mais du côté des gonds. C'est jamais tout à fait bien en place[744].
>
> Après la guerre je suis retourné à l'hôpital psychiatrique d'Armentières. Alors là, les portes, n'en parlons pas : il y en a. Pratiquement, il n'y a pas de fenêtres. Les fenêtres ne tournent pas. Ce sont de fausses fenêtres avec le grillage inclus dans le bois. Aux portes, il y avait des serrures de sécurité comme pour des coffres-forts, avec des clés extraordinaires. Dans un pavillon, il n'y avait que le chef de pavillon et le médecin chef qui avaient la clé pour ouvrir

[743] Sur la notion d'infra-geste, voir les travaux d'Alice Godfroy, qui interroge la portée sensible et relationnelle des gestes « infra-minces », ces mouvements discrets, périphériques, à la lisière de l'attention, mais porteurs d'un potentiel de transformation du rapport à soi, à l'autre, et à l'espace. Elle articule ces gestes au champ chorégraphique, mais aussi aux pratiques de soin et aux formes de présence, en les pensant comme lieux d'émergence du lien, du sensible et du politique. Alice Godfroy, *Du geste à l'infra-geste : une étude chorégraphique*, Paris, L'Harmattan, 2017.

[744] Fernand Deligny, *Le Croire et le craindre,* Paris, L'Arachnéen, 2011., page 13.

> toutes les portes. A l'intérieur, les gardiens n'avaient les clés que des portes de l'aile du pavillon dans laquelle ils se trouvaient. Il s'agissait de vivre dans une espèce de coffre-fort.[745]

Dans les services d'hospitalisation, les fenêtres sont également factices : *des seuils factices*. Les portes des services d'hospitalisation organisent les déplacements, coupent sans cesse les trajets et pourtant bougent. Le cliquetis des clés est un des sons les plus caractéristiques du lieu. Il a d'ailleurs été enregistré et constitue la trame sonore à partir de laquelle Benoit Navarret et Fanny Ingrassia ont composé les ambiances sonores qui accompagnent les zones du *P.O.S.#1.*

Participer à ce que les portes bougent plus qu'elles ne coupent les trajets m'apparait comme un enjeu toujours aussi brulant d'actualité en psychiatrie mais aussi pour les lieux culturels dont les portes restent infranchissables pour beaucoup[746]. Le *P.O.S.#1* occupe cette zone entre plusieurs lieux, plusieurs mondes, et s'attache à faire bouger les portes, à jouer le rôle de pivot, à l'endroit des gonds.

[745] Fernand Deligny, *Le Croire et le craindre, op. cit.,* page 19.

[746] Malgré les discours en faveur de la démocratisation culturelle, de nombreuses études mettent en évidence la persistance d'inégalités structurelles d'accès aux lieux culturels. Ces inégalités tiennent autant à des facteurs socio-économiques (coût, localisation, capital culturel) qu'à des formes d'exclusion symbolique ou architecturale. Voir notamment Pascal Gielen et Paul De Bruyne (dir.), *Community Art. The Politics of Trespassing*, Valiz, 2011 ; ou Olivier Donnat, *Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique*, ministère de la Culture, 2020. Le rapport du Haut Conseil de l'Éducation Artistique et Culturelle (HCEAC), publié en 2021, souligne également l'écart entre les ambitions politiques et la réalité des publics effectivement atteints.

Zone d'écoute – 04.06.2022

À l'issue de la zone d'amour (ou de la zone d'anesthésie, qui a lieu simultanément), les deux groupes se rejoignent, depuis le studio de répétition ou l'interlude, sur le grand plateau du théâtre Louis Aragon. Ils sont invité·es à s'installer sur des tabourets disposés de chaque côté du plateau, en bi-frontal. Le plateau est dénudé, vide. Seule Francelyse est présente, assise sur le rebord du plateau, dos aux visiteur·euses et face à la salle vide. Elle est immobile.

Un enregistrement audio démarre. Ma voix, puis la sienne, se font entendre :

Marina Qu'est-ce que tu aimerais faire dans cette déambulation, le 4 juin, Francelyse ?

Francelyse Dans cette déambulation, j'aimerais raconter mon histoire, mon vécu, et puis parler de ce qui m'est arrivé, de ce qui s'est passé, et aussi terminer par une fin positive, parce que le début était très négatif. Et là, je termine par un point positif. J'aimerais juste donner des dates pour voir comment ça a évolué, parce que je suis arrivée en métropole en 2018, après le décès de ma mère. Et puis, j'étais chez mon frère pendant un certain temps et suite à une rencontre... Je ne dirais pas que c'est un hasard. J'ai l'impression que c'était là pour moi. J'ai rencontré une amie, elle m'a proposé de louer une chambre dans son appartement.
Je ne vis pas trop loin de chez mon frère, je vais le voir de temps en temps, il vient me voir, on sort, on rigole et tout, parce qu'actuellement, je me sens bien. J'avais fait une demande d'ESAT et puis ça a été accordé. On m'a donné une liste d'entreprises. J'ai appelé, on m'a dit de faire des lettres de motivation. Et puis, j'ai été prise par un ESAT. Et puis ça, ça m'a fait du bien parce que de partir le matin, de me dire : je vais travailler et rentrer le soir. Ça me fait du bien parce que je sais que je sors, je fais quelque chose. Parce qu'avant, lorsque je travaillais pas, c'est tout le temps en boucle dans ma tête. C'était trop... C'était difficile pour moi. Là, je me bats pour que je puisse rester en métropole et vivre comme tout le monde. Même si je ne suis pas comme tout le monde, j'ai une maladie qui est très difficile. Lorsque je suis en crise, c'est très dur pour moi parce que j'ai mal dans mon corps, j'ai mal dans ma tête, j'ai mal partout. Alors, ca peut sembler bizarre pour d'autres personnes, mais oui, je suis contente de travailler même si j'aimerais être payée comme les autres normaux car je fais le travail comme n'importe qui. J'ai les mêmes horaires et tout ce qui va avec. J'ai rencontré les autres du collectif, je ne vais pas tous les nommer, mais ça m'a fait très plaisir de les connaître, de les côtoyer. Dans ma vie, ça m'aide énormément, ça m'aide beaucoup de savoir que j'ai un petit groupe, que je fais partie d'un petit groupe et qu'on arrive à s'entendre et qu'on arrive à rigoler.out ça, c'est bien pour moi, ça me détend. C'est vrai qu'il y a le travail aussi, on travaille ensemble.

On essaye des choses avec la danse. On arrive à allier les deux, le travail et les répétitions et tout. Je pense qu'actuellement, je suis arrivée à un stade où lorsque je suis arrivée en métropole, je n'aurais jamais pensé faire tout ça. Le fait de faire tout ça, le fait d'avoir tout ça, j'ai dit : Mais ce n'est pas moi. Et pourtant, lorsque ma mère était là, elle me disait : « Tu ne pourras jamais vivre en métropole parce que tu es trop lente. Les gens de métropole, ils vont vite, ils se réveillent le matin, ils vont travailler, ils rentrent le soir et tout. Tu ne pourras jamais. » Et là, je vois que ça fait trois ans et demi que je suis en métropole et que j'arrive à m'en sortir, j'arrive à faire des choses, j'arrive à me déplacer. Et là, c'est pour moi, c'est une... Comment on dit ça ? Pour moi, c'est une... Pour moi, c'est une victoire. C'est une victoire par rapport à ce que j'ai vécu. J'ai réussi, j'arrive à vivre en métropole, j'arrive à me déplacer, je vois mes enfants, j'arrive à aller chez eux. Avant, j'aimais aller danser avec les copines en boîte. Et quand je suis tombée malade, tout ça, ça fait stop. Stop. Et pourtant j'aime danser. Le problème, tu peux rester chez toi et mettre de la musique et danser. Pourquoi pas ? Si tu le sens...mais moi ça me donne encore l'impression d'être seule au monde ! Si tu peux danser en groupe, c'est mieux. C'est différent. Oui, c'est différent. Il n'y a pas de bonne façon de danser, c'est propre à chacun. Je suis tombée malade à 18 ans. 18 ans et demi, là, j'ai quel âge ? J'ai 48 ans. Ça fait X temps, que je n'ai pas… Je ne me suis pas amusée, ou que j'ai pas dansé comme ça avec le collectif. Et ça me fait quelque chose en moi parce que j'aime danser.

Marina tu disais que, justement, tu avais envie de danser le 4 juin ?

Francelyse Oui, oui, j'ai dit ça mais j'ai peur (rires). Peut-être que le jour, lorsque le jour arrivera, tu me verras debout en train de danser, mais là, aujourd'hui je ne peux pas encore te dire.

Marina Et cette chanson, tu l'as choisie pour quelles raisons ?

Francelyse Parce que le zouk, c'est la danse en Guadeloupe. Le zouk, ça me fait du bien. Et aussi parce que le fait de dire « zouk, c'est le médicament ». Je l'ai choisi pour le mot "médicament", par rapport au *P.O.S.* entre danse et psychiatrie. Mais, le zouk n'est pas vraiment un médicament qui fait des miracles. Il faut pas l'entendre comme ça non plus. C'est pas si simple ! Si seulement (rires).

L'enregistrement audio diffuse ensuite u chant de Francelyse Faleyras. Voici une retranscriptions des paroles :

Kijan zot fé	Qu'est ce que vous faites
M'pa ka konpran'n	Je ne comprends pas
Zot ka viv' kon si	Vous vivez comme ci
Pa ni pwoblém'	Il n'y avait pas de problème
Poutan zot sav'	Pourtant vous savez
Lavi la réd	La vie est dure
Kijan zot fé	Qu'est-ce que vous faites
Pou pé sa kenbé	Pour tenir bon
Zouk la sé sel médikaman nou ni (sa kon sa)	Le zouk est notre seul médicament

Pendant toute la durée de l'écoute, les danseur·euses du collectif entrent les un·es après les autres sur le plateau plongé dans la semi-obscurité, sans ordre préétabli, et à des intervalles plus ou moins importants. Chacun et chacune s'installe dans une position confortable autour de Francelyse Faleyras. Certain·es sont allongé·es, d'autres assis·es. Toustes portent leur attention sur la voix de la performeuse son récit intime de la souffrance psychique, sa rencontre avec le collectif et son entrée récente dans le monde du travail en ESAT.

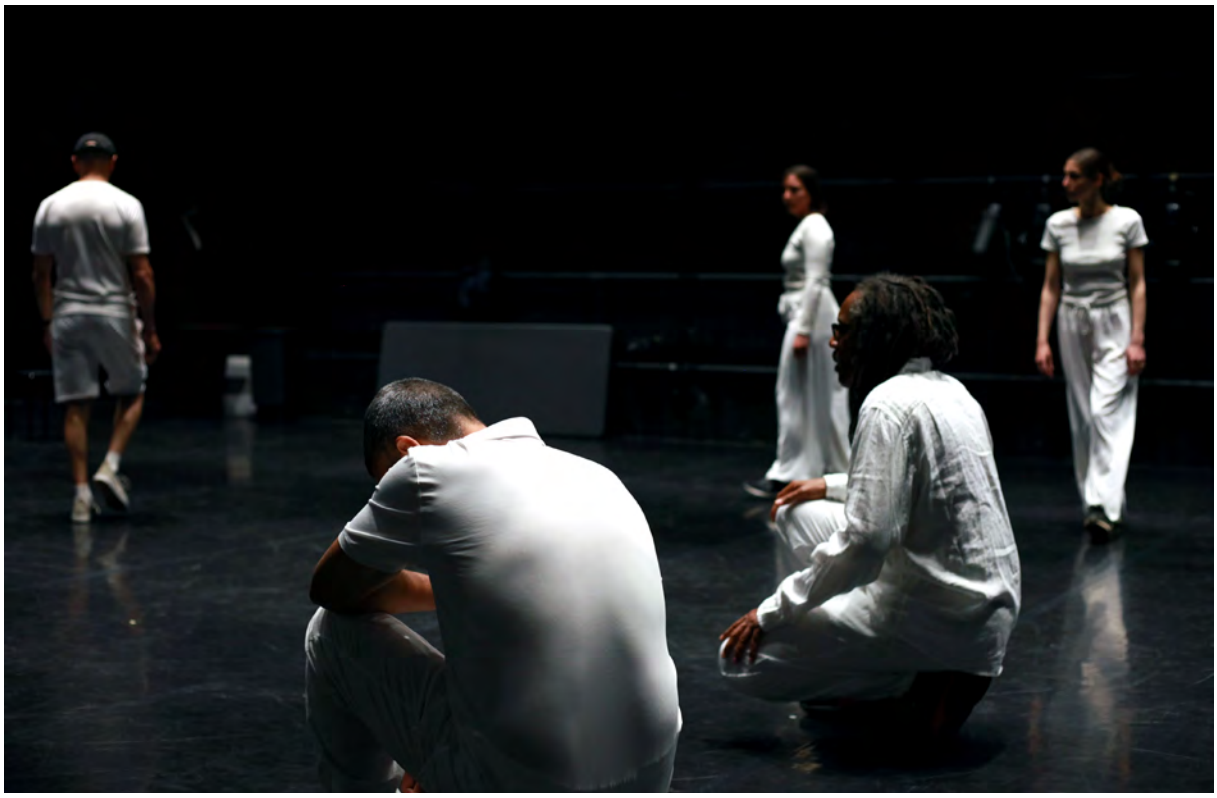
Lorsqu'elle termine son chant en créole et sa danse (zouk), elle commence à marcher entre les danseur·euses. Au fur et à mesure de son passage, les autres danseur·euses se lèvent et commencent à parcourir le plateau en marchant également. Certain·es tracent des lignes en diagonale, des cercles ou des demi-cercles. Les directions changent pour privilégier la marche arrière ou « en crabe » (sur le côté). Les allures tantôt se diversifient, tantôt se synchronisent, jusqu'à l'arrêt collectif. Les moments d'arrêt à l'unisson dessinent un « paysage » immobile composé de corps en position érigée, allongés, assis ou accroupis. Les unissons sont autant dans les arrêts que dans les départs groupés. Aucun leader ne semble identifié mais un mouvement collectif qui émerge du milieu. À certains moments, ces unissons concernent deux danseur·euses, ou trois. Un·e danseur·euse peut prendre la liberté de changer d'allure et créer ainsi une dissonance dans le paysage qui viendra générer d'autres transformations possibles dans la vitesse, la posture ou les appuis des autres danseur·euses.

QR-CODE ci-contre: capsule vidéo de *la zone d'écoute*.
LIEN URL de la vidéo :
https://vimeo.com/1104754007?share=copy#t=0



Figure #16 ci-dessus : Francelyse Faleyras est assise sur le bord du plateau, dos aux visiteur·euses. Capture d'écran d'une vidéo captée par Judith Arazi le 03/06/2022.

Figure #17 ci-dessous : Photographie d'un temps de paysage, prise pendant une répétition de *la zone d'écoute*. Crédit photographique : Judith Arazi, le 03 juin 2022, Théâtre Louis Aragon.



Milieu du geste, « milieu d'appui »

La pratique des *paysages* est proposée par Nathalie Hervé lors de la première résidence de travail au théâtre Louis Aragon en sa présence (en mars 2022). Elle répond à un besoin d'accordage exprimé par le groupe : en effet, lors des premiers échanges, une demande formulée à Nathalie Hervé portait sur l'exploration de pratiques d'écoute collective à partir du geste, en début d'atelier. Avant son arrivée, les temps de mise en disponibilité reposaient essentiellement sur des moments marqués par une forte introspection : chacun·e, à l'écoute de ses sensations, sur son tapis, au sol. Si ces temps étaient — et sont toujours — régulièrement jugés nécessaire pour entrer dans la pratique, un temps de pratique collective pour permettre d'explorer des sensations partagées et être à l'écoute du milieu apparaissait comme une des pistes encore à approfondir par la pratique.

La pratique des *paysages* proposée par Nathalie Hervé est elle-même inspirée d'une autre initialement imaginée par la chorégraphe américaine Simone Forti[747]. La nomination de la pratique des « paysages » renvoie directement à un exercice proposé par la chorégraphe aux danseureuses avec lesquel·les elle a travaillé.

> Cette nouvelle inscription dans le paysage [nous dit Julie Perrin] est ouvertement développée dans sa danse. Ainsi, après l'éveil de la perception kinesthésique proposé en atelier, l'exercice appelé « Paysage » invite deux danseurs à prendre place successivement l'un par rapport à l'autre, en observant la modification du paysage produite. Le danseur est donc un élément changeant du paysage, à même d'en reconfigurer les lignes, les rythmes, les situations. Simone Forti pratique aussi en public pendant six ans, avec un groupe de danseurs, les « Portraits de paysage » : une pratique in situ qui passe par la connaissance de l'histoire sociale, naturelle, géologique du lieu. Ces interventions dansées comportent une reconstitution de l'histoire d'un paysage donné. « Le lieu que nous interprétions semblait surgir plein de couleurs et de détails[748].

Cette description de la pratique des paysages chez Simone Forti met en évidence à la fois les points d'inspiration et les déplacements proposés par Nathalie Hervé dans la

[747] Figure de la performance contemporaine, la chorégraphe a cherché une conscience kinesthésique et participé à de nombreuses expérimentations chorégraphiques tout au long de sa carrière. Pour approfondir, j'invite à la lecture de ses écrits autobiographiques ou poétiques, véritables sources d'exploration de son œuvre, ainsi que les écrits de Julie Perrin. Je recommande notamment les ouvrages suivants : Simone Forti, « Danse animée. Une pratique de l'improvisation en danse », in *Nouvelles de danse*, Bruxelles, Contredanse, n° 44/45, automne-hiver 2000, (trad. A. Benoit-Nader) ; Simone Forti, *oh, tongue*, Genève, éditions al dante, 2009.

[748] Julie Perrin, « Une lecture kinésique du paysage dans les écrits de la chorégraphe Simone Forti », *Raison publique*, 2012/2 (N° 17), p. 105-119. URL : https://www.cairn.info/revue-raison-publique1-2012-2-page-105.html [consulté le 10/06/2025].

pratique. Chez Simone Forti, c'est dans un dialogue kinesthésique entre les danseur·euses et l'espace environnant que la rencontre a lieu. Le paysage est accueilli par la corporéité du danseur ou de la danseuse depuis le travail de la perception. Julie Perrin évoque l'idée d'un « corps-paysage » pour lequel l'enchevêtrement entre l'espace environnant et les corps des danseur·euses crée un trouble : « on ne sait plus exactement qui, de l'état sensoriel, moteur et affectif ou de l'environnement même, suscite le mouvement ». Simone Forti insiste sur l'idée du « surgissement » depuis le travail d'observation et d'écoute.

Cette citation autour de la pratique des paysages chez Simone Forti souligne la réappropriation de la pratique par Nathalie Hervé et les changements opérés depuis l'expérimentation collective. Pratiquer les *paysages* n'est plus une question d'interprétation d'une histoire du lieu ou de connaissances. Il s'agit de tenter collectivement d'agir sur les circonstances du milieu depuis le geste et ses modulations en variant les vitesses, les directions et les postures dans la marche comme dans l'immobilité. L'enjeu de la pratique n'est pas centralisé sur la relation entre les danseur·euses et le lieu mais sur l'espace commun qui s'ouvre depuis le geste. Le *sentir* est ici un mode de communication et un espace de transmission. Le même trouble est cependant repéré par les danseur·euses lors des temps de retours : on ne sait plus très bien qui initie le mouvement. Une corporéité collective émerge tissée depuis les milieux gravitaire et kinesthésique.

La notion de paysage est ici réinterprétée en dehors d'une conception occidentale classique, centrée sur la vue. Dans cette approche, le paysage se définit avant tout par ce qui est accessible au regard, la vue y étant le sens dominant. À l'inverse, je fais l'hypothèse que le paysage en jeu dans la proposition de Nathalie Hervé — tel que le groupe l'a ensuite investi — ne fonctionne ni comme un décor, ni comme un simple contenant spatial du geste. Le geste n'est pas « logé » dans un espace préexistant. À l'image de la reconceptualisation de la cartographie proposée dans l'ouvrage *Terra Forma*, le paysage est envisagé comme un élément vivant, engageant une relation physique à l'espace, aux déplacements, aux mouvements et aux usages, par le biais du geste plutôt que sous l'emprise d'un œil tout puissant[749].

[749] Frédérique Ait-Touati, Alexandra Arènes, Axelle Grégoire, *Terra Forma, Manuel de cartographies potentielles*, *op. cit.* Cet ouvrage propose de nouvelles manières de cartographier le monde, en s'éloignant des représentations dominantes et en intégrant des dimensions sensibles, affectives, et écologiques, invitant ainsi à repenser notre rapport à l'espace et au vivant.

La proposition entend penser autrement l'espace, non plus comme un flux de personnes à gérer, mais en imaginant les possibilités d'un espace commun. Cette hypothèse appuyée par la pratique des *paysages*, suppose de rappeler le caractère interstitiel de la pratique de l'écoute notamment développé par le philosophe Michel Bernard :

> Dès lors, la notion d'écoute ne peut être pensée que comme chiasmatique et réversible : tandis que mon écoute du geste de l'autre est doublée et mêlée à l'écoute de mon propre geste, celle-ci se pose en intermédiaire vers l'écoute de mon propre geste, celle-ci se pose en intermédiaire vers l'écoute de l'autre vers lui-même[750].

Les gestes ne sont donc pas seulement en réception (des autres, de l'espace du milieu, etc.) : « ils sont à la fois écoute et énonciation des gestes de soi et de l'autre [751]». Autrement dit, ils sont à la fois dedans et dehors et participent de la création d'un *dedans-dehors* au sens de Deligny : ni seulement soi ni seulement l'autre, ni seulement le lieu. Un *dedans-dehors* qui permet des transformations et vient remettre en mouvement l'institué qui à tout moment risque d'être figé par des agrippements de multiples natures — dans la situation de l'hôpital psychiatrique en particulier, par des agrippements sensoriels.

La question du sentir dans son articulation avec une pensée de l'espace résonne fortement avec la dimension acoustique développée par Anne Boissière :

> L'espace qui s'ouvre avec une telle conception de l'acoustique, liée au sentir, n'est donc pas un espace infini qui angoissait tant Pascal, où la terre se trouve jetée. C'est au contraire un espace qui rassemble et s'éprouve de sa chaleur — vibratoire, présentielle. Dans l'espace acoustique, je fais l'épreuve que je ne suis pas seul et que je suis écouté, dans une réciprocité qui a quelque chose d'étonnant[752].

« Ne pas se sentir seul », « se sentir écouté » appartiennent aux attentes souvent formulées quant à la participation aux ateliers du collectif MOUVEMENT(s). Au-delà de rompre l'isolement social — souvent au cœur des enjeux de la participation en atelier par ailleurs — la pratique des paysages invite au *commun*. Cette conception de l'espace, comme rassembleur, rappelle ce qui se joue dans le milieu d'appui tel que pensé par Fernand Deligny : un milieu sur lequel on peut s'appuyer pour faire apparaitre le commun. Elle permet

[750] Isabelle Ginot, « Écouter le toucher », *op. cit.*, page 100. Voir également Michel Bernard « Sens et fiction ou les effets étranges de trois chiasmes sensoriels », in *De la création Chorégraphique*, Pantin, CND, 2001.
[751] Michel Bernard, *De la création Chorégraphique, op. cit.*, page 95.
[752] Anne Boissière, *Le mouvement à l'œuvre, entre jeu et art, op. cit.,* page 52.

également d'aborder la question de l'écoute, centrale dans les expérimentations en paysage menées au sein des ateliers du collectif. La zone du *P.O.S.#1* a d'ailleurs été nommée « zone d'écoute » par les artistes du collectif. L'écoute est envisagée comme une dimension du sentir, c'est-à-dire comme un mode de relation et de communication sensible au monde et aux autres. Elle ne renvoie pas à une simple qualité sensorielle localisée — comme l'ouïe distincte de la vue ou du toucher — telle que le propose l'approche traditionnelle, qui tend à assigner chaque sensation à une fonction cognitive précise. Dans cette vision classique, les sens sont hiérarchisés et associés à la connaissance, la perception devenant un moyen d'atteindre un savoir objectif[753]. À rebours de cela, l'écoute dans ce contexte relève d'un engagement global du corps sensible, où les frontières entre sentir, percevoir et comprendre s'estompent.

Pour Anne Cauquelin, le paysage naît avec la perspective et son usage pour la représentation de la nature dans la peinture :

> En fixant l'ordre de la présentation et les moyens de réaliser dans un corps de doctrine, la perspective dite « légitime » justifie l'apparition du paysage dans le tableau. [...] Pris dans le contexte de la seule peinture, le paysage se ramènerait donc à une représentation figurée, destinée à séduire l'œil du spectateur au moyen de l'illusion perspectiviste. [Elle rappelle également] Cette « forme symbolique » mise en place par la perspective ne se limite pas au domaine de l'art, elle enveloppe l'ensemble de nos constructions mentales de telle façon que nous ne saurions voir qu'à travers son prisme[754].

Le terme de « paysage » renvoie, dans son acception traditionnelle, à une dimension essentiellement culturelle et symbolique, liée à la construction de représentations du monde à partir d'un point de vue distancié, souvent celui du sujet occidental, rationnel et voyant. Ce rapport épistémique au monde s'inscrit dans une histoire du regard où le paysage est perçu comme un objet de connaissance, de contemplation ou de maîtrise, façonné par des cadres esthétiques, scientifiques et cartographiques hérités de la modernité. Cette conception repose sur un découplage entre l'observateur et le monde observé, instaurant une hiérarchie entre le sujet humain et son environnement. Une approche décoloniale du paysage invite ainsi à le repenser non plus comme décor ou territoire à cartographier, mais

[753] Anne Boissière, *Le mouvement à l'œuvre, entre jeu et art, op. cit.,* page 54 : « L'écoute par ailleurs, est une détermination du sentir comme mode de communication, et non une qualité renvoyant à la différence des sens, selon l'approche traditionnelle qui annexe la sensation à la connaissance : appelons là « écoute présentielle. »
[754] Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, Paris, Presses Universitaires de France, 2017, pages 18-19.

comme relation vivante, comme entrelacement de gestes, de récits, de présences humaines et non humaines.

Si le mot « paysage » a été progressivement délaissé au profit de celui de « milieu » à plusieurs moments de l'histoire de la pensée, cette substitution n'est pas anodine. Le lexique *Des mots du paysage et du jardin* rappelle pourtant que le terme « milieu » avait été abandonné, notamment dans les sciences comme la géographie, en raison de sa polysémie jugée problématique[755]. Ce n'est qu'à la fin des années 1980 qu'Augustin Berque entreprend de le rethéoriser[756]. Pour lui, le « milieu » ne désigne pas un simple environnement extérieur, mais bien une relation phénoménale et physique entre un sujet et son monde. Il s'agit d'une notion relationnelle, qui désigne « l'interrelation du milieu physique et du milieu social[757] », et qui remet en cause une séparation stricte entre nature et culture.

Pour construire sa pensée, Berque s'inspire des travaux du philosophe Georges Canguilhem et du biologiste germano-balte Jakob von Uexküll[758]. Ce dernier introduit la notion de *Umwelt* (traduit généralement par « milieu ») dans une perspective critique des théories mécanistes en biologie[759]. Uexküll soutient que chaque être vivant perçoit et construit son propre milieu selon ses capacités sensorielles et motrices ; ainsi, le monde n'est pas un donné objectif identique pour tous, mais une multiplicité de mondes vécus. Cette approche, reprise et prolongée par Berque, ouvre une compréhension du milieu comme tissu de relations singulières, irréductibles à une objectivité universelle ou à un espace mesurable.

> C'est alors que s'ouvre la porte qui conduit aux mondes vécus, car tout ce qu'un sujet perçoit devient son monde de la perception, et tout ce qu'il fait, son monde de l'action. Monde d'action et de perception forment ensemble une totalité close, le *milieu*, le *monde vécu*[760].

[755] Pierre Donadieu, Elisabeth Mazas, *Des Mots de paysage et de jardin,* éditions Educagri, 2002, page 221.
[756] Augustin Berque, *Médiance, De milieux en paysages,* Paris, Belin, 1990 et *Écoumène, introduction à l'étude des milieux humains,* Paris, Belin, 2009.
[757] Augustin Berque, Médiance, *De milieux en paysages, op. cit.,* p. 30.
[758] Pour un texte détaillé de la genèse de la notion de « milieu » : Augustin Berque, « Aux commencements du milieu. Historique et (re)définition de la notion », [En ligne], Séminaire collectif *Le vivant et son milieu*, mardi 7 décembre 2010. URL: https://ecoumene.blogspot.com/2010/12/aux-commencements-du-milieu-historique.html#more [Consulté le 21 mai 2024].
[759] Jakob Von Uexküll, *Milieu animal et milieu humain*, Paris, Rivages, 2010.
[760] Jakob von Uexküll, Milieu animal et milieu humain, *op. cit.,* pages 14-15.

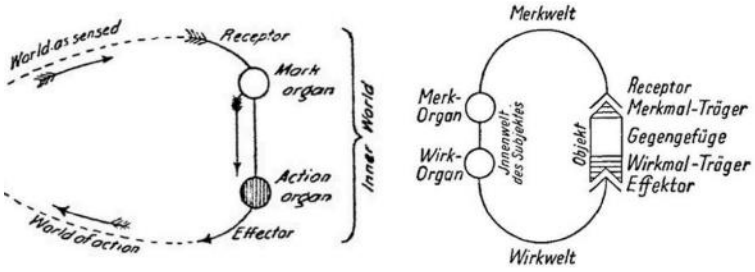


Figure #18 ci-dessus *: « Le cercle fonctionnel », schéma de Uexküll dans l'édition allemande, in Didier Samain, « Le behaviorisme sémiotique de Jakob von Uexküll », Histoire Épistémologie Langage, [En ligne], 2021, [dossier thématique] « Linguistique psychologique et sémiotique : le contexte allemand et son influence », 43 (2), pages 113-13. Lien URL: https://doi.org/10.4000/hel.1209 [Consulté le 12 août 2024]*

.

Berque donne ainsi une explication à ce schéma :

> Pas question donc, ici, de dichotomiser le subjectif de l'objectif : la relation est **trajective**. Cette relation, c'est ce qu'Uexküll appelle un « cercle fonctionnel » (*Funktionskreis*), où se répondent « monde sensible » (*Merkwelt*) et « monde agible » (*Wirkwelt*)[761].

La pensée d'Augustin Berque autour de la relation entre les humains et la Terre, qu'il synthétise derrière le concept d'*écoumène*, intéresse ici ma recherche dans le sens où elle permet d'envisager la question du milieu et de son habitabilité en dehors du dualisme entre « objet » et « sujet » et donc en deçà des relations subjectives et du social. La relation « trajective » met l'accent sur la notion de trajet entre des modaltés objective et subjective, entre un dedans et un dehors. Elle souligne également la dimension kinesthésique du phénomène, qui s'inscrit dans un double mouvement d'aller et de retour. On retrouve ici les fonctions phorique et haptique du geste qui permettent d'aller et de venir mais aussi de sentir *plus ou moins* : « le milieu et le sujet ne peuvent être déterminés à partir de l'un ou de l'autre : ils n'existent pas l'un sans l'autre, ils sont co-émergés, co-deviennent et se co-déterminent[762] ».

On comprend, à nouveau, à quel point les mesures coercitives qui portent atteinte à la liberté d'aller et venir en psychiatrie empêchent l'écoute des mélodies kinesthésiques

[761] Augustin Berque, « Perception de l'espace, ou milieu perceptif ? », *L'Espace géographique*, [En ligne], Paris, Belin, 2016/2 (Tome 45), pages 168-181, URL : https://doi.org/10.3917/eg.452.0168 [Consulté le 05 juillet 2023].
[762] Antoine Freychet, *Démarches artistiques et préoccupations écologiques : l'écoute dans l'écologie sonore*, Paris, éditions L'Harmattan, 2022, page 26.

formées au quotidien par les habitant·es du lieu. Elles empêchent d'habiter le milieu et d'instaurer la confiance. Au sein des ateliers du collectif, le terme de « paysage » a été privilégié car jugé plus accessible et appropriable par l'ensemble des personnes impliquées dans la pratique. Explorer la notion de « milieu » m'a cependant semblé essentiel pour ma recherche dans le sens où elle permet de considérer le geste comme milieu et non pas seulement comme élément logé à l'intérieur de l'espace. Elle permet de porter attention à la matérialité du sentir, à son *architecture sensible*. Elle rend plus tangible encore l'intrication entre sentir et engagement dans l'action.

Zone de crise – 04.06.2022

La zone de crise émerge de *la zone d'écoute* et de la pratique des paysages. Lors d'un arrêt sous la forme d'un unisson collectif, le danseur Christian Daclinat se met en mouvement. Il circule entre les danseureuses. La danse émerge de la pratique collective des paysages et permet d'entrer dans une exploration dansée de l'expérience de la crise. Le danseur s'appuie sur les motifs, outils et astuces suivants pour développer sa danse et explorer l'entrée dans la crise :

→ **La résistance :** Le danseur effectue des gestes amples avec ses bras et ses jambes autour de lui de manière à rendre visible la matière du milieu dans lequel il baigne : une matière qu'il semble pouvoir toucher, pousser et repousser. La résistance est un phénomène physique qui s'oppose à une action ou à une force. Une force qui semble opérer une pression dans une direction opposée à celle du mouvement, un peu comme le mouvement d'un corps dans un fluide. L'action de résister est explorée dans toute sa variabilité, jusqu'à l'annulation ou la diminution de l'effet d'une force ou d'une action subie. La qualité du mouvement est aussi celle de son caractère résistant. Elle caractérise l'entrée dans la crise et la résistance pour ne pas complètement glisser dans la crise. Comme le précise Christian Daclinat, elle est aussi et avant tout résistance physique à un toucher hostile :

> J'imaginais une présence en train d'appuyer sur un point précis de mon corps et que j'y opposais une résistance. Le point de contact imaginaire qui exerçait cette force changeait à chaque fois.

→ **motif de la saccade / secousse :** J'ai cherché à explorer dans la danse, des sensations, des souvenirs diffus, comme explorer le voile posé sur mes sensations. Une de ces sensations, est décrite par Christian Daclinat comme « un boulon mal enclenché qui empêche les articulations notamment entre les pensées et le corps ». Les secousses sont caractérisées par des mouvements brusques, irréguliers et des contractions musculaires soudaines. Ce travail engage l'ensemble des articulations et repose sur des arrêts précis venant interrompre brusquement les contractions. Il implique également un exercice de dissociation entre les bras, le haut et le bas du corps.

→ **Le déplacement en « Moon walk » :** Les pieds semblent glisser sur le sol sans à-coup. Ce type de déplacement correspond au moment précis de l'entrée dans la crise, selon Christian Daclinat, non pas une entrée brutale, mais glissée, lente et douloureuse. L'état de glissement correspond aussi à une perte des repères spatio-temporels et sensoriels caractéristique de la mise en chambre d'isolement.

→ **Le ralenti :** ralentissement de la vitesse des mouvements. Accentuation de la sensation de perte des repères dans l'espace et le temps : « Ce moment pendant lequel la conscience glisse vers le délire ». Christian insiste sur la singularité de chaque expérience et de chaque « crise ».

→ **Le mouvement jeté :** explosion de la crise, mal être au dehors. Le mouvement jeté est celui qui consiste à tenter de mettre à distance la douleur, les sensations de persécution et de mal-être. Il se caractérise par une succession de gestes rapides et de grande amplitude.

Extrait d'un entretien avec Christian Daclinat, 15/06/2023 :

J'ai cherché une écoute dans le paysage avant de glisser lentement dans une exploration de la crise. Mes déplacements sont d'abord liés à la recherche de cette écoute dans le collectif. Nathalie nous a parlé de la distinction entre « protagoniste » et « support »[763]. Lorsqu'on s'est rencontrés, la zone de crise existait sur le papier mais personne n'avait lancé le chantier. Je me sentais d'explorer la crise, mais, en même temps, j'étais inquiet. Danser, c'était une prise de risque pour moi. Ça l'est toujours d'ailleurs, je crois. Mais disons qu'après une coupure de 25 ans, et avec un autre corps, une autre manière de penser et d'appréhender le spectacle vivant, cette prise de risque prenait une nouvelle dimension. Danser sur le plateau, c'était aussi des retrouvailles. En plus, celui du T.L.A. est vraiment un beau plateau. À chaque fois que l'on formait des paysages, je me retrouvais dans une posture de « protagoniste », dos aux autres, éloigné dans l'espace, etc. C'est vraiment le paysage comme support qui m'a permis de prendre confiance et de me lancer. Ce n'est donc pas un solo. Le paysage fait partie de la danse. Mais quand j'y repense, quelle prise de risque pour moi, le regard des autres ! Je suis moins dans la performance aujourd'hui. Je dois gérer des blessures qui pourraient m'empêcher de danser définitivement. Le défi est donc relationnel, physique, mais aussi philosophique, si je peux le dire, je me pose plein de questions comme par exemple : est-ce que ma danse peut encore être pertinente aujourd'hui ? Il m'a fallu faire le deuil de ne plus pouvoir danser comme avant et inventer une nouvelle manière de faire avec un corps malmené. J'ai longtemps pensé que ce n'était pas possible de prendre soin de soi en dansant. Mon expérience a plutôt été de danser à tout prix, malgré les blessures et jusqu'à l'épuisement. J'ai encore beaucoup à apprendre et à déconstruire à ce sujet. » […]
« Ma danse est un mélange de techniques acquises pendant ma vie antérieure de danseur et des outils transmis par Nathalie pendant les répétitions. Elle m'a fait déconstruire un rapport à l'espace qui reposait essentiellement sur la face et le centre. J'ai appris à jouer avec mon profil, mon dos,

[763] Nathalie Hervé, lors d'une journée de résidence en mars 2022, a partagé son expérience antérieure en tant que danseuse auprès du chorégraphe Mark Tompkins.

des diagonales, les angles et les demi-cercles. Un autre élément important de la danse, c'est tout le travail du son avec Benoit et Fanny. J'ai choisi des sons parmi ceux enregistrés par le groupe. Des cris, des bruits de serrure, des sons qui renvoient à l'enfermement en chambre d'isolement. Mais je voulais pas que ce soit littéral, donc, on les a transformés, en changeant la vitesse à l'extrême, un peu comme dans mon ralenti et dans un moon walk au ralenti. La danse a changé en fonction des P.O.S, pour le P.O.S.#1, elle est née du paysage, pour le P.O.S.#2 à l'hôpital, c'est le lieu, ce grand terrain de basket abandonné en face du service qui s'occupe des personnes sans abri. Je voulais danser pour eux. J'ai été S.D.F., c'est sans doute l'expérience la plus marquante de ma vie. Le son est coupé au milieu avec un temps assez long de silence. Il correspond au ralenti, ça me fait penser au bord d'une falaise. On est vraiment comme suspendu au bord de la crise à ce moment-là. C'est très impressionnant à vivre. Je voulais partager cet état-là dans la danse. Avec Nathalie, on a imaginé un ordre chorégraphique pour qu'on sente que ça monte, que l'entrée dans la crise est en train d'advenir (saccades - Moon walk déplacement - saccades - ralenti - résistance - jetés). L'écriture du solo n'est pas gravée dans le marbre mais l'idée est de transcrire quelque chose qui monte, un état juste avant la crise, le moment de bascule psychique malgré la résistance. Le moment où l'écoute est plus que nécessaire aussi. Une des questions que je pose avec cette danse c'est « comment demander de l'aide au moment où on sent que ça monte ? Quels outils on peut envisager ? Le plan de crise est une piste intéressante je trouve. C'est un peu un plan de crise dansé.

Extrait d'un entretien avec Nathalie Hervé, 17/06/2023 :

Marina Comment as-tu accompagné Christian pour la zone de crise ? Vous avez beaucoup travaillé tous les deux lors de sessions de travail au T.L.A. ou à l'hôpital.

Nathalie Lorsque je suis arrivée, j'ai découvert sa danse, sa matière. Mon rôle a été vraiment de l'accompagner pour tirer les fils déjà là, spécifier, clarifier, et différencier différentes matières. J'ai fait des propositions à partir des siennes, pour clarifier le jeu de cartes afin de développer une dramaturgie du solo, travailler les déplacements et les orientations, le rapport à l'espace, le rapport au temps (vitesse), les matières (qualités de gestes). Les mouvements jetés sont arrivés en dernier et ont demandé un travail pour relier les bras au bassin. Je dirai que m manière de travailler avec Christian consiste à tricoter des ponts entre lui et moi.



Figure #19 ci-dessus : *Zone de crise* par Christian Daclinat. Photographie de Judith Arazi le 03/06/2022, Théâtre Louis Aragon.

QR-CODE ci-contre: capsule vidéo de *la zone d'écoute et de crise.*
LIEN URL de la vidéo : https://vimeo.com/767817806

2. Du collectif pour accueillir la crise

Pouvoir psychiatrique et refus de la crise

L'exploration de la crise par Christian Daclinat, suppose de s'arrêter sur le terme « crise », sur sa longue histoire dans le champ psychiatrique et sur la proposition de s'y confronter depuis la danse. Les deux zones « d'écoute » et de « crise » portent, dans leur indissociation, une proposition forte pour penser les rapports entre individu et collectif et répartir autrement le travail d'écoute et d'accueil de la souffrance psychique aussi bien en milieu psychiatrique que dans le contexte d'intervention artistique.

Dans la leçon du 23 janvier 1974, Michel Foucault retrace une histoire occidentale de la vérité à l'œuvre dans la pratique scientifique en général[765]. Le savoir scientifique repose ainsi sur une idée de la vérité dont on pourrait se saisir depuis plusieurs points de vue avec l'aide de multiples instruments y compris là où elle est particulièrement enfouie.

> Ceci veut dire qu'il n'y a jamais rien pour le savoir de type scientifique qui soit suffisamment mince, futile, passager ou occasionnel pour ne pas relever de la question de la vérité[766].

Il distingue d'un côté la vérité qui se constate, la *vérité-démonstration* — la plus répandue encore aujourd'hui, rattachée notamment aux dispositifs d'enquête — et la *vérité-évènement*, celle qu'il nomme également la *vérité-foudre* ou encore la *vérité-rituel*. Ce que cherche à montrer Foucault, c'est que la démonstration scientifique n'est rien d'autre qu'un rituel et que la découverte de la vérité n'est qu'une certaine modalité de production de la vérité. Dans un deuxième temps, il resitue cette histoire depuis celle de la pratique médicale pour laquelle la *vérité-évènement* a longtemps été au cœur des pratiques à travers l'évènement de la « crise ».

> Dans la vieille médecine des crises, sur laquelle je reviendrai, dans la médecine grecque, latine médiévale, il y a toujours un moment pour que la vérité de la maladie apparaisse ; c'est précisément ce moment de la crise, et il n'y a nul autre moment où la vérité puisse être ainsi saisie[767].

La crise est ce moment où la maladie peut basculer du côté de la mort ou de la vie. Elle peut également marquer le passage à un état chronique. Dans cette médecine des crises,

[765] Michel Foucault, *Le Pouvoir psychiatrique*, *op. cit.,* pages 233 – 265.
[766] *Ibid.*, page 235.
[767] *Ibid.*, page 236.

le moment de la crise est appréhendé comme celui d'un combat entre le médecin et la nature, une occasion à saisir par le médecin pour vaincre la maladie.

> Car, quel est le rôle du médecin dans la technique de la crise ? Il doit considérer la crise comme étant le biais, pratiquement le seul biais, par lequel il peut avoir prise sur la maladie. La crise, avec ses variables de temps, d'intensité, de types de résolution, etc., définit la manière dont le médecin doit intervenir[768].

Le médecin est alors à la fois gérant et arbitre. Il développe des stratégies pour vaincre la crise. Foucault défend la thèse selon laquelle elle aurait peu à peu disparu de la pratique de la médecine générale comme point organisateur dès la fin du XVIIIème siècle, au profit de technologies de la constatation et de la démonstration. Il s'appuie notamment sur les équipements hospitaliers qui généralisent la surveillance des populations et l'enquête de santé, peu à peu portée par tous les individus. Deux des plus puissants instruments épistémologiques de la médecine du XIXe siècle apparaissent alors : d'un côté, la naissance de l'anatomie pathologique, qui assigne la causalité de la maladie au corps mort ; de l'autre, l'émergence de la médecine des grands nombres, qui rend possible la surveillance et la gestion des populations dans leur globalité.

Michel Foucault focalise ensuite son propos sur l'hôpital psychiatrique en tant qu'espace d'enquête et d'inspection. La crise est ainsi exclue de l'H.P. par une technique principale : ne pas y penser. Cette méthode de la distraction, sur laquelle j'ai proposé un premier développement dans la partie II de la thèse, opère pour trois raisons identifiées par le philosophe :

- → L'hôpital psychiatrique est un système disciplinaire obéissant à un règlement, un ordre.
- → Le recours constant à l'anatomie pathologique (à partir des années 1825) joue le rôle de « refus théorique de la crise ». Un parallèle avec le monopole des approches neuroscientifiques en psychiatrie contemporaine semble ici tout à fait pertinent.

> L'anatomie pathologique a été la couverture épistémologique derrière laquelle on a pu se permettre de refuser l'existence de la crise, de la nier ou de la juguler : on peut bien t'attacher sur ton fauteuil, on peut bien ne pas écouter ce que tu dis, puisque la vérité de ta folie, c'est à l'anatomie pathologique, quand tu seras mort, que nous la demanderons[769].

[768] Michel Foucault, *Le Pouvoir psychiatrique, op. cit.,* page 243.
[769] *Ibid.,* page 249.

→ Troisième raison de refuser la crise : le rapport entre folie et crime.

> […] c'est qu'il s'agit, non pas tellement de démontrer que tout criminel est un fou possible, mais de démontrer, - ce qui était beaucoup plus grave mais beaucoup plus important pour le pouvoir psychiatrique -, que tout fou est un criminel possible[770].

Foucault opère à cet endroit une distinction entre l'hôpital général qui caractérise la maladie, la différencie des autres et a pour fonction de l'annuler ou de diminuer la douleur associée. De son côté, l'hôpital psychiatrique a pour fonction de donner réalité à la folie depuis la décision psychiatrique[771].

L'appréhension de la crise est encore au cœur des pratiques psychiatriques contemporaines. Il faut l'éviter puisque la crise désigne un danger, un crime ou un « passage à l'acte » potentiel. Une telle perspective modifie de manière vertigineuse la relation entre le médecin, le ou la patient·e et la société : le médecin est là pour protéger la société puisque dans toute crise psychiatrique se cache la possibilité d'un crime. La rhétorique sécuritaire, réactivée par les lois successives depuis 2008 est aujourd'hui dominante dans les établissements psychiatriques.

Pourtant, un paradoxe demeure dans le contexte actuel de la psychiatrie. En effet, depuis les politiques de sectorisation du soin, l'hôpital psychiatrique s'est peu à peu recentré sur le temps de la crise[772]. La création des secteurs, sur laquelle je suis déjà revenue, bien qu'inscrite dans différents mouvements critiques de la psychiatrie asilaire, a aussi émergé en réaction à une forte surpopulation psychiatrique[773]. Pour faire face à cette situation, une réorganisation de l'offre de soin s'est imposée, à une échelle locale, avec pour objectif de faciliter le travail en réseau des professionnel·les. Le sociologue Frédéric Mougeot insiste également sur la manière dont la sectorisation a pour effet « une reproduction, à l'intérieur

---

[770] Michel Foucault, *Le Pouvoir psychiatrique, op. cit.,* pages 249-250.

[771] *Ibid.,* page 251 : « De sorte que, vous le voyez, l'hôpital psychiatrique, tout à fait à la différence de l'hôpital de médecine générale, n'a pas du tout pour fonction d'être le lieu où la maladie va montrer ce qu'elle est dans ses caractéristiques spécifiques et différentiels par rapport aux autres maladies ; l'hôpital psychiatrique a une fonction beaucoup plus simple, beaucoup plus élémentaire, beaucoup plus fondamentale. Il a pour fonction, précisément, de donner réalité à la folie, d'ouvrir à la folie un espace de réalisation. L'H.P. est là pour que la folie devienne réelle, alors que l'hôpital tout court à pour fonction à la fois de savoir ce qu'est la maladie et de la supprimer. L'H.P. a pour fonction, à partir de la décision psychiatrique concernant la réalité de la folie, de la faire exister comme réalité. »

[772] Frédéric Mougeot, *Le travail des infirmiers en hôpital psychiatrique*, Toulouse, éditions Érès, 2019, page 12.

[773] Nicolas Henckes, *Le nouveau monde de la psychiatrie française. Les psychiatres, l'État et la réforme des hôpitaux psychiatriques de l'après-guerre aux années 1970,* thèse en sociologie, École des hautes études en sciences sociales (EHESS) 2007 ; Benoît Eyraud et Livia Velpry, « Le secteur psychiatrique : une innovation instituante ? », *Socio-logos. Revue de l'association française de sociologie* [en ligne], 7, 2012. URL : http://journals.openedition.org/socio-logos/2651 [consulté le 17 juin 2025].

de l'hôpital, des inégalités territoriales[774] ». Les personnes issues des territoires les plus défavorisés subissent de nombreuses inégalités économiques et sociales renforçant ainsi la chronicisation des hospitalisations. Mais surtout, il décrit ce resserrement du temps du soin au seul temps de la crise :

> À l'intérieur des unités, les soignants tentent de juguler une demande d'hospitalisation structurellement plus importante que l'offre de lits. Du fait de la sortie rapide des patients, les soignants ne vivent avec eux que le temps de la crise. Aussi, ils sont privés des rétributions associées au soin dans la durée. Le seul temps de la crise ne leur permet pas de prendre en considération l'intégralité de la personne du malade. Les soignants tendent alors à réduire les patients aux signes les plus visibles de leur pathologie. Le fait de n'avoir pas ou que peu de retours à propos des patients qui, une fois sortis, vivent une existence ordinaire, contribue à une perte de sens de l'activité de soignant en psychiatrie. Plusieurs soignants confessent ainsi perdre espoir en leur activité tant l'unité dans laquelle ils exercent est continuellement remplie de patients atteints des pathologies les plus sévères[775].

Ainsi, les professionnel·les du soin se retrouvent au cœur d'un paradoxe : formé·es à appréhender la crise, iels sont, dans le même temps, sollicité·es pour gérer et contenir les crises les plus aigües qu'elles soient psychiques, sociales, économiques, somatiques et souvent toutes confondues en même temps.

L'étymologie de « crise » nous ramène directement à la dimension pathologique. Du latin *crisis*, la crise désigne la phase la plus grave d'une maladie. Dans le langage courant, elle désigne un moment de basculement annonçant des transformations à venir, des changements craints ou espérés. Elle se caractérise par sa fulgurance : la crise ne dure pas. Elle survient de façon brusque et intense et n'est que temporaire. On peut alors se demander : comment les soignant·es peuvent-iels vivre dans un état de crise permanent alors même que la crise est ce qu'il faut empêcher, contenir, anesthésier pour éviter le crime, le passage à l'acte ? Ce système d'injonctions paradoxales, activé à son paroxysme par l'action conjointe des politiques sécuritaires de la psychiatrie d'un côté et néolibérales de l'autre, éclaire à nouveau le phénomène de distraction soulevé par Foucault :

---

[774] Frédéric Mougeot, *Le travail des infirmiers en hôpital psychiatrique*, *op. cit.,* pages 12-15. Depuis les années 1990, les effets de la précarité ont fait l'objet d'une littérature abondante notamment depuis le rapport de Thérèse Lecomte, Andrée Mizrahi et Arié Mizrahi, « Précarité sociale : cumul des risques sociaux et médicaux. Enquête sur la santé et les soins médicaux, France 1991-1992 »,
URL : https://www.irdes.fr/Publications/Rapports1996/rap1129.pdf [consulté le 17/06/2025] et l'ouvrage de Jean Furtos, *Les cliniques de la précarité*, Paris, Masson, 2008.

[775] *Ibid.,* page 15.

pris dans une permanence de la crise intenable, *sentir* est un risque. *Sentir,* au sens straussien d'un mode de communication, est non seulement une faculté ignorée, mais aussi risquée puisqu'elle suppose d'entrer en relation, d'accueillir, d'écouter, ce qui précisément pourrait aboutir potentiellement à une mise en danger, au crime ou à la mort.

En ce sens, l'émergence de la danse de Christian Daclinat depuis la pratique des paysages m'apparait comme une proposition forte et subversive au regard des pratiques psychiatriques contemporaines qui tendent toujours majoritairement à refuser la crise, l'empêcher, la contraindre, la différer, l'étouffer, la sédater. Il propose d'écouter la crise, en tant que moment de basculement, de prise de décision, de revirement possible et comme l'expression paroxystique d'une volonté. Autrement dit, il propose de construire collectivement les conditions d'une adresse et de le faire non pas depuis le langage verbal mais depuis une pratique d'écoute somatique fondée sur la marche et un jeu de postures avec toutes les variations possibles de rythmes, de hauteurs et de directions que la pratique permet. Le collectif comme lieu d'émergence, le refus de la face et du centre, les modulations offertes par le travail du geste, apparaissent comme des propositions fortes pour repenser la relation de soin psychiatrique depuis une pratique d'écoute plutôt que d'un rapport de vérité-pouvoir dans lequel le savoir du psychiatre et son pouvoir décisionnel ont le monopole.

L'écoute ne peut advenir sans adresse. Travailler la confiance c'est aussi travailler à rendre possible les conditions d'une adresse de la crise, de la souffrance psychique qui cherche avant tout à être écoutée. La pratique dansée est ici une manière d'en tracer les contours et ainsi ouvrir à une écoute et potentiellement un dialogue ou une rencontre entre des savoirs.

Créer des zones d'écoute collective – vers une écologie des pratiques ?

La pratique des paysages comme condition d'accueil de la danse de Christian Daclinat a ouvert des pistes pour resituer et préciser ma question de départ autour de ce que permettent les savoirs expérientiels (savoirs du geste et savoirs d'usages) dans un milieu que je qualifie d'inhospitalier. Elle s'inscrit dans un champ de pensée et de pratiques en pleine expansion aujourd'hui avec le développement de la pair-aidance au sein même

des établissements de soin. Plus largement, cette question s'inscrit dans celui plus large de l'épistémologie pluraliste et des recherches participatives en sciences humaines et sociales qui rencontrent de nombreuses résonnances à travers le monde et défendent un dialogue entre les savoirs. L'épistémologie pluraliste désigne une approche de la connaissance qui reconnaît la légitimité et la complémentarité de différents régimes de savoirs — scientifiques, profanes, expérientiels, situés, autochtones, etc. Elle s'oppose à une vision hiérarchique et universaliste de la science, et valorise au contraire les conditions concrètes, sociales, culturelles et politiques dans lesquelles les savoirs sont produits. En sciences humaines et sociales, elle est souvent liée aux démarches de recherche participative, aux savoirs situés, aux savoirs minorés ou encore aux épistémologies du Sud, qui plaident pour un dialogue entre les savoirs issus de différentes traditions culturelles et historiques[776]. Cependant, comme je tâcherai ici de le préciser, il ne suffit pas de donner une place aux savoirs expérientiels pour qu'ils permettent l'empouvoirement et le dialogue.

Je m'appuie pour cela sur le travail de la paire-chercheuse, Céline Letailleur, autour de la participation des usager·es[777] et celui du chercheur Baptiste Godrie qui propose une critique des approches intégrationnistes des savoirs expérientiels des usager·es et de leurs proches dans les dispositifs contemporains de pair-aidance, de patient·es-expert·es et d'éducation thérapeutique des patient·es[778]. Iels remettent en question le postulat de ces approches selon lesquelles intégrer les savoirs d'expérience des usager·es permettrait nécessairement la co-construction et le dialogue entre les savoirs.

En psychiatrie, la pair-aidance repose sur une entraide entre des personnes touchées par un même trouble psychique. Elle repose sur le partage de récits d'expérience dans des groupes entre pair·es (associations d'usager·es, G.E.M., etc.). Les pair·es peuvent ainsi apporter des solutions, des conseils et soutenir les parcours de rétablissement. Aujourd'hui, le ou la médiateur·ice de santé pair·e (M.S.P.) désigne un métier reconnu, disposant d'un statut officiel et d'un salaire au sein des institutions de soin. Les formations

---

[776] Marisol de la Cadena et Mario Blaser (dir.), *A World of Many Worlds*, Durham, Duke University Press, 2018 ; Boaventura de Sousa Santos, *Epistemologies of the South: Justice Against Epistemicide*, Boulder, CO: Paradigm Publishers, 2014 ; Donna Haraway, *Manifeste des espèces compagnes*, Paris : Éditions Cambourakis, 2010.

[777] Céline Letailleur, *La « participation des usagers » tu sais ce que c'est toi ? Bah euh.... Auto désignations, enquête de sens, enjeux et perspectives.,* mémoire pour le diplôme inter-universitaire « Santé mentale dans la communauté »,op. cit.

[778] Voir notamment : Baptiste Godrie, « Intégration des usagers et usagères et extractivisme des savoirs expérientiels : une critique ancrée dans le modèle écologique des savoirs dans le champ de la santé mentale. », *Participations*, 2021/2 N° 30, p.249-273. URL: https://shs.cairn.info/revue-participations-2021-2-page-249?lang=fr. [consulté le 07/05/2025].

universitaires se sont multipliées. Il ou elle peut être bénévole au sein d'une association mais aussi être recruté·e auprès d'une institution de soin ou médico-sociale après avoir vécu un trouble psychique et s'être rétabli·e. À la différence du patient·e-expert·e dont les interventions sont ponctuelles, iel fait partie des équipes de professionnel·les et assistent aux réunions.

Si le développement de la pair-aidance et son institutionnalisation dans le champ psychiatrique s'inscrivent dans une histoire longue de lutte pour la reconnaissance des savoirs des personnes directement impactées, les savoirs expérientiels sont encore trop souvent résumés à un vécu personnel et cantonnés au format du témoignage à la première personne. Céline Letailleur insiste sur ce point dans son travail de mémoire : la parole des pair·es aidant·es n'est pas encore écoutée comme parole citoyenne. Autrement dit, sa puissance instituante n'est pas reconnue.

> C'est parce qu'il connaît les services que l'usager·e est invité·e à participer. Ce que l'on attend, c'est un témoignage, le témoignage de son expérience des services qui, le ramène toujours vers l'intolérable, l'inconcevable, l'inadmissible de l'hospitalisation psychiatrique. […] Ces derniers prennent la parole en étant encore souvent exclus du dialogue. Leur parole est là, utile certes, mais elle n'apparaît pas encore à proprement parler comme une parole citoyenne […][779].

Ce postulat, selon lequel, intégrer les savoirs expérientiels permettrait la co-construction et le dialogue, repose sur un certain nombre d'impensés qu'il est essentiel de déplier et dont Baptiste Godrie fait la synthèse[780] :

- → Tout d'abord, ce postulat ne tient pas compte des fortes hiérarchies et des importants monopoles qui structurent le système de soin (entre les professions, les savoirs, les services, etc.).
- → Il évacue les nombreux témoignages sur le manque d'écoute des usager·es pointé par ces dernier·es.
- → Par ailleurs, les savoirs reconnus sont généralement ceux qui s'alignent avec les finalités institutionnelles, souvent définies de manière unilatérale et non négociée. Ainsi, tout ce qui émerge du *dirty care* — comme évoqué précédemment — ou tout savoir susceptible de remettre en question le

[779] Céline Letailleur, *La « participation des usagers » tu sais ce que c'est toi ? Bah euh…. Auto désignations, enquête de sens, enjeux et perspectives., op. cit.,* pages 17-18.
[780] Baptiste Godrie, « Intégration des usagers et usagères et extractivisme des savoirs expérientiels : une critique ancrée dans le modèle écologique des savoirs dans le champ de la santé mentale. », *op. cit.*

fonctionnement de l'institution, autrement dit tout savoir critique, est écarté. Les usager·es se retrouvent alors cantonné·es à un rôle de simples consultant·es, sans véritable pouvoir de transformation.

Baptiste Godrie dénonce une dépolitisation et un « pouvoir décisionnel des usagers sous tutelle » : dans tous les articles référencés, et dans cette approche intégrationniste, la participation des usager·es fait toujours référence à un geste individuel. Les associations d'usager·es et collectifs ne sont jamais sollicité·es dans ce processus. La participation est réduite à l'échelle d'un individu, souvent seul·e représentant·e du point de vue usager au sein de l'équipe. Le modèle intégrationniste repose, en ce sens, sur ce que la sociologue Margaret Archer nomme une « ontologie sociale de l'individualisme ». Dans un article où elle distingue l'intégration sociale de l'intégration au système, Archer critique cette conception qui « dénie la préexistence de formes sociales » dans lesquelles les individus vivent, agissent et interagissent. Autrement dit, ce modèle considère les relations sociales comme le simple produit des actions individuelles, sans reconnaître l'ancrage préalable des individus dans des structures sociales[781]. Les conséquences sont celles d'une neutralisation de la dimension critique des savoirs expérientiels. Les récits acceptés sont ceux qui s'accordent avec la trame narrative pré-scriptée par le personnel soignant : déni de la maladie, prise de conscience et enfin acceptation de la maladie[782].

Il me semble essentiel de déplacer ces constats dans le champ de l'intervention artistique et des pratiques participatives pour lesquelles la dimension intégrationniste et extractiviste n'est pas non plus exclue. Les savoirs des participant·es des projets artistiques dits participatifs sont sortis de leurs écosystèmes complexes, pour être mis en forme et incorporés dans un autre contexte — celui d'une œuvre par exemple — où ils sont mobilisés au service de finalités éloignées, voire contraires à celles qui ont d'abord présidées à leur énonciation. Godrie mobilise le concept *d'écologie des savoirs* développé notamment par le sociologue portugais Boaventura de Sousa Santos qui postule une égale considération

[781] Baptiste Godrie, « Intégration des usagers et usagères et extractivisme des savoirs expérientiels : une critique ancrée dans le modèle écologique des savoirs dans le champ de la santé mentale. », *op. cit.*, page 254. La citation de Margaret Archer est issue de l'article Margaret Archer, 1996, « Social Integration and System Integration: Developing the Distinction », *Sociology*, 30 (4), page 683. [en ligne] La traduction est de Baptiste Godrie.
URL : https://journals.sagepub.com/doi/epdf/10.1177/0038038596030004004 [consulté le 04/06/2025].
[782] Voir à ce sujet les écrits de Jijian Voronka et notamment « Storytelling beyond the psychiatric gaze: Resisting resilience and recovery narratives », 2019, *Canadian Journal of Disability Studies*, 8 (4), pages 8-30.

des différents savoirs et modes de connaissances[783]. Les savoirs ne sont pas considérés pour autant comme tous valides selon les mêmes critères et dans tous contextes, mais l'idée reste de les considérer sous l'angle de leur action spécifique dans une situation donnée et non de manière abstraite en tout temps et tout lieu.

> [L'écologie des savoirs] invite à développer une approche sensible non pas uniquement au croisement des savoirs mais à l'intersection des ignorances, ainsi qu'à l'incapacité des savoirs à saisir la totalité des phénomènes humains complexes, et attentive à leur caractère situé, c'est-à-dire à leur inscription dans des contextes locaux de production dans lesquels ils sont socialement pertinents pour les personnes[784].

Pour revenir à ma réflexion autour de la crise et dans une perspective d'écologie des pratiques, la danse de Christian Daclinat ne propose pas de sortir de la crise comme geste individuel, ni comme phénomène incontrôlé ou manifestation d'une folie furieuse. La danse invite à traverser un état du monde en crise dont nous sommes tous et toutes les habitant·es. La crise est ici repensée comme un évènement collectif qui relie la crise environnementale que nous traversons aux difficultés sociales, psychiques et somatiques que rencontrent la plupart des individus à travers leur sentir, leur manière d'exister dans le monde. L'hypothèse de Céline Letailleur, celle de penser la pair-aidance depuis l'invitation de collectifs d'usager·es, fait, selon moi, écho à la proposition de la double *zone d'écoute et de crise.* Elle ouvre à une dimension collective des pratiques d'écoute et d'accueil, posée comme la condition même d'une adresse possible en milieu psychiatrique inhospitalier. D'une certaine manière, la zone *d'écoute et de crise* imaginée par les membres du collectif redéfinit les conditions de l'enquête : aucun constat, aucune démonstration ne s'en dégage. Cette zone ne cherche pas à « fournir des éléments pour éventuellement combattre par la raison, après coup, plus tard, violences et injustices[785] ».

---

[783] Baptiste Godrie s'appuie notamment sur l'ouvrage suivant : Boaventura de Sousa Santos, *Épistémologies du sud ; mouvements citoyens et polémique sur la science*, Paris, éditions Desclée de Brouwer, 2016. Baptiste Godrie insiste sur l'originalité de la démarche de Santos. En effet, s'il n'est pas le seul à mobiliser le concept d'écologie des savoirs « ses réflexions accordent une place centrale aux relations de pouvoir entre les savoirs et à la reconnaissance de leurs écosystèmes locaux de production, en même temps qu'aux relations qu'ils entretiennent. » Baptiste Godrie, « Intégration des usagers et usagères et extractivisme des savoirs expérientiels : une critique ancrée dans le modèle écologique des savoirs dans le champ de la santé mentale. », *op. cit.,* page 260.

[784] Baptiste Godrie, « Intégration des usagers et usagères et extractivisme des savoirs expérientiels : une critique ancrée dans le modèle écologique des savoirs dans le champ de la santé mentale. », *op. cit.*, page 268.

[785] Joëlle le Marec et Mélodie Faury, « L'enquête, terre d'accueil. Expériences, agencements et conversations », *Communication & langages* , n° 217, septembre 2023, *L'enquête par le proche ou en proximité*, pages 38-39. URL : https://doi.org/10.3917/comla1.217.0033. [consulté le 17/06/2025].

> L'enquête y est envisagée comme une forme sociale qui active d'emblée le don, l'attention — et ouvre ainsi, sans cesse, à une autre lecture, à une autre écoute de ce qui se passe[786].

Les ateliers m'apparaissent comme le lieu d'une tentative : celle d'ouvrir un autre rapport au milieu, une autre écoute possible. Les ateliers du collectif MOUVEMENT(s) ne sont pas seulement le lieu d'une tentative de co-construction des savoirs mais un espace pour d'abord pratiquer l'écoute, écouter les savoirs, les adresser aux un·es et aux autres, depuis les statuts multiples, les parcours singuliers. L'atelier, pour lui-même, dans une perspective d'écologie des pratiques dansées, ne propose pas d'intégrer les savoirs expérientiels au processus de création mais de créer des zones d'écoute collective, non pas sans conflictualité.

3. Confiance et écoute

Qui peut parler ?

La pratique des paysages repose sur un travail de modulation de la relation haptique par la marche et un jeu de postures. Je propose de l'aborder comme une pratique d'écoute par le geste, à partir de laquelle émerge un espace de confiance — un lieu où s'intriquent le sensible et l'agible, et d'où peut naître un engagement dans l'action. La pratique régulière des paysages, au fil des mois, a reposé essentiellement sur la capacité de chacun·e à se déplacer à l'écoute du milieu, c'est-à-dire à l'écoute de cette intrication entre monde sensible et monde de l'action. Certains phénomènes d'unisson matérialisent parfaitement cette écoute : soudainement la vitesse de la marche s'intensifie sans que personne ne soit directement à l'initiative. À d'autres moments, au croisement d'un·e autre danseureuse, la direction de la marche s'inverse pour maintenir le lien. Au contraire, chaque danseur ou danseuse peut aussi se désolidariser de ce mouvement commun pour s'arrêter, s'allonger et participer à faire varier le paysage, l'ouvrir à une série de nouvelles transformations et engagements dans l'action. Pratiquer les paysages n'a cependant rien d'évident. Il aura fallu de nombreuses tentatives et une régularité pour parvenir à lâcher nos représentations et défaire les agrippements sensoriels nombreux générés par des pratiques inhospitalières et une tendance à privilégier la vue dans l'appréhension de l'espace.

[786] Joëlle le Marec et Mélodie Faury, « L'enquête, terre d'accueil. Expériences, agencements et conversations », *op. cit.*

Pour approfondir ma réflexion et mes analyses des *paysages* comme pratique d'écoute par le geste, la pensée de la chercheuse Gayatri Chakravorty Spivak[787] est très éclairante. Dans un essai très discuté au sein des communautés scientifiques, elle pose la question suivante : « les subalternes peuvent-elles parler[788] ? ». Elle s'intéresse tout particulièrement à la figure de la femme subalterne dans l'Inde coloniale et les manières dont elle est réduite au silence. Sa pensée remet en perspective at agite les débats scientifiques autour des concepts de « représentation » et « de participation ». Loin de proposer un énoncé dogmatique, elle fait résonner la question tout au long de son essai et rappelle l'urgence de la poser face à ce qu'elle identifie comme le déni des « intellectuels du Premier-Monde[789] ». *La subalterne* désigne celle qui n'a pas accès (ou qui a seulement un accès limité) à l'impérialisme culturel. Par exemple, selon Spivak, la classe ouvrière est opprimée mais n'est pas subalterne car elle est prise dans la logique du capital. Sont

[787] Gayatri Chakravorty Spivak est une théoricienne de la littérature connue pour ses contributions majeures dans le domaine des études postcoloniales et féministes. Elle est professeure à l'université Columbia, de New York. Elle s'intéresse à ce que l'Occident désigne comme « autre » et développe une pensée critique envers toutes les théories de la « totalisation ». Elle collabore avec le groupe des *subaltern studies* (fondé notamment par l'historien Ranajit Guha et d'autres chercheurs). Ce groupe déconstruit une version de l'histoire réductrice puisqu'elle se cantonne au point de vue des colonisateurs (britanniques dans ce cas précis). Ils s'intéressent aux rôles des personnes subalternes, c'est-à-dire exclues et opprimées dans cette version miniature de l'histoire.

[788] Gayatri Chakravorty Spivak, « Can the Subaltern Speak ? », in Cary Nelson, Lawrence Grossberg (ed.), *Marxism and the Interpretation of Culture,* Chicago, University of Illinois Press, 1988, pages 271-313. *Les Subalternes peuvent-illes parler ?*, traduction française de Jérôme Vidal, Paris, Éditions Amsterdam, 2006.

[789] La thèse de Gayatri Spivak prend pour point de départ la problématisation du sujet occidental, retrace son histoire, pour ensuite interroger la représentation du sujet du Tiers Monde dans le discours occidental. Elle soulève un paradoxe : les critiques les plus radicales du sujet souverain en occident ont finalement pour objectif de maintenir la figure du sujet occidental voire de « l'Occident en tant que Sujet ». Derrière lui, c'est celui de la connaissance qui est au cœur du propos. La chercheuse s'appuie notamment sur une conversation entre Michel Foucault et Gilles Deleuze. Pour Spivak, les deux grandes figures activistes dénient leur propre implication dans l'histoire intellectuelle et économique. Autrement dit, leurs rôles en tant qu'intellectuels sont niés dans cette histoire pourtant objet de leurs analyses. Ils évacuent la question de la représentation en défendant l'idée « d'une expérience concrète ». Depuis cette expérience, les opprimé·es savent et parlent pour elleux-mêmes. Dans cette perspective pour laquelle, « la théorie est le relais de la pratique », la théorie comme pratique est effacée. Si Spivak ne rejette pas le projet de Michel Foucault de rendre les mécanismes du pouvoir visibles, elle insiste sur le paradoxe que l'ignorance de la violence épistémique de l'impérialisme et de la division internationale du travail par le philosophe représente : en intellectuel transparent, il renforce finalement cette division et participe à la création d'un système de différences organisé autour de la construction d'un Autre. Spivak synthétise ainsi les limites de la pensée de Foucault : il ignore ce que Spivak appelle « la réinscription topographique de l'impérialisme » et focalise ses analyses sur une version miniature de l'Occident : « la clinique, l'asile, la prison, l'Université - tous semblent des allégories écrans qui entraînent la forclusion d'une lecture des récits plus larges de l'impérialisme. » Elle relie l'activisme à une lutte contre la subalternité. Ainsi, revendiquer les identités construites depuis la violence épistémique de l'impérialisme culturel et la division internationale du travail revient, pour la chercheuse, à les maintenir. Si les subalternes sont exclus des espaces de discours, l'activiste travaille ainsi à amener les subalternes dans ces espaces du discours. Or, pour Spivak, ce n'est pas ce que parvient à faire Michel Foucault. En cherchant à analyser les mécanismes de la spatialisation du pouvoir sans tenir compte de l'impérialisme culturel, il maintient le système de différence depuis une vision réductrice de l'Occident.

subalternes celles et ceux qui sortent de cette logique capitaliste[790]. Cette définition proposée par Spivak résonne avec le contexte de ma recherche. Si les subalternes désignent celles et ceux exclu·es de la logique du capital, d'une certaine manière, la psychiatrisation des existences organise l'exclusion de cette logique pour les personnes les plus impactées par la souffrance psychique. Par exemple, l'incapacité à travailler de manière productiviste fait basculer les existences. Elles ne sont alors plus reconnues comme des locuteur·ices aux subjectivités autonomes. C'est bien souvent la combinaison de différents processus qui fabrique la subalternité : précarité (économique, administrative, etc.), souffrance psychique, isolement social, etc.

Selon la chercheuse, les institutions savantes occidentales consacrent certaines formes d'ignorance et notamment celles qui concernent les subalternes[791]. D'une certaine manière, elle défend la thèse d'une ignorance acceptée, validée par les institutions. Cette ignorance consacrée (*sanctionned ignorance*) n'est pas due à des individus en particulier mais à une manière institutionnalisée de penser le monde, qui a pour effet d'empêcher certains types d'analyses, ou d'autres considérations et points de vue d'être pris en compte dans les débats. Cette idée intéresse particulièrement ma recherche. « L'inculture du geste » et l'ignorance des facultés de sentir et d'imaginer en milieu psychiatrique sur lesquelles je me suis déjà attardée, appartiennent, selon moi, à cette production d'une *ignorance consacrée* au service d'une épistémologie positiviste organisée à partir des instruments de vérité repérés et décrits par Foucault (vérité-constatation ou démonstration). Elle renforce et sert un système de différences dans lequel un *Autre* se construit depuis les techniques de vérité acceptées : constatation, démonstration, observation, etc.

Ce système de différences réduit et assigne au silence.

> Comprenons-nous vraiment l'usage métaphorique de mots qui sont comme minimalement métaphoriques ? Quand on dit « ne peuvent pas parler », cela signifie que, si « parler » implique la parole et l'écoute, cette possibilité d'une réponse, la responsabilité, n'existe pas dans la sphère de la subalterne[792].

[790] Gayatri Chakravorty Spivak, *Les Subalternes peuvent-elles parler ?, op. cit.,* Voir l'annexe « Les subalternes peuvent-elles parler ? » et ses critiques » à la traduction de Jérôme Vidal aux éditions Amsterdam, pages 105-108. Cette annexe est extraite de « Interview with Gayatri Chakravorty Spivak: New Nation Writers Conférence in South Africa », un entretien de Gayatri Chakravorty Spivak avec Léon De Kock publié dans la revue *Ariel* : *A Review of International English Literature*, 23:3, 1992.

[791] Gayatri Chakravorty Spivak, *A critique of postcolonial Reason*, Harvard University Press, 1999.

[792] Gayatri Chakravorty Spivak, *Les Subalternes peuvent-elles parler ?, op. cit.,* Page 107.

Ce que soulève Spivak, ce n'est pas que les subalternes ne peuvent pas parler au sens littéral, elle insiste sur la rupture du contrat dialogique et donc de l'écoute. Ce qui apparait comme la parole des subalternes n'est en réalité que *l'apparence de cette parole*[793]. La parole suppose en effet une écoute. Or, si les subalternes parlent, elles ne sont pas pour autant reconnues comme des locutrices dotées d'une subjectivité autonome. La question épistémologique soulevée par la chercheuse « qui parle, à qui et pour qui ? » ou « qui représente qui et pour qui ? » resitue les enjeux d'autonomisation des prises de parole dans le contexte psychiatrique.

La distinction opérée par Spivak entre « s'exprimer » (*to express*) et « parler » (*to speak*) est ici particulièrement pertinente[794]. « L'expression » est fortement encouragée à travers des ateliers « d'expression » ou comme objectifs dans les fiches de poste pour art-thérapeutes ou ergo-thérapeutes. Le ou la patient·e est sans cesse invité·e à s'exprimer, que ce soit en entretien ou en atelier. Cependant, iel n'est pas invité·e à parler et donc à se faire entendre. La puissance critique de sa parole, en tant que citoyen·ne, n'est pas reconnue comme légitime en raison des multiples représentations que fabriquent le processus de psychiatrisation, dont la plus tenace : la suspicion d'irresponsabilité.

Le deuxième *P.O.S.,* présenté sur le pôle de psychiatrie du CHIRB le 31 mai 2023, est un moment particulièrement important pour faire résonner mon propos. Le *P.O.S.*, s'il est une tentative de prendre la parole par le geste, c'est-à-dire de se faire entendre, a particulièrement échoué dans l'adresse au personnel soignant. Grand·es absent·es, les médecins ne se sont pas déplacé·es. Ils ont ignoré l'adresse qui leur avait été formulée à travers l'invitation. Les usager·es ont été renvoyé·es et assigné·es à une expression personnelle et non pas à une prise de parole citoyenne et critique adressée aux décideur·euses.

[793] Warren Montag, « "Les subalternes peuvent-illes parler ?" et autres questions transcendentales », *Multitudes*, vol. 3, n° 26, 2006, pages 133-141. URL : https://shs.cairn.info/revue-multitudes-2006-3-page-133?lang=fr [consulté le 11/06/2025].

[794] Laetitia Dechaufour, « Introduction au féminisme postcolonial », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 27, n° 2, 2008, page 99. URL : https://shs.cairn.info/revue-nouvelles-questions-feministes-2008-2-page-99?lang=fr [consulté le 28 juin 2021].

Se faire entendre

Danser la crise à l'intérieur des paysages est une façon de faire entendre la nécessité de l'écoute en situation de crise psychique. D'une certaine manière, la danse de Christian Daclinat tente de réactiver les possibilités d'une adresse, d'abord à l'échelle du groupe, puis plus largement avec les visiteur·euses du *P.O.S.#1* qui seront présent·es le jour de la représentation (notamment aux soignant·es de l'assemblée).

Les ateliers du collectif MOUVEMENT(s) m'apparaissent comme un espace pour tenter d'écouter et d'accueillir ce qui échappe, l'incertitude, et la bascule possible des crises, petites et grandes. Ils dessinent un espace pour prendre le temps d'accepter que nous ne savons pas ce qui va advenir, et nous risquer à ce savoir, depuis l'exploration du sentir. La proposition de Christian Daclinat invite à retrouver une puissance d'agir au sens de ce « pouvoir généreux » qu'est la confiance et qui permet de *croire au monde et à de nouvelles possibilités de vie*[795]. Croire qu'il est possible de traverser la crise et de la dépasser. Les zones imbriquées d'écoute et de crise invitent à une exploration joyeuse et tracent les contours d'une pratique d'hospitalité auto-institué par le collectif.

En 1976, Edgar Morin proposait de revisiter la définition de la crise depuis son étymologie et son histoire à travers le temps :

> Cette notion, en se généralisant, s'est vidée de l'intérieur. À l'origine, *krisis* signifie décision : c'est le moment décisif dans l'évolution d'un processus incertain qui permet le diagnostic. Aujourd'hui, crise signifie indécision : c'est le moment où, en même temps qu'une perturbation, surgissent les incertitudes[796].

Le terme de crise est constamment invoqué : crise sanitaire, environnementale, crise du soin, de l'éducation, crise politique, etc. Dans le contexte néolibéral et écocidaire contemporain, peut-on encore parler de crise ? La crise, en tant que moment décisif, désigne une situation qui peut être dépassée. Elle me semble être aussi celle explorée par la *zone de crise* du *P.O.S.#1.*

---

[795] Gilles Deleuze, *L'Image-Temps*, Paris, éditions de Minuit, 1985. La croyance dans le monde et dans de nouvelles possibilités de vie est un motif fondamental de la pensée du philosophe. Voir aussi : Frédéric Rambeau, « Croire au monde » in *Les secondes vies du sujet Deleuze, Foucault, Lacan.* Paris, éditions Hermann, pages 271-305.

[796] Edgar Morin, « Pour une crisologie », in *Communications,* n° 25, « La notion de crise », sous la direction d'André Béjin et Edgar Morin, 1976. Voir également à ce sujet : Louis Crocq, « Krisis, crisis, crise : métamorphoses d'un concept », in *Revue de médecine psychosomatique*, n° 27, 1991. Jackie Pigeaud, *La crise : éléments d'histoire de la médecine*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2006.

Que tout continue comme avant est la définition de la catastrophe chez Walter Benjamin[797]. Peut-on encore accueillir la crise en pleine catastrophe ? Peut-on repenser la crise comme un évènement collectif qui relie la catastrophe environnementale que nous traversons aux crises sociales, psychiques et somatiques que rencontrent la plupart des individus à travers leur sentir et leur manière d'exister dans le monde ? Si la méfiance est une condition structurelle du néolibéralisme, travailler la confiance et donc les dispositions des un·es et des autres à agir et à le faire collectivement m'apparait comme une manière de tracer des possibles, des futurs, d'introduire du trouble là où tout semble déjà tracé et « continué comme avant ». D'une certaine manière, la *zone d'écoute de la crise* repose les conditions de l'enquête : ni démonstration ni constatation mais par le geste, il devient possible d'explorer une zone douloureuse, redoutée et d'en faire autre chose, de composer de manière instantanée (principe de l'improvisation en danse) avec la crise. La zone de crise fait ici résonner les propositions des directives anticipées proposées par les associations d'usager·es ou « plans de crise ». Ils constituent un outil pour se réapproprier l'avenir et réaffirmer la possibilité de dépasser la crise. La danse de Christian Daclinat m'apparait, d'une certaine manière, comme un plan de crise dansé adressé aux collectifs de soin (usager·es et soignant·es) dans lequel le danseur fait entendre, à son tour, ses directives pour dépasser les crises à venir.

[797] Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, Paris, Payot, 1982, page 342 : « Il faut fonder le concept de progrès sur l'idée de catastrophe. Que les choses continuent comme avant, voilà la catastrophe ».

CONCLUSION

1. S'appuyer sur les architectures sensibles

Lors des temps d'échanges, la différence entre la pratique sur le plateau du T.L.A. et dans l'hôpital a été régulièrement l'objet de discussions. Au théâtre, la conception architecturale du lieu est souvent décrite comme nettement plus propice à l'expérimentation dansée. En effet, les architectes ont construit le lieu pour soutenir des capacités, et dans ce cas précis, celles de l'activité artistique, du sentir et de l'imaginaire. Jean-Philippe Pierron interroge cette disposition des architectures à soutenir des capacités : « Pas d'architecture hospitalière sans une pratique hospitalière de l'architecture », rappelle le philosophe[798]. Dans cette perspective, le métier d'architecte consiste moins à construire un hôpital qu'à soutenir l'hospitalité qu'il rend sensible. Une des questions soulevées par les situations rencontrées à l'hôpital résonne à nouveau : sur quoi peut-on alors s'appuyer lorsque le bâti lui-même est inhospitalier ?

L'hypothèse portée tout au long de cette thèse situe les appuis, non pas à l'échelle d'une architecture bâtie au sens le plus commun du terme, mais à celle de ce que j'ai appelé les *architectures sensibles*. En effet, ces dernières ne dépendent pas uniquement du bâti, mais d'abord des co-présences et de leur engagement double, à la fois dans le monde sensible et dans le monde agible : un engagement à bâtir un espace de confiance en déplaçant l'attention vers d'autres indicateurs comme la voix, les gestes, les postures et la sensorialité. Cette thèse défend l'urgence d'une reconceptualisation de la confiance dans son articulation avec le sentir, à partir d'une expérience dansée et située, menée avec les membres du collectif MOUVEMENT(s). Dans un contexte inhospitalier et coupé de ses facultés de sentir et d'imaginer, elle propose d'explorer, depuis des pratiques dansées, différentes qualités d'espace et d'interstices : les « architectures du seuil » ou « architectures sensibles », pour les distinguer des « architectures-limites », marquées par des politiques du mur et de gestion des populations, qui prolifèrent dans nos sociétés contemporaines.

[798] Chapitre 10 Jean Philippe Pierron, « L'ambiance spatiale d'un milieu de soin : visite d'un hôpital avec vue sur fleuve », pages 149-160, in Carine Delanoe-Vieux (dir.) *Art et design dans les lieux de soin, Pour une poétique de l'hospitalité*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 2024.

En psychiatrie, le changement de perspective est radical : il suppose de déplacer l'attention, non plus sur les limitations présupposées des personnes — voire sur leur potentielle dangerosité ou irresponsabilité —, mais au contraire de la porter sur les engagements possibles dans l'agir, le sentir et, plus largement, dans le monde. Il invite à une écoute de ces *architectures sensibles*, qui soutiennent l'émergence d'un commun, au sens delignien.

Depuis différentes échelles, une première partie a donc consisté à déplier le double contexte, psychiatrique et artistique, de la thèse : à l'échelle de la psychiatrie contemporaine, d'une part, entre gestion néolibérale et redoublement du carcéral ; à celle du collectif MOUVEMENT(s), d'autre part, aux croisements de différentes généalogies, institutionnelles et militantes ; et enfin, à l'échelle du *P.O.S.#1,* en tant que geste artistique collectif s'inscrivant lui-même dans une histoire des pratiques de co-création. Ce premier temps déploie les articulations conceptuelles qui fondent les hypothèses de départ, autour de la distinction opérée par Walter Benjamin entre *seuil* et *limite*. Il constitue ainsi l'espace d'un travail de caractérisation des *architectures sensibles* (ou *architectures du seuil*), afin de les différencier de ce que j'ai proposé d'appeler des *seuils factices*, générés par la société néolibérale, le capitalisme culturel, et une conception du social total et homogène. Ces *seuils factices* laissent entendre un élargissement des marges de manœuvre là où il n'y en a pas, et évacuent la question politique des rapports de pouvoir.

Dans un deuxième temps, à partir d'une analyse de plusieurs situations de danse impliquant le toucher et générées par la création de la *zone d'amour* du *P.O.S.#1,* il a été question d'interroger la phobie du corps sentant et l'inhospitalité du lieu, de manière à rendre palpables certains enjeux de la pratique du geste dans un tel contexte : le mode exploratoire, l'invitation à la relation haptique, ou encore la nécessité du guidage partagé pour composer collectivement et défaire les agrippements sensoriels. Après avoir retracé les situations — convoquant des imaginaires du toucher et du contact plus ou moins totalisants, que ce soit du côté d'une histoire du contact en danse ou d'une histoire du toucher psychiatrique — les analyses se sont attardées sur deux situations « impraticables », qui ont généré simultanément un départ du collectif et un abandon dans la pratique, tout en réactivant une réflexivité critique et collective pour penser ensemble les pratiques et la manière dont nous pouvons pratiquer l'accueil. Les pratiques dansées sont apparues à la fois comme des foyers de débats, pour reposer la question du toucher et du

contact au sein d'une institution de soin, et comme des foyers d'invention, dans le sens où elles ont parfois permis de faire bouger les curseurs du lieu et des relations qui le façonnent.

Une troisième partie de la thèse s'organise ensuite autour des pratiques du geste imaginées au moment de l'élaboration de la *zone d'anesthésie*, et poursuit la réflexion amorcée à propos de l'hybridation des savoirs expérientiels (savoirs spécialisés des danseureuses, savoirs d'usage en psychiatrie). Elle déplie un certain nombre de techniques, de processus et d'astuces pour co-construire et co-guider les pratiques dansées, tout en redistribuant les statuts, les rôles et les fonctions. Elle analyse la matérialité du guidage partagé, ainsi que les complicités possibles depuis les pratiques et la manière de les caractériser collectivement.

La dernière partie concentre ses analyses sur une articulation entre confiance, sentir et volonté, afin d'interroger les conditions d'une écoute possible des savoirs expérientiels dans le contexte psychiatrique et celui de l'intervention artistique. Elle s'appuie sur la double zone d'écoute et de crise du *P.O.S.#1.* Les *architectures du seuil* déplacent l'attention vers une écoute du « milieu » et de sa matérialité propre, depuis le geste — en deçà du social et des relations intersubjectives —, dans l'espace « entre les gestes » depuis lequel le commun émerge. Les espaces de confiance, symbolique et pratique, se bâtissent à différentes échelles, micro- et macro-politiques, depuis le milieu. Ils sont ceux à partir desquels il devient possible de s'engager dans l'action collective ou, au contraire, de s'en extraire, de *s'attarder dans la perception* et de suivre la trace des sensations. La *fonction-seuil* de l'atelier et des pratiques du geste ouvre des possibles pour tenter de défaire les préjugés d'irresponsabilité associés aux personnes prises dans un processus de psychiatrisation des existences, ainsi que les préjugés de divertissement apolitique associés à la pratique dansée à l'intérieur du capitalisme culturel. Il s'agit d'amplifier les expériences pour tenter de recréer les conditions d'une adresse, et revendiquer un droit de sentir.

Zone de respiration – 04.06.2022

Pour conclure, j'aimerais poursuivre avec un récit : celui de la zone de respiration. Elle correspond au temps d'improvisation final du *P.O.S.#1*, initialement imaginé pour occuper le parvis du théâtre. Le jour de la présentation publique, en raison d'une forte tempête, la zone a été délocalisée sur le plateau du théâtre.

À l'issue de la zone de crise sur le plateau, Christian Daclinat se lance dans une course en direction de l'issue de secours, située en haut des escaliers de la salle de spectacle. Les autres membres du collectif, encore « en paysage », le suivent les un·es après les autres. Les visiteureuses sont invité·es à lui emboîter le pas et à franchir, à leur tour, l'issue de secours, qui donne directement accès au parvis du théâtre. Ce grand espace dégagé est entouré par des immeubles d'habitation, l'hôtel de ville et la médiathèque Boris Vian. Il se caractérise par une surface bétonnée, recouverte de dalles dessinant un quadrillage au sol. Les danseureuses arpentent le parvis en traçant des lignes droites d'un bout à l'autre : d'abord selon un axe vertical, puis horizontal, avant de parcourir le lieu en diagonale, d'un angle à l'autre du parvis. La marche est soutenue, rapide et dynamique. Seule Francelyse Faleyras trace les contours du parvis dans une marche très lente, en suivant une des lignes du quadrillage.

Un enregistrement sonore diffuse une multitude de voix, tantôt en chœur, tantôt totalement indépendantes les unes des autres. Ce sont les voix des membres du collectif MOUVEMENT(s), qui improvisent à partir de la notion de « place », dont voici quelques exemples :

Chercher une place.
Politique de suppression de places.
Places d'hospitalisations (nombre de lits).
Où est ta place ? Où est ma place ?
Ne pas avoir de place.
Reste à ta place.
Plus de place pour les fous.
Recevoir une place.
Donner une place.
Chacun à sa place.
Acheter une place de théâtre.
Tu as une petite place pour moi ?
Plus de place pour personne.
Fais moi une place.
Mets toi à ma place.
Occuper la place du théâtre.

Au moment où l'enregistrement est diffusé, les trajectoires se modifient pour laisser place à des courbes, des lignes serpentines, dans tout l'espace du parvis. Chacun·e arpente l'espace selon un chemin singulier et sinueux. Des invitations à changer de niveau sont lancées entre les danseureuses lorsque les trajectoires se croisent : un bras tendu au ras du sol invite au saut, tandis qu'un autre, projeté vers le ciel, incite au contraire à fléchir les genoux et à se rapprocher du sol.

À plusieurs reprises, les courbes se resserrent pour former un entrelacs entre les danseureuses, qui poursuivent une marche rapide autour de Corinne Dutheil et Abdelaziz Kherfi, immobiles. Les lignes serpentines deviennent très serrées et impliquent une grande qualité d'écoute pour se mouvoir dans cet espace soudainement réduit à une petite portion du parvis. Cette pratique, initiée par Nathalie, est surnommée « les œufs brouillés ».
Dans la dernière partie de la zone, chacun·e sort de sa poche la cartographie infinie dessinée par Spirale Production et imprimée avec La Martiennerie en risographie. Sur le versant de la cartographie imaginaire est imprimé un plan du centre social du pôle de psychiatrie pour adultes. Chacun·e improvise une danse avec cet objet, tout en se déplaçant, reconfigurant ainsi les cartographies multiples de l'hôpital. La découpe, sous la forme d'un livre infini, permet de plier et de déplier les cartographies dans une infinité de combinaisons possibles. Un enregistrement sonore diffuse simultanément les sons amplifiés des gestes de pliage et de dépliage.

Peu à peu, les gestes se font plus lents. Les danseureuses rejoignent et forment une ligne imaginaire, avant de reprendre l'arpentage du parvis en marche avant, puis en arrière. La marche se veut lente, pour permettre à toustes les performeureuses de rejoindre la ligne imaginaire et de prendre le temps de ranger l'objet imprimé soigneusement dans une main, avant de s'élancer, toustes ensemble, dans une marche rapide, au-devant des visiteureuses du *P.O.S.#1.* Un cri collectif termine la zone de respiration.

QR-CODE ci-contre: capsule vidéo de *la zone de respiration.*
LIEN URL de la vidéo : https://vimeo.com/767821266?share=copy#t=0



Figure #20 ci-dessus : *Zone de respiration.* Photographie de Judith Arazi le 03/06/2022, Théâtre Louis Aragon.

Figure #21 ci-dessous : *Zone de respiration habitée* par Francelyse Faleyras, Abdelaziz Kherfi, Fanny Ingrassia et Aimée Dubuisson. Photographie de Judith Arazi le 03/06/2022, Théâtre Louis Aragon.



3. Une topologie des places

> Partie d'espace
> Lieu où une personne se trouve ; endroit assigné à quelqu'un.
> Emplacement aménagé, destiné à une fonction particulière.
> Situation, position ou disposition de quelque chose ou de quelqu'un par rapport à un ensemble.
> Rôle assigné à quelqu'un ou à quelque chose dans un ensemble hiérarchisé ou structuré.
> Lieu public consistant en un espace plus ou moins large, découvert et le plus souvent entouré de bâtiments publics, où aboutissent plusieurs rues ou avenues, et où ont lieu souvent des activités commerciales, festives ou publiques[799].

Avant même l'élaboration des zones, dès les prémisses du travail collectif, le parvis du théâtre a d'emblée été envisagé comme le lieu final du *P.O.S.#1.* Plusieurs motivations sous-jacentes ont été revendiquées : occuper un espace public, ouvert sur la ville ; revendiquer une place dans la société ; permettre l'entrée et la sortie ; sortir des murs de l'espace clos du théâtre ; s'adresser à toustes les habitant·es. Le geste d'occupation de la place du théâtre revêt une dimension symbolique forte, inscrite dans un mouvement plus large d'occupation des places publiques[800].

La philosophe Joëlle Zask rappelle que la place publique n'est pas un simple « espace public », mais un « lieu public » (*place*, en anglais), distingué par des caractéristiques physiques et anthropologiques[801]. Choisir le parvis du théâtre est donc loin d'être un choix anodin. « La place » renvoie également aux politiques d'inclusion et aux discours de réinsertion sociale, qui dominent aujourd'hui largement le champ du médico-social, de la psychiatrie et du carcéral — champs avec lesquels j'ai ouvert mon propos. Or, emprunté au latin classique *inclusio*, le terme « inclusion » signifie littéralement « emprisonnement » et renvoie donc à son contraire : l'exclusion.

---

[799] CNRTL [Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales], URL : https://www.cnrtl.fr/definition/place [consulté le 08/06/2025].

[800] Joëlle Zask, *Quand la place devient publique,* Paris, Le bord de l'eau, Collection « Les voies du politique », 2018. Dans cet ouvrage, la philosophe met en lumière le manque d'études concernant les places publiques dans les sociétés démocratiques. Au contraire, les études sur les places royales, nationalistes ou fascistes sont très nombreuses. Pourtant, les mouvements d'occupation des places publiques sont très nombreux à travers le monde. Les places publiques ont, en effet, été le lieu de nombreuses actions en faveur de la justice sociale et de la participation citoyenne. Elle défend la nécessité de ne pas remplacer les lieux publics par des lieux « ouverts au public ».

[801] *Ibid.*

La pensée de Fernand Deligny résonne à nouveau ici : les politiques d'inclusion, dans une approche mathématique, consistent à inclure les personnes jugées différentes ou dissonantes dans un ensemble homogène, à travers des protocoles, des techniques (évaluation, tri, orientation, etc.), et en s'appuyant sur des expertises (psychiatriques, médicales, éducatives, etc.)[802].

> Pour Deligny, l'exclusion ne relève pas du déni d'humanité opposé à autrui, bien au contraire. L'exclusion commence avec la supposition que cet autrui est un humain comme moi. C'est précisément parce que je considère l'autre comme mon semblable, un semblable que donc je pourrais « comprendre » que je l'exclue. [...] Là est le point, et la raison pour laquelle Deligny réfute tout savoir a priori quant au social, toute assimilation de l'autre à moi ou de moi à l'autre sur la base d'un concept unique, et valant pour tous, et par extension toute présupposition quant à l'existence d'un espace où vivre ensemble. Ce qu'il faut, dit-il, « c'est respecter l'écart, étranger. » [803]

Inclure consisterait donc à refuser l'écart — et ainsi les crises de toute nature (psychiques, relationnelles, environnementales, etc.). Il s'agirait de focaliser l'effort sur une homogénéisation du social qui serait alors totale, et dans laquelle il faudrait se fondre à tout prix pour survivre et éviter l'exclusion.

Ces politiques d'inclusion agissent dans notre société contemporaine comme un *seuil factice* particulièrement destructeur du commun, en présupposant l'existence d'un espace dans lequel vivre ensemble sur un registre du déjà-là, de l'évidence — un espace qu'il suffirait de rejoindre pour ne pas être exclu·e. Dans cette perspective, l'expérience de la caméra et du film *Le moindre geste*, déjà évoquée dans la première partie de la thèse, résonne ici fortement avec celle que je cherche à caractériser dans cette recherche[804]. Dans *Le moindre geste*, il n'est pas question de filmer pour permettre de reconnaître ce qui est vu à travers la caméra, mais « d'utiliser la caméra comme une prothèse oculaire permettant de couper l'acte de voir de l'acte de reconnaître ce qu'on voit et ainsi de débusquer l'imaginaire qui sous-tend cette reconnaissance[805]. » La pratique du geste, dans une perspective critique, en tant qu'elle invite à la relation haptique, permet de suspendre les dénominations (pour reprendre l'expression d'Isabelle Ginot) et de naviguer à l'intérieur

[802] Catherine Perret, « Du soin et de l'accueil : une distinction nécessaire », conférence à Strasbourg, le 04 octobre 2024.
[803] *Ibid.*
[804] *Le moindre geste* a été filmé par Josée Manenti et monté par Jean-Pierre Daniel dans les Cévennes. Il suit le cheminement d'Yves, un adolescent accueilli par Fernand Deligny. Le film est sorti en 1971 et dure 99 minutes.
[805] Catherine Perret, « Du soin et de l'accueil : une distinction nécessaire », *op. cit.*

de cet acte. Depuis la matérialité du sentir, elle trace les contours d'une topologie des places qu'il est urgent de repenser comme des espaces d'exploration du commun, et non comme des « parties d'espace » divisibles, à trier et à hiérarchiser.

4. *Explorer* l'hôpital ?

Le 31 mai 2023, presque un an après le *P.O.S.#1,* le collectif MOUVEMENT(s) a renouvelé l'expérience du *Plan d'Occupation des Sols* sur le site du pôle de psychiatrie pour adultes. Cette seconde expérience a réactivé la question toujours plus brûlante : faut-il rester ou partir de l'hôpital ? Que faire de l'hôpital psychiatrique public aujourd'hui ?

Je ne prétends pas ici retracer cette seconde expérience, complexe, riche et située à l'hôpital de manière singulière, ni sa réception, sur laquelle je me suis déjà attardée dans la dernière partie de la thèse. Néanmoins, pour ouvrir mon propos aux futurs des actions du *P.O.S.#1*, je propose de partager ici le Journal du *P.O.S.#2*, également imprimé en risographie par La Martiennerie.

Guidé par Didier Martineau, membre du collectif et auteur des textes qui y sont partagés[806], ce second *Plan d'Occupation des Sols* a réuni les habitant·es du lieu dans une traversée sensible du pôle de psychiatrie, et notamment du centre social et de ses espaces extérieurs. Didier Martineau est aussi à l'initiative d'une série d'entretiens rassemblés dans cette publication, auprès des autres membres du collectif, au sujet des nouvelles zones du *P.O.S.#2* : *la zone monstre*, *la zone des apparences, la zone de fête,* mais aussi concernant les mutations des zones délocalisées du théâtre à l'hôpital.

Pensé comme une cartographie labyrinthique à l'intérieur des souvenirs du lieu de Didier Martineau, des dessins de Spirale Production et des entretiens autour des zones, le journal constitue un autre lieu pour activer une réflexivité collective depuis la pratique et accueillir une pluralité de savoir-sentir.

[806] Didier Martineau, membre actif du GEM *Les envolées* d'Aulnay-sous-Bois, a rejoint le collectif en septembre 2023.

BIBLIOGRAPHIE

Pensées critiques, penser les normes

Foucault et après Foucault

CHEBILI, Saïd, « Foucault et l'antipsychiatrie », *L'information psychiatrique*, vol. 92, n° 8, 2016, pp. 671-676.

FOUCAULT, Michel,

— *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1976.

— *Naissance de la clinique : une archéologie du regard médical*. 3e éd. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Galien », 1975.

— *Surveiller et punir : naissance de la prison*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1975.

— *L'ordre du discours : leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*. Paris : Gallimard, 1971.

— *Le pouvoir psychiatrique : cours au Collège de France, 1973-1974*. Paris : Gallimard Seuil, coll. « Hautes études », 2003.

— *Les anormaux : cours au Collège de France (1974-1975)*. Paris : Gallimard Seuil, coll. « Hautes études », 1999.

— *Naissance de la biopolitique : cours au Collège de France, 1978-1979*. Paris : Gallimard Seuil, coll. « Hautes études », 2004.

— *Leçons sur la volonté de savoir [suivi de] Le savoir d'Œdipe : cours au Collège de France, 1970-1971*. Paris : Gallimard Seuil, coll. « Hautes études », 2011.

— *Leurs prisons*. Paris : Plon, 1975.

— « Les mailles du pouvoir ». In : *Dits et Écrits*, tome IV, texte n°297.

— « Est-il donc important de penser ? ». Entretien avec Didier Éribon. *Libération*, n°15, 30-31 mai 1981. In : *Dits et Écrits*, tome IV, texte n°296. Paris : Gallimard, 1994.

— « La loi et la pudeur ». In : *Dits et Écrits*, tome III. Paris : Gallimard, 1994.

— avec BRODEUR, Jean-Paul et FERRI, Tony, *Alternatives à la prison : une entrevue avec Jean-Paul Brodeur*. Paris : Éditions Divergences, 2021.

— avec DEFERT, Daniel, *Le corps utopique suivi de Les hétérotopies*. Paris : Lignes, 2009.

ARTIÈRES, Philippe,

— *Signés Foucault & cie*. Paris : Éditions de la Sorbonne, coll. « Brèves », 2020.

— avec BERT, Jean-François et CHEVALLIER, Philippe. *La volonté de savoir de Michel Foucault : regards critiques 1976-1979*. Caen : Presses universitaires de Caen IMEC, coll. « Regards critiques », 2013.

— avec CAMAR, Roger et LAE, Jean-François, *L'asile aux fous : un lieu d'oubli*. Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 2009.

— Avec POTTE-BONNEVILLE, Mathieu, *D'après Foucault : gestes, luttes, programmes*. Paris : Les Prairies ordinaires, coll. « Essais », 2007.

— PERNOT, Mathieu, *L'asile des photographies : la Fondation Bon-Sauveur à Picauville*. Cherbourg-Octeville : Le Point du jour, 2013.

BERT, Jean-François,

— *Michel Foucault : regards croisés sur le corps : histoire, ethnologie, sociologie*. Strasbourg : Éditions du Portique, coll. « Les cahiers du Portique : 5 », 2007.
— avec ARTIERES, Philippe et CHEVALLIER, Philippe. *Histoire de la folie à l'âge classique de Michel Foucault : regards critiques 1961-2011*. Caen : Presses universitaires de Caen IMEC, coll. « Regards critiques », 2011.
BLAIS, Louise, « Savoir expert, savoirs ordinaires : Qui dit vrai ? Vérité et pouvoir chez Foucault ». *Sociologie et sociétés*, vol. 38, n°2, 2006, pp. 151-163.
BRUNON-ERNST, Anne, « Le gouvernement des normes. Jeremy Bentham et les instruments de régulation post-moderne ». *Archives de Philosophie*, vol. 78, n°2, 2015, pp. 309-322.
DELEUZE, Gilles, *Foucault* [1986]. Paris : Les Éditions de Minuit, 2004.
MOZÈRE, Liane, « Le souci de soi chez Foucault et le souci dans une éthique politique du care ». *Le Portique*, n°13-14, 2004. Mis en ligne le 15 juin 2007.
VANDEWALLE, Bernard, *Michel Foucault : savoir et pouvoir de la médecine*. Paris : L'Harmattan, coll. « Hippocrate et Platon », 2007.

Féminisme et écoféminisme

BERRARD, Anna et CHOULET-VALLET, Anaïs, « Mettre en contact plutôt que mettre à distance le monde sensible. Pour une épistémologie écoféministe du toucher ». *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n° 42, 2022, note 18, p. 116.
BORGI, Rachele, *Décolonialité & Privilège : Devenir complice*. Trad. de l'italien par Astrid Aïdolan Ague. Paris : Éditions Daronnes, 2021.
BUTLER, Judith,
— *La vie psychique du pouvoir : l'assujettissement en théories*. 2022.
— *Qu'est-ce qu'une vie bonne ?* Rivages poche, coll. « Petite bibliothèque : 954 », 2020.
— avec WORMS, Frédéric, *Le vivable et l'invivable : une conversation à l'initiative d'Arto Charpentier et Laure Barillas*. Paris : PUF, coll. « Questions de soin », 2021.
— *La force de la non-violence : une obligation éthico-politique*. Trad. de l'anglais, Paris : Fayard/Pluriel, 2023 [éd. orig. 2020].
CAEYMÆX, Florence, « La politique des savoirs assujettis, l'écriture et la guerre (de Foucault à Haraway) ». In : CAËYMAEX, Florence, DESPRET, Vinciane et PIÉRON, Julien (éd.). *Habiter le trouble avec Donna Haraway*. Bellevaux : Éditions Dehors, 2019.
CRENSHAW, Kimberlé W., *Intersectionnalité*. Trad. de l'anglais par Emmanuelle Delanoë. Paris : Payot, coll. Essais, 2023.
DECHAUFOUR, Laetitia, « Introduction au féminisme postcolonial ». *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 27, n° 2, 2008, p. 99.
DESPRET, Vinciane,
— « En finir avec l'innocence, dialogue avec Isabelle Stengers et Donna Haraway ». In : DORLIN, Elsa (dir.), *Penser avec Donna Haraway*. Paris : PUF, 2013.
— *Que diraient les animaux, si… on leur posait les bonnes questions ?* Paris : La Découverte / Les Empêcheurs de penser en rond, 2014.
DORLIN, Elsa,
— *Se défendre : une philosophie de la violence*. Paris : La Découverte, 2019.
— (dir.) *Feu ! Abécédaire des féminismes présents*. Mayenne : Libertalia, 2021.
— (dir.), *Penser avec Donna Haraway*. Paris : PUF, 2013.

D'HOOP, Ariane, « Il aurait pu en être autrement. Redécrire une pièce d'isolement ». In : CAËYMAEX, Florence, DESPRET, Vinciane et PIÉRON, Julien (éd.). *Habiter le trouble avec Donna Haraway*. Bellevaux : Éditions Dehors, 2019.
GILLIGAN, Carol,
— *Une voix différente : la morale a-t-elle un sexe ?* Paris : Flammarion, 2019 [éd. orig. 1982].
— *Une voix humaine, l'éthique du care revisitée.* Paris : Flammarion, 2024.
HACHE, Émilie (dir.), *Reclaim : recueil de textes écoféministes*. Cambourakis, coll. « Sorcières », 2016.
HARAWAY, Donna J.,
— « Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective ». *Feminist Studies,* vol. 14, n° 3, 1988, p. 575-599. Trad. dans *Manifeste cyborg et autres essais,* Paris : Exils, 2007.
— *Vivre avec le trouble*. Vaulx-en-Velin : Les Éditions des Mondes à Faire, 2020.
— *Manifeste des espèces compagnes*. Paris : Cambourakis, 2010.
— « Le rire de Méduse ». Entretien avec F. Caeymaex, V. Despret et J. Piéron. In : *Habiter le trouble avec Donna Haraway,* éditions Dehors, 2019.
HUGHES, Everett C., *Le Regard sociologique. Essais choisis.* Paris : EHESS, 1996.
LORDE, Audre, « Les usages de l'érotique : l'érotique comme puissance » [1978]. In : *Sister Outsider,* trad. M. C. Calise. Carouge : Mamamélis, 2018.
MONTAIGNE, Warren, « "Les subalternes peuvent-illes parler ?" et autres questions transcendantales ». *Multitudes*, vol. 3, n° 26, 2006, p. 133-141.
MONTEIL, Lucas, *Scripts sexuels. Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux*. Paris : La Découverte, 2016.
MOLINIER, Pascale,
— *Le travail du care.* Lyon : La Dispute, Collection Le genre du monde, 2020 [éd. originale 2013].
— « Introduction au dossier : boulot sale, sale boulot ». *Travailler,* n° 24, 2010/2.
NATHAN, Tobie et STENGERS, Isabelle*, Médecins et sorciers.* Paris : Les Empêcheurs de penser en rond, 2004.
OVIDIE, "Education sexuelle" ». In : *Feu ! Abécédaire des féminismes présents.* Paris : Libertalia, 2021.
PRECIADO, Paul B.,
— *Pornotopie : Playboy et l'invention de la sexualité multimédia.* Paris : Climats, 2011.
— *Testo Junkie : sexe, drogue et biopolitique.* Paris : Grasset, 2021 [éd. orig. 2008].
PUISEUX, Charlotte. *De chair et de fer. Vivre et lutter dans une société validiste.* Paris : La Découverte, 2022.
SPIVAK, Gayatri Chakravorty,
— « Can the Subaltern Speak? ». In : NELSON, C. et GROSSBERG, L. (dir.), Marxism and the Interpretation of Culture. Chicago : University of Illinois Press, 1988.
— *Les subalternes peuvent-elles parler ?.* Trad. Jérôme Vidal. Paris : Éditions Amsterdam, 2006.
— *A Critique of Postcolonial Reason*. Cambridge : Harvard University Press, 1999.
STARHAWK, *Rêver l'obscur : femmes, magie et politique.* Coll. « Sorcières », 2015.
STENGERS, Isabelle, SCHAFFNER, Marin, *Résister au désastre : dialogue avec Marin Schaffner.* Marseille : Wildproject, 2019.
TRONTO, Joan, *Un monde vulnérable : pour une politique du care*. Trad. Hervé Maury. Paris : La Découverte, 2009.

VERGÈS, Françoise, *Une théorie féministe de la violence : pour une politique antiraciste de la protection*. Paris : La Fabrique, 2020.

Autres approches critiques du corps, théories des normes

BARTHES, Roland, *Leçon. Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France prononcée le 7 janvier 1977,* [1978], Paris : Le Seuil, 1989.
CANETTI, Elias, *Masse et puissance,* trad. Robert Rovini, Paris : Gallimard, 1966.
CANUT, Cécile, *Langue*, Paris : Anamosa, 2021.
CANDEA, Maria ; VÉRON, Laélia, *Le français est à nous ! Petit manuel d'émancipation linguistique*, Paris : La Découverte, 2021.
CASTORIADIS, Cornélius, *L'institution imaginaire de la société*, Paris : Éditions du Seuil, 1975.
COURTINE, Jean-Jacques (dir.), *Histoire du corps 3 : Les mutations du regard, le XXe siècle*, Paris : Éditions du Seuil, « L'univers historique », 2006.
CORBIN, Alain (dir.), *Histoire du corps 2 : De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris : Éditions du Seuil, « L'univers historique », 2005.
DELEUZE, Gilles,
— *Pourparlers (1972-1990),* Paris : Éditions de Minuit, 2003.
— « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle », *L'Autre journal*, n°1, mai 1990.
GOFFMAN, Erving,
— *Les rites d'interaction*, Paris : Éditions de Minuit, 1974.
— *L'Arrangement des sexes*, Paris : La Dispute, coll. « Le genre du monde », 2002.
— *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps*. trad. Alain Kihm, Paris, éditions de Minuit, coll. « Le Sens Commun », 1975.
GUÉRIN, Véronique, *À quoi sert l'autorité ? S'affirmer, respecter, coopérer*, Lyon : Chronique sociale, 2001.
HÉBRARD, Pierre, *Discours d'autorité ou parole d'autorisation*, Puéchabon : Ours éditions, 2020.
JOUSSE, Marcel, *L'Anthropologie du geste*, [1974], Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1987.
MANDRESSI, Rafael, *Le regard de l'anatomiste : dissections et invention du corps en Occident*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « L'univers historique », 2003.
MARZANO PARISOLI, Maria Michela, *Penser le corps*, Paris : PUF, 2002.
MAUSS, Marcel, « Les Techniques du corps », in *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1985.
PASQUIER, Sylvain, « Erving Goffman : de la contrainte au jeu des apparences », *Revue du MAUSS*, 2003/2, n°22, p. 388–406.
PERROT, Michelle, *Histoire de chambres*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « La Librairie du XXIe siècle », 2009.
POIRIER, Nicolas, « Cornelius Castoriadis. L'imaginaire radical », *Revue du MAUSS*, 2003/1, n°21.
RANCIÈRE, Jacques,
— *Aux bords du politique*, Paris : Folio Essai, 1998.
— *La mésentente. Politique et philosophie*, Paris : Galilée, 1995.
SUCHET, Myriam, *Traduire du français aux français. Livret d'une recherche en cours : les littératures francophones diffractent "la langue" de la page à l'écran,* Rennes : Éditions du commun, n°6, mars 2023. (Projet Institut Universitaire de France 2019–2024)

SUPIOT, Alain, *La Gouvernance par les nombres. Cours au Collège de France (2012-2014),* Paris : Fayard, coll. « Poids et Mesures du Monde », 2015.
VINCENT-BUFFAULT, Anne, *Histoire sensible du toucher,* Paris : L'Harmattan, 2017.
NICOLAS-LE STRAT, Pascal, « Un autre devenir est possible (Sur le principe de l'utopie concrète de Ernst Bloch et sur le projet d'autonomie de Cornélius Castoriadis) », *Journal de thèse, septembre 1992 – octobre 1993*, Montpellier : Éditions Fulenn, 2009.

Psychiatrie et psychiatrie critique

Mouvements critiques d'après-guerre

ANZIEU, Didier, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1995.
CANGUILHEM, Georges, *Le normal et le pathologique*. 12e éd. Paris : Presses Universitaires de France, 2013.
COOPER, David, *Psychiatrie et antipsychiatrie*. Paris : Éditions du Seuil, 1970.
DELION, Pierre, (dir.), « Qu'est-ce que je fous là ? » in *Oury, donc, questions de psychiatrie*, éditions Érès, Toulouse, 2022.
FANON, Frantz,
— *Peau noire, masques blancs* [1971]. Paris : Points, 2015.
— *Les Damnés de la Terre* [1961], rééd. Paris : La Découverte, 2002.
— *Écrits sur l'aliénation et la liberté*. Paris : La Découverte, 2015.
GOFFMAN, Erving, *Asiles. Études sur la condition sociale des malades mentaux et autres reclus*. Trad. Liliane et Claude Lainé. Paris : Les Éditions de Minuit, 1979.
GUATTARI, Félix,
— « La grille ». *Chimères. Revue des schizoanalyses*, n° 34, automne 1998, p. 9-10.
— avec OURY, Jean ; TOSQUELLES, François. *Pratique de l'institutionnel et politique*. Vigneux : Matrice, 1985.
GUERRA, Carles ; MASO ILLAMOLA, Joana ; MICHEL, [dir.]. *La déconniatrie : art, exil et psychiatrie autour de François Tosquelles*. Toulouse : Les Abattoirs – musée Frac Occitanie, 2021.
GOGUEL D'ALLONDANS, Thierry et GOMEZ, Jean-François, « Entretien avec Jean Oury. », *VST - Vie sociale et traitements,* 2013/2 n° 118, pages 137-143.
HENCKES, Nicolas, *Le nouveau monde de la psychiatrie française : les psychiatres, l'État et la réforme des hôpitaux psychiatriques de l'après-guerre aux années 1970*. Thèse de doctorat en sociologie. Paris : EHESS, 2007.
HERVEY, Nicholas, « Advocacy or folly: the Alleged Lunatics' Friend Society, 1845-63 ». *Medical History*, vol. 30, n° 3, 1986, p. 245-275.
OURY, Jean,
— *Le collectif. Le séminaire de Sainte-Anne*. Nîmes : Champ social éditions, 2005.
— *La psychothérapie institutionnelle : de Saint-Alban à La Borde*. Paris : Éditions d'une, 2016.
— *Psychiatrie et psychothérapie institutionnelle : traces et configurations précaires*. Lecques : Champ social, 2001.
— « La destruction programmée de la psychiatrie ». *Sud/Nord*, n° 23, 2008/1, p. 37-38.
— « Statut, rôle et fonction ». In : *Conférences au Japon. Les fondamentaux de la PI*. Nîmes : Champ social, 2024, p. 83-88.

— « Liberté de circulation et espace du dire ». *Vie Sociale et Traitements*, n° 65.
— avec FAUGERAS, Patrick, *Préalable à toute clinique des psychoses*. Toulouse : Érès, 2016.
— avec GUATTARI, Félix ; TOSQUELLES, François, *Pratique de l'institutionnel et politique*. Vigneux : Matrice, 1985.
SCHAEPELYNCK, Valentin, *L'Institution renversée. Folie, analyse institutionnelle et champ social*, Paris, Eterotopia, « Parcours », 2018.
SCULL, Andrew, *Madhouses, Mad-Doctors, and Madmen : The Social History of Psychiatry in the Victorian Era.* Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1981.
TOSQUELLES, François,
— *Éducation et psychothérapie institutionnelle.* Mantes-la-Ville : Hiatus, 1984.
— *Le travail thérapeutique en psychiatrie, Rééd*. avec préface de Pierre Delion et postface de Yves Clot. Toulouse : Érès, collection Trames, 2009.
— *De la personne au groupe : à propos des équipes de soins*. Ramonville-Saint-Agne : Érès, 1995.
— *Soigner les institutions*, textes choisis et présentés par MASO, Joana, Paris : L'Arachnéen, 2021.
— Entretien entre Ignacio Gárate Martínez et François Tosquelles, *Conversations psychanalytiques*, Paris, Hermann, 2008.
VON BUELTZINGSLOEWEN, Isabelle, *L'Hécatombe des fous. La famine dans les hôpitaux psychiatriques français sous l'Occupation*, Paris, Aubier, 2007.
VON WEIZSÄCKER, Viktor, *Pathosophie*, [première édition allemande en 1956], traduit de l'allemand par Joris de Bisschop, Michèle Gennart, Marx Ledoux, Bob Maebe, Christophe Mugnier et Anne-Marie Norgeu, Grenoble, éditions Millon, collection « Krisis », 2011.
WALLON, Henri, *Les origines du caractère chez l'enfant : le développement des fonctions psychologiques.* Paris : Presses Universitaires de France, 1949.
WINNICOTT, Donald Wood, [1971] *Jeu et réalité, l'espace potentiel*, traduit de l'anglais par Claude Monod et JB Pontalis, Paris, Gallimard, Folio Essais, 2002.
REVUE *Recherches. «* Histoire de la psychiatrie de secteur ou le secteur impossible. », n° 17, 1975.

Autour de la tentative de Fernand Deligny

ÁLVAREZ DE TOLEDO, Sandra, BOCCON-GIBOD, Thierry, et al. *Cartes et lignes d'erre = Maps and wander lines : traces du réseau de Fernand Deligny, 1969-1979.* Paris : L'Arachnéen, 2013.
DELIGNY, Fernand,
— *Œuvres*. Nouvelle édition. Paris : L'Arachnéen, 2017.
— *Le croire et le craindre*. Avec la collaboration d'Isaac Joseph. Paris : Stock, 1978.
— *A comme asile, suivi de Nous et l'innocent*. Paris : Dunod, 1999.
DENANS, Julien, « Cheminer avec Fernand Deligny. Enfermement(s) et institution pénitentiaire ». *VST – Vie sociale et traitements*, vol. 133, n° 1, Toulouse : Érès, 2017, p. 77-85.
GUERRA, Luis, « La tentative de l'indomicilié, approches de la philosophie gestuelle de Fernand Deligny ». *Le Sociographe*, n° 5, coll. Fernand Deligny, lignes et ricochets, Champ social, 2021, p. 179-188.
J., Jean-Marie, *Journal de Janmari*. Paris : L'Arachnéen, 2013.
LIN, Jacques, *La vie de radeau : le réseau Deligny au quotidien*. 2e éd. augmentée. Marseille : Le Mot et le Reste, 2019.

OGILVIE, Bertrand, *Deligny l'inassimilable : le faire et l'agir*, France, Europe. Lyon : ENS Éditions, 2021.
PERRET, Catherine,
— *Le Tacite, l'humain. Anthropologie politique de Fernand Deligny*. Paris : Éditions du Seuil, coll. La Librairie du XXIe siècle, 2021.
— « Les cartes d'erres de Fernand Deligny ». *Le Genre humain*, vol. 60, n° 1, Paris : Seuil, 2019, p. 29-36.
— « L'humain, le tacite ». In : CHRISTIEN-PROUET, Claire (dir.). *Effraction de la pudeur. Quand la violence politique fait ravage.* Paris : Éditions Érès, coll. Centre Primo Levi, 2006.

Films :

Fernand Deligny, à propos d'un film à faire, réalisé par Renaud Victor, 67min, couleur/noir et blanc, 1989.
Le moindre geste a été filmé par Josée Manenti et monté par Jean-Pierre Daniel dans les Cévennes. Il suit le cheminement d'Yves, un adolescent accueilli par Fernand Deligny. Le film est sorti en 1971 et dure 99 minutes.

Psychiatrie & médecine contemporaine

AMOUROUS, Charles, *Erving Goffman et les institutions totales*. Paris : L'Harmattan, 2001.
BELLAHSEN, Mathieu,
— *La santé mentale – Vers un bonheur sous contrôle*. Paris : La Fabrique, 2014.
— avec KNAEBEL, Rachel, *La révolte de la psychiatrie. Les ripostes à la catastrophe gestionnaire*. Paris : La Découverte, 2020.
— *Abolir la contention, sortir de la culture de l'entrave*. Paris : Libertalia, coll. Poche, 2023.
BRISSON, Olivier, *Pour une psychiatrie indisciplinée*. Paris : La Fabrique Éditions, 2023.
CASTEL, Robert, *L'ordre psychiatrique : l'âge d'or de l'aliénisme*. Paris : Éditions de Minuit, 1976.
CONINCK, François de, *Un lieu, un temps pour accueillir la folie. Une expérience de communauté thérapeutique*. Toulouse : Érès, 2008.
ENGEL, Céline, MAUGIRON, Philippe, GROSS, Olivia, « Sur la contention et la contrainte en psychiatrie : évolution des idéologies, des lois et des pratiques ». *Pratiques en santé mentale*, 2021/4, p. 93-100.
FURTOS, Jean, *Les cliniques de la précarité*. Paris : Masson, 2008.
MOREAU, Delphine, « Contraindre pour soigner ? Le care à l'épreuve de la contrainte dans un service d'hospitalisation psychiatrique ». In : CRIGNON-DE OLIVEIRA, Claire et GAILLE, Marie (dir.), *Qu'est-ce qu'un bon patient ? Qu'est-ce qu'un bon médecin ?* Paris : Seli Arslan, 2010.
MOUJEOT, Frédéric, *Le travail des infirmiers en hôpital psychiatrique*. Toulouse : Érès, 2019.
PIRET, Anne, *Description et analyse des processus de socialisation corporelle en contexte de formation professionnelle : le cas de la formation en soins infirmiers*, thèse de doctorat en sociologie sous la direction de Natalie Rigaux, Université de Namur, 2004.
RAFANELL I ORRA, Josep, *En finir avec le capitalisme thérapeutique* [2011]. Bruxelles : Météores, 2022.
ROUSSEL, Romain, *Soigner sous contrainte. Une sociologie de la psychiatrie publique*. Paris : La Découverte, 2021.
SCULL, Andrew, *Madhouses, Mad-Doctors, and Madmen : The Social History of Psychiatry in the Victorian Era*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1981.

SICARD, David, *La Médecine sans le corps. Une nouvelle réflexion éthique*, Paris : Plon, 2002.
TRÉMINE, Thierry, DUBRET, Gérard, « Quel avenir pour la psychiatrie à l'hôpital général ? ». *L'Information Psychiatrique*, 2009, vol. 85, p. 559-564.
TRÉMINE, Thierry, « Aulnay, à charge ». *L'Information Psychiatrique*, 2010/6, p. 463-470.
VELPRY, Livia, « Les paradoxes de l'autonomie en psychiatrie : une analyse sociologique ». *Confluences*, vol. 17, 2007, p. 21-23.
VELPRY, Livia, EYRAUD, Benoît. « Le secteur psychiatrique : une innovation instituante ? ». *Socio-logos*, 2012, n° 7 [en ligne].
SUPELIGEAU, Marie-Odile, « Clubs thérapeutiques et groupes d'entraide mutuelle : héritage ou rupture ? ». *Vie Sociale et Traitements*, 2007/3, p. 54-63.

Spatialités

Architecture, soin et psychiatrie

BARRERE, Céline et GROUT, Catherine (dir.), *Cahiers thématiques n°18 – Architecture et paysage, Hospitalité(s). Espace(s) de soin, de tension et de présence*. Lille : Laboratoire Conception Territoire Histoire matérialité (LACTH), École nationale supérieure d'architecture et de paysage de Lille, 2019.
BENDAHMANE, Lina, « L'entrée de l'hôpital Jeanne de Flandre : de l'intention du concepteur à l'hospitalité vécue ». In : BARRERE, Céline et GROUT, Catherine (dir.), *Hospitalité(s). Espace(s) de soin, de tension et de présence*, *Cahiers Thématiques n°18*, Lille : ENSAP de Lille, 2018, p. 35.
BUBIEN, Yann et JAGLIN-GRIMONPREZ, Cécile (dir.) *Architecture pour la psychiatrie de demain*. Rennes : Presses de l'EHESP, 2017.
BOISSEAU, Pierre, « Les plans cimetières ». *Perspectives psychiatriques*, *Mort et folie*, n°28, 1970.
CASTELBAJAC, Thomas de, *Épistémologie de la destruction des espaces intermédiaires en psychiatrie contemporaine : de la désubjectivation des dispositifs d'esthétisation à la fondation d'une éthique de soin orientée par l'utopie*. Thèse de doctorat, Université de Tours, École doctorale Humanités & Langues – Éducation éthique santé, dir. Laurence Cornu-Bernot, 12 juillet 2019.
CASTELBAJAC, Thomas de et QUINTIN, Jacques, « Architecture en psychiatrie et atmosphère soignante : Architecture in psychiatry and the healing atmosphere (English) ». *L'Évolution psychiatrique*, vol. 86, n°3, Paris : Elsevier Masson, 2021, p. 617-625.
CERES, Fany et EYNARD, Colette, « Domicile, habitats intermédiaires, EHPAD : quelles mutations à opérer pour soutenir l'autonomie dans le parcours résidentiel ? ». In : NOWIK, Laurent et THALINEAU, Alain (dir.), *Vieillir chez soi. Les nouvelles formes du maintien à domicile*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2014.
FLEURY, Cynthia, Collectif SCAU, *Soutenir : Ville, architecture et soin*. Paris : Pavillon de l'Arsenal, 2022.
FUSSINGER, Catherine et TEVAEARAI, Deodaat, *Lieux de folie, monuments de raison*. Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes, 1998.
GUATTARI, Félix (dir.), « Programmation, architecture et psychiatrie ». *Recherches*, n°6, juin, 1967.

JEAN, Anne, *L'architecture des hôpitaux psychiatriques : un opérateur de pouvoir thérapeutique et politique*. Mémoire de Master 2, Université Michel de Montaigne, Bordeaux 3, sous la direction de Guillaume Le Blanc, Master Sciences humaines et sociales, mention Philosophie, 2010.
KLEIN, Jean-Pierre, « La psychiatrie, architecture du pouvoir, son essaimage ». *Sociétés*, vol. 138, n°4, Bruxelles : De Boeck Supérieur, dossier « Travail social », 2018, p. 65-72.
KOVESS-MASFETY, Viviane et SEVERO, Donato (dir.), *Architecture et psychiatrie : approches françaises et internationales*. Paris : Le Moniteur, 2017.
LAROCHE, Claude, « Quelques réflexions sur l'architecture hospitalière ». *In Situ* [en ligne], Ministère de la Culture, 2017.
PIERRON, Jean-Philippe, « Pour une philosophie de l'attention spatiale. Architecture des soins et soin de l'architecture ». In : BARRERE, Céline et GROUT, Catherine (dir.), *Cahiers thématiques n°18 – Architecture et paysage, Hospitalité(s)*. Lille : ENSAP / LACTH, 2019.
— « L'ambiance spatiale d'un milieu de soin : visite d'un hôpital avec vue sur fleuve ». In : DELANOE-VIEUX, Carine (dir.), *Art et design dans les lieux de soin. Pour une poétique de l'hospitalité*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2024, p. 149-160.
VERSTEEGH-CELLIER, Catherine et VERSTEEGH, Pieter (dir.), *Alcôves : soins psychiques et architecture, de l'isolement à l'habiter*. Gollion : Infolio, 2021.
THALAMY, Anne, KRIEGEL, Blandine, FOUCAULT, Michel et al, *Les machines à guérir : aux origines de l'hôpital moderne*. Bruxelles, 1979.

Conférence en ligne :

Fany Cérèse et Eric de Thoisy, conférence « Ce que l'architecture donne à vivre : Les Lieux de vie institutionnels » dans le cadre du séminaire *Architecture et care* organisée par la Chaire de philosophie à l'hôpital. URL : https://chaire-philo.fr/ce-que-larchitecture-donne-a-vivre/ [consulté le 01/06/2023].

Généralités : architecture, spatialités et pratiques d'hospitalité

AMPHOUX, Pascal, « Ambiances urbaines et espaces publics ». In : CAPRON, G. et HASCHAR-NOE (dir.), *L'espace public en question : usages, ambiances, et participation citoyenne*. Toulouse : Université Toulouse Le Mirail, École Doctorale Temps, Espace, Société et Culture, n°3, 2003, p. 50-56.
ARENDT, Hannah, *Condition de l'homme moderne*. Trad. Paul Fradier. Paris : Calmann Lévy, 1983.
BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*. Paris : Presses Universitaires de France, 1957.
BENJAMIN, Walter,
— *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*. Paris : Éditions du Cerf, 1996.
— *Sens unique. Une enfance berlinoise*. Trad. Jean Lacoste. Paris : Éditions Maurice Nadeau, 2000.
BERQUE, Augustin,
— *Médiance. De milieux en paysages*. Paris : Belin, 1990.
— *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*. Paris : Belin, 2009.
— « Perception de l'espace, ou milieu perceptif ? ». *L'Espace géographique* [en ligne], vol. 45, n°2, Paris : Belin, 2016, p. 168-181.
CARRIOU, Claire, RATOUIS, Olivier et THIBAULT, Pierre, *La ville fragmentée. Enjeux territoriaux et politiques de la fragmentation urbaine*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2011.

CAUQUELIN, Anne, *L'invention du paysage*. Paris : Presses Universitaires de France, 2017.
DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Paris : Gallimard, 1990. 1re éd. 1980, 10/18.
DELPRAT, Étienne, *Architectures oppositionnelles, prolégomènes*. Rennes : Éditions du commun, 2022.
DERRIDA, Jacques, *Séminaire "Hospitalité". Volume 1*. Paris : Seuil, 2021.
DERRIDA, Jacques et DUFOURMANTELLE, Anne, *De l'hospitalité*. Paris : Calmann-Lévy, 1997.
DONADIEU, Pierre et MAZAS, Élisabeth, *Des mots de paysage et de jardin*. Dijon : Éditions Educagri, 2002.
ETELAIN, Jeanne, « Qu'appelle-t-on Zone ? À la recherche d'un concept manqué ». *Les Temps Modernes*, vol. 692, n°1, Paris : Gallimard, « Pour Félix Lanzmann », 2017, p. 113-135.
FOUCAULT, Michel, « Des espaces autres (1967, publié en 1984) ». In : *Dits et écrits*. Tome IV. Paris : Gallimard, 1994, p. 752-776.
FREMONT, Armand, *La Région, espace vécu*. Paris : Flammarion, 1976.
FREYCHET, Antoine, *Démarches artistiques et préoccupations écologiques : l'écoute dans l'écologie sonore*. Paris : L'Harmattan, 2022.
GOTMAN, Anne, « La question de l'hospitalité aujourd'hui ». *Communications*, n°65, 1997.
GROUT, Catherine, *L'émotion du paysage : ouverture et dévastation*. Bruxelles : La Lettre volée, 2004.
HALL, Edward T., *La dimension cachée*. Trad. Amélie Petita. Paris : Éditions du Seuil, 1971.
HALPRIN, Lawrence, « Dispositifs de création dans le champ des activités humaines ». In : *De l'une à l'autre*, ouvrage collectif. Bruxelles : Contredanse, 2010.
HEIDEGGER, Martin, « Bâtir, habiter, penser (1951) ». In : *Essais et conférences*. Trad. André Préau. Paris : Gallimard, 1958, p. 170-193.
LEFEBVRE, Henri, *La production de l'espace*. Paris : Anthropos, 1974.
LUSSAULT, Michel, « L'expérience de l'habitation ». *Annales de géographie*, n°704, avril 2015.
MALDINEY, Henri, « À l'écoute de Henri Maldiney, à propos de corps et architecture (entretien avec Chris Younes et Michel Mangematin) ». In : YOUNES, Chris, NYS, Philippe, MANGEMATIN, Michel (dir.), *L'architecture au corps*. Bruxelles : Ousia, 1997.
— « La rencontre et le lieu ». In : YOUNES, Chris (dir.), *Henri Maldiney. Philosophie, art et existence*. Paris : Éditions du Cerf, 2007.
MONTANDON, Alain, *Le livre de l'hospitalité. Accueil de l'étranger dans l'histoire et les cultures*. Paris : Bayard, 2004.
PACQUOT, Thierry, LUSSAULT, Michel et YOUNES, Chris (dir.), *Habiter. Le propre de l'humain. Ville, territoires et philosophie*. Paris : La Découverte, 2007.
SCHWARTE, Ludger, *Philosophie de l'architecture*. Trad. Olivier Mannoni. Paris : La Découverte, coll. « Zones », 2009.
SIMONNEAU, Damien, *L'obsession du mur : politique de militarisation des frontières en Israël et aux États-Unis*. Bristol : Peter Lang, 2020.
VON UEXKÜLL, Jakob, *Milieu animal et milieu humain*. Paris : Rivages, 2010.
WEIZMAN, Eyal, *La vérité en ruines. Manifeste pour une architecture forensique*. Paris : La Découverte, 2021.
WIGLEY, Mark, *Constant's New Babylon. The Hyper-Architecture of Desire*. Rotterdam: Witte de With Center for Contemporary Art / 010 Publishers, 1998.
ZASK, Joëlle, *Quand la place devient publique*. Paris : Le Bord de l'eau, coll. « Les voies du politique », 2018.

Conférences :

PERRET, Catherine, *Du soin et de l'accueil : une distinction nécessaire*, conférence à Strasbourg, le 04 octobre 2024.

BERQUE, Augustin, « Aux commencements du milieu. Historique et (re)définition de la notion », [En ligne], Séminaire collectif *Le vivant et son milieu*, mardi 7 décembre 2010, URL : https://ecoumene.blogspot.com/2010/12/aux-commencements-du-milieu-historique.html#more [Consulté le 21 mai 2024].

Spatialités du geste

GUÉRIN, Philippe, « Toute architecture est un cadrage du mouvement », entretien avec Xavier Fabre. *Repères, cahiers de danse*, n°18, 2006/2, p. 16-17.

PERRIN, Julie,

— *De l'espace corporel à l'espace public (X. Le Roy, Y. Rainer, O. Mesa, B. Charmatz, M. Cunningham)*. Thèse de doctorat, Université Paris 8, dir. Isabelle Ginot et Pierre Tancelin, 2005.

— *Du quotidien. Une impasse critique. Gestes à l'œuvre*. Dijon : de l'Incidence éditions, 2008.

— *Figures de l'attention. Cinq essais sur la spatialité en danse*. Paris : Les presses du réel, 2012.

— « Une lecture kinésique du paysage dans les écrits de la chorégraphe Simone Forti ». *Raison publique*, n°17, 2012/2, p. 105-119. [En ligne]

— « Relier les traces, faire palpiter le lieu ». In : BOSSHARD, Léa et HÉRITIER, Rémy (dir.), *L'usage du terrain*. Paris : GBOD !, 2019, p. 37-51.

— *Questions pour une étude de la chorégraphie située : synthèse des travaux 2005-2018*. Lille : Université de Lille, CEAC – EA 3587, 2019.

— avec CLAVEL, Joanne et PICHAUD, Laurent. « Chorégraphier in situ ou écrire sur la danse hors des théâtres. Un échange épistolaire sur nos parcours de recherche ou de création ». *Recherches en danse*, [en ligne] 2020, mis en ligne en 2023.

PICHAUD, Laurent,

— « Faire "voir du lieu" avec la danse », entretien. *Repères – Cahiers de danse*, n°18, nov., dossier « Espaces de danse », 2006, p. 19-21.

— « Faire avec l'espace ou faire jouer le "tournant spatial" en art », avec Anne Volvey et Julie Perrin. In : GAUSSEN, Christian (dir.), *Du périmètre scénique en art : re/penser la Skéné*, *Cahier n°4*, Montpellier : École supérieure des Beaux-Arts, 2013, p. 6-27.

— « (À la) discrétion d'un site », propos recueillis par Marie Glon. *Repères – Cahier de danse*, n°35, avril, dossier « Répétitions », 2015, p. 15-16.

— « Quand la danse fait voir », propos recueillis par Eve Cousido. In : *Ailleurs*, programme du far° festival des arts vivants, Nyon (Suisse), 2016, p. 70-73.

— « Double, chorégraphe où interprète ». In : *Les cahiers de Sentiers*, n°1, dossier « Relation interprète / chorégraphe », p. 13-19.

OUVRAGE COLLECTIF, « Danse et architecture », *Nouvelles de danse n°42/43*, Bruxelles : Contredanse, 2000.

Cartographies sensibles

AÏT-TOUATI, Frédérique, ARENES, Alexandra et GREGOIRE, Axelle, *Terra forma : manuel de cartographies potentielles*. Paris : Éditions B42, 2019.

BESSE, Jean-Marc, « Cartographie et pensée visuelle. Réflexion sur la schématisation graphique ». In : LABOULAIS, Isabelle (dir.), *Les Usages des cartes (XVIIe–XIXe siècle). Pour une approche pragmatique des productions cartographiques*. Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 2008, p. 19-32.
GAGNOL, Laurent, MOUNET, Coralie et ARPIN, Isabelle, « De la piste animale aux lignes de désir urbaines. Une approche géotechnologique de la trace », *L'Information géographique*, 2018, vol. 82, n° 2, p. 11-38.
INGOLD, Tim, *Une brève histoire des lignes*. Trad. de l'anglais par Sophie Renaut. Bruxelles : Zones sensibles, 2013.
OLMEDO, Élise, *Cartographie sensible. Tracer une géographie du vécu par la recherche-création*. Thèse de doctorat. Paris : Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, École doctorale de géographie, 2015.
OLMEDO, Élise, « Cartographie sensible des luttes », *Vacarme*, 2019, n° 89(4).
OLMEDO, Élise, « Carte sensible, parcours de vie Martin, entre Noailles et le Panier », *Vacarme*, 2019, n° 89(4), p. 115-120.
OLMEDO, Élise et MEKDJIAN, Sarah, « Médier les récits de vie. Expérimentations de cartographies narratives et sensibles », *Mappemonde*, 2015, n° 118.
POISSON, Mathias, « Carte de promenades périlleuses dans les paradis infernaux de Corbières », *Vacarme*, 2019, n° 89(4), p. 68-71.
ZWER, Nepthys et REKACEWICZ, Philippe, *Cartographie radicale : explorations*. Paris : La Découverte, 2021.

Sitographie :

Site de l'artiste Mathias Poisson : http://poissom.free.fr/?browse=Mathias%20Poisson
La Cartothèque de l'Université Laval (Canada) :
https://www.bibl.ulaval.ca/cartotheque/cartographie-critique
Dossier complet sur la cartographie critique : définitions, enjeux, lectures recommandées.
https://www.visionscarto.net/ : Revue en ligne dirigée par Philippe Rekacewicz, spécialisée dans la cartographie sensible, critique et engagée.
Mapping for Change : https://mappingforchange.org.uk/
Projet britannique qui utilise la cartographie participative pour engager les communautés dans des processus de changement social.
OpenStreetMap : https://www.openstreetmap.org
Projet collaboratif de cartographie libre. Permet de créer des cartes "par et pour les gens".
Counter Cartographies Collective (3Cs) : https://www.countercartographies.org
Collectif militant qui utilise la cartographie pour critiquer les structures de pouvoir (en anglais).
Crisis Mapping – Ushahidi : https://www.ushahidi.com/ Plateforme open source pour cartographier des événements en temps réel, souvent utilisée dans les situations de crise.
Mapping black lives matter movement :
https://www.arcgis.com/apps/dashboards/6bc361d72b0048068eae2c3d29ac734c
Entretien avec Eyal Weizman, Christina Varvia et Lorenzo Pezzani. Eyal Weizman est le fondateur de *Forensic Architecture*, où travaillent également les chercheur·e·s Christina Varvia et Lorenzo Pezzani ; entretien réalisé par Philippe Mangeot & Laure Vermeersch pour la revue *Vacarme.* L'entretien est dédié à la place des outils cartographiques.
https://www.visionscarto.net/forensics-architecture-entretien-vacarme

Art, soin et travail social

AIRAUD, Stéphanie (dir.), *Participa(c)tion*. Vitry-sur-Seine : MAC/VAL, 2014.
ART PRESS 2. *La création à plusieurs. Duos, collectifs et plus si affinités*. Trimestriel n° 40, 2016.
BERNIER, Patrick et al, *L'intérêt à agir. Quand l'art s'inquiète du droit des étrangers et du droit d'auteur*. Lorelei, coll. Frictions, 2023.
BESACIER, Hubert, « D'une esthétique de la réception à un art collaboratif ». In : *Art et territoire*. Paris : Éditions de la Sorbonne, 2018.
BISHOP, Claire, « The Social Turn: Collaboration and its Discontents ». In : *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres : Verso, 2012.
CORK, Richard, *The healing presence of art : A history of western art in hospitals*, New Haven, Yale University Press, 2012.
COLIGNON, Martine, *De l'art-thérapie à la médiation artistique, quels professionnels pour quelles pratiques ?* Toulouse : Érès, 2015.
DORLIN, Elsa, « De l'usage épistémologique et politique des catégories de "sexe" et de "race" dans les études sur le genre ». *Cahiers du genre*, n° 39, 2005, p. 93.
DOYON, Raphaëlle (dir.), *Ouvrir la scène. Non-professionnels et figures singulières au théâtre*. Montpellier : Deuxième Époque, coll. Linéaris, 2021.
DUBOIS, Jérôme et CLAVEL, Vincent, *Quand les murs se font scène en milieux carcéral et hospitalier*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, Université Paris 8, 2024.
FASSIN, Didier, « Épreuves carcérales ». In : *Les mondes de la santé publique. Excursions anthropologiques. Cours au Collège de France 2020-2021*. Paris : Seuil, 2021, p. 261-298.
GÉRARDIN-LAVERGE, Mona et COLLIER, Anne-Claire, « Circulation et production des savoirs ». *Terrains/Théories* [en ligne], 19 juin 2020.
GIELEN, Pascal et DE BRUYNE, Paul (dir.), *Community Art. The Politics of Trespassing*. Amsterdam : Valiz, 2011.
GINOT, Isabelle, « Du piéton ordinaire ». In : BRIAND, Michel (dir.). *Corps (in)croyables*. Pantin : CND, 2017, p. 25-43. – avec NIOCHE, Julie. « Prendre soin des imaginaires et des situations ». *Danse et soins*, *Repères, cahier de danse*, n° 46, novembre 2020, p. 15-20.
HELGUERA, Pablo, *Education for Socially Engaged Art. A Materials and Techniques Handbook*. New York : Jorge Pinto Book, 2011.
ILLICH, Ivan, *La convivialité*. Paris : Éditions Point, 2021 [1973].
KEMPERS, Bram, « Care and art : the appearance of hospitals », in Liesbeth Melis et Tom van Gestel (dir.), *The collection : 25 years of art Projects in Care Institutions 1985-2009*, Amsterdam, SKOR, 2010, p. 17-38.
KLEIN, Yves, [1997], *L'art-thérapie*, Paris, éditions Presse Universitaire de France/Humensis, Collection « Que sais-je ? », 2023.
LIOT, Françoise, MONTERO, Sarah et LANGEARD, Chloé, *Culture et santé. Vers un changement des pratiques et des organisations*. Paris : Éditions de l'Attribut, 2020.
MUMFORD, Meg et GARDE, Ulrike, « Staging Real People: On the Arts and Effects of Non-professional Theater Performers ». *Performance Paradigm*, 2015.
POULIN, Céline et PRESTON, Marie (dir.), *Co-création*. Paris : Éditions Empire et CAC Brétigny, 2019.
PRESTON, Marie, « Vers une recherche-création coopérative ». In : SATRE, Barbara et SINCLAIR, Peter (dir.), *Synergies. La recherche artistique participative*. Les Cahiers Mésozoaires. Aix-en-Provence : École supérieure d'art - Félix Ciccolini, 2023.

RANCIÈRE, Jacques,
— *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris : Éditions La Fabrique, 2000.
— *Le spectateur émancipé*. Paris : Éditions La Fabrique, 2008.
SCOTT, Diane, *S'adresser à tous. Théâtre et industrie culturelle*. Paris : Éditions Amsterdam / Prairies Ordinaires, 2021.
STATHOPOULOS, Alexia, *Le théâtre carcéral. Relation à soi et aux autres dans un monde sans commun*. Rennes : Éditions du commun, 2023.
WHW, « New Outlines of the Possible », In : EUSTERSCHULE, Brigit. *Kollektiv Kreativität / Collective Creativity*. Frankfurt : Revolver, Archiv für Aktuelle Kunst, 2005.
ZASK, Joëlle, « L'art fait public ». *Mouvement. Arts et politique*, n° 69, mai-juin 2013. – *Participer : essai sur les formes démocratiques de la participation*. Latresne : Le Bord de l'eau, 2011.
OUVRAGE COLLECTIF, *Célébrer la collaboration. Art communautaire et art activiste humaniste au Québec et ailleurs*. Montréal : Engrenage Noir / LEVIER, LUX Éditeur, Detselig Enterprises, 2011.

Pratiques du geste, danse

Généralités : Danse, Improvisation

BANES, Sally, *Terpsichore en baskets. Post modern dance*. Paris : Éditions Chiron, 2002.
BARDET, Marie, *Penser et mouvoir : une rencontre entre danse et philosophie*. Paris : L'Harmattan, coll. « La philosophie en commun », 2011.
BARDET, Marie. « Improvisation en danse ». *Ligeia*, vol. 129-132, n° 1, Éditions Ligeia, Le rêve au cinéma, 2014, p. 28-36.
BERNARD, Michel, « De la corporéité comme "anticorps" ou de la subversion esthétique de la catégorie traditionnelle de "corps" ». In : *De la création chorégraphique*. Pantin : Centre National de la Danse, 2001.
BERNARD, Michel, « Sens et fiction ou les effets étranges de trois chiasmes sensoriels ». In : *De la création chorégraphique*. Pantin : Centre National de la Danse, 2001.
BIGÉ, Emma
— *Mouvementements, écopolitique de la danse*. Paris : Éditions La Découverte, 2023.
« Ce que la phénoménologie peut apprendre de la danse. Straus, Merleau-Ponty, Patočka ». *Recherches en danse*, n° 5, 2016.
— « Sentir et se mouvoir ensemble. Micro-politiques du contact improvisation », *Recherches en danse* [En ligne], 4 | 2015.
— *Le partage du mouvement : une philosophie des gestes avec le Contact Improvisation*. Thèse de doctorat, sous la direction de Renaud Barbaras, soutenue le 8 décembre 2017, ENS-PSL.
BIGÉ, Emma ; FALCONE, Francesca ; GODFROY, Alice ; SINI, Alessandra (dir.), *La perspective de la pomme – histoires, politiques et pratiques du Contact Improvisation*. Paris : Les Presses du réel, 2022.
BOISSIÈRE, Anne,
— *Chanter Narrer Danser : contribution à une philosophie du sentir*. Sampzon : Éditions Delatour, coll. « Musique & Philosophie », 2016.
— *Le mouvement à l'œuvre, entre jeu et art*. Sesto San Giovanni : Mimésis, 2018.

— avec KINTZLER, Catherine (dir.). *Approche philosophique du geste dansé : de l'improvisation à la performance*. Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, coll. « Esthétique et sciences des arts », 2006.
CAUX, Jacqueline, *Anna Halprin : à l'origine de la performance*. Lyon : Editions du Panama, 2006.
Contact Improvisation. *Nouvelles de Danse*, n° 38-39, [1999], Bruxelles : Contredanse, 2018.
FORTI, Simone, *Oh, tongue*. Genève : éditions al dante, 2009.
FORTI, Simone, « Danse animée. Une pratique de l'improvisation en danse ». *Nouvelles de danse*, n° 44/45, Bruxelles : Contredanse, automne-hiver 2000.
GIBSON, J. J., « Observations on Active Touch ». *Psychological Review*, vol. 69, n° 6, novembre 1962.
GINOT, Isabelle, « Entretien avec Trisha Brown : ce temps-là l'utopie… ». *Mobiles*, n° 1, « Danse et utopie », Paris : L'Harmattan, 1999.
GINOT, Isabelle ; GUISGAND, Philippe, *Analyser les œuvres en danse*. Pantin : Centre National de la Danse, 2021.
GINOT, Isabelle ; MICHEL, Marcelle (dir.), *La danse au XXe siècle*. [3e éd.], Paris : Larousse, 2008.
GODARD, Hubert, *En danse*, n° 1, Mois de la danse, juillet 1997.
GODFROY, Alice,
— *Du geste à l'infra-geste : une étude chorégraphique*. Paris : L'Harmattan, 2017.
— *Écrire, danser : prendre corps et langue : étude pour une 'dansité' de l'écriture poétique*. Thèse de doctorat, sous la direction de Michel Finck, soutenue le 27 avril 2013, Université de Strasbourg.
HENNESSY, Keith, "Post/Contact". *Contact Quarterly*, vol. 37, n° 1, Winter/Spring, 2012.
LAUNAY, Isabelle (dir.), *Les carnets Bagouet, La passe d'une œuvre*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2007.
LAUNAY, Isabelle ; GLON, Marie (dir.), *Histoires de gestes*. Arles : Actes Sud, 2012.
LOUPPE, Laurence, « Du partitionnel ». *Art Press*, *Medium : danse*, spécial n° 23, 2002.
MITRA, Royona, "Unmaking Contact: Choreographic Touch at the Intersections of Race, Caste, and Gender". *Dance Research Journal*, vol. 53, n° 3, 2021, p. 6-24.
NOVACK, Cynthia J., *Sharing the dance. Contact Improvisation and American Culture*. Madison (WI) : University of Wisconsin Press, 1990. Traduction partielle par Carole Gruth : « Origines et influences du Contact Improvisation ». *Nouvelles de danse*, n° 38-39, 1999.
PAXTON, Steve, *La Gravité*. Bruxelles : Éditions Contredanse, 2018.
PAXTON, Steve, "Q/A". *Contact Quarterly*, vol. VI/2, Winter 1981.
SADEH, Carolyn ; O'CONNOR, Marlene, "Without turning away, Authentic Movement & healing sexual abuse". *Contact Quarterly*, vol. 21, n° 2, Summer/Fall 1996.
VALÉRY, Paul, « Leçon inaugurale du cours de poétique du Collège de France ». In : *Variétés*. Paris : Gallimard, NRF, 1944, p. 295-322.

Somatiques et analyse du mouvement

ALEXANDER, Gerda, *Qu'est-ce que l'eutonie ? Un chemin de développement personnel par le corps.* [1976], Paris : Tchou, 1996.
BARDET, Marie ; CLAVEL, Joanne ; GINOT, Isabelle, *Écosomatiques : penser l'écologie depuis le geste.* Montpellier : Éditions Deuxième époque, 2019.
BERNARD, Michel, « De la corporéité fictionnaire ». *Revue internationale de philosophie*, 2002/4, n° 222, p. 533.

BOTTIGLIERI, Carla, « Soigner l'imaginaire du geste : pratiques somatiques du toucher et du mouvement ». *Chimères*, 2012/3, n° 78, p. 113-128.
GINOT, Isabelle, « Discours, techniques du corps et technocorps. À partir, et non à propos, de Conscience du corps de Richard Shusterman ». In : GIOFFREDI, Paule (dir.), *À l[a'r]encontre de la danse contemporaine : porosités et résistances.* Paris : L'Harmattan, coll. « Le corps en question », 2009.
GINOT, Isabelle, « Douceurs somatiques ». *Repères, cahiers de danse*, n° 32, novembre 2013, p. 21-25.
GINOT, Isabelle ; BARDET, Marie ; BOTTIGLIERI, Carla (dir.), *Penser les somatiques avec Feldenkrais : politiques et esthétiques d'une pratique corporelle.* Lavérune : Éditions L'Entretemps, 2014.
GIBSON, J. J., « Observations on Active Touch ». *Psychological Review*, vol. 69, n° 6, novembre 1962.
GODARD, Hubert, « Le geste manquant ». *IO, revue de psychanalyse*, n° 5, Ramonville-Saint-Agne : Érès, 1994.
GODARD, Hubert, « Le geste et sa perception ». In : MARCELLE, Michel et GINOT, Isabelle, *La danse au XXe siècle.* Paris : Bordas, 1998, p. 224-229.
GODARD, Hubert, *Une respiration.* Bruxelles : Éditions Contredanse, 2021.
KUYPERS, Patricia ; GODARD, Hubert, « Des trous noirs. Un entretien avec Hubert Godard ». *Nouvelles de Danse*, « Scientifiquement Danse », n° 53, Bruxelles : Contredanse, 2006, p. 56-75.
ROLNIK, Suely, « Regard aveugle. Entretien avec Hubert Godard ». In : Lygia Clark de l'œuvre à l'événement. Nous sommes le moule. À vous de donner le souffle. Nantes : Musée des Beaux-Arts de Nantes / Les Presses du Réel, 2005, p. 73-78.
ROQUET, Christine, *Vu du geste. Interpréter le mouvement dansé.* Pantin : Centre National de la Danse, 2019, p. 22.

Autres supports :

Source : entretien avec Hubert Godard :
https://www.pourunatlasdesfigures.net/element/fond-figure-entretien-avec-hubert-godard

Danse et engagement social

ANGOT, Laëtitia, KAZEMZADEGAN, Chloé, TRABUT, Marguerite, « Gestes pérennes : des danses pour une hospitalité manifeste. », in Marie GLON et Bianca MAURMAYR (dir.), « Danser en lutte », *Communications* n°115, éditions Seuil, 2024.
ANGOT, Laëtitia et HAGEL, Zoé, « Danser pour explorer *l'habiter* », *Recherches en danse* [En ligne], 6 | 2017.
DAVAZOGLOU, Françoise, *Danse et condition handicapée, quels pouvoirs d'agir ?,* thèse de doctorat soutenue le 6 février 2025 sous la direction d'Isabelle Ginot, Université Paris 8 des Créations, Saint Denis.
FRIGON, Sylvie, JENNY, Claire, *Chairs incarcérées. Une exploration de la danse en prison*, Montréal, Remue-Ménage, 2009.
GINOT, Isabelle,
— « Ecouter le toucher », *Chimères*, n° 78, décembre 2012, p. 87-100.
— « Figures faibles. S'obliger à penser », in *Danse éducation. Echos issus du congrès IDEA 2013*, Éditions Danse sur cour, 2016, p. 125-128.

— avec Julie NIOCHE et Camille NOUS, « Prendre soin des imaginaires et des situations » ; « Des pratiques vers les catégories, et non l'inverse ». in *Repères, cahiers de danse* n° 46, 2021, p. 15-19. [En ligne] Disponible sur : https://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2021-1-page-15.html
— « Somatiques en terrain social et politique », commande de La Manufacture CDCN dans le cadre du programme de culture chorégraphique en ligne Danse on air. [En ligne] Disponible sur : https://danseonair.org/medias/Article-IsabelleGinot-V4.pdf
— Avec SALVATIERRA, Violeta, *Imaginaires de l'émancipation par la danse. Rapport de recherche sur le projet « Imagine »*, Centre national de la danse, juin 2019.
Avec Bottiglieri, Clara ; Salvatierra, Violeta, *Du bien être au devenir subjectif : techniques du corps et techniques de soi*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2013.
MANZETTI, Barbara ; DENIMAL, Pascaline (propos recueillis par Julie Perrin), « Se tenir compagnie ». *Journal des Laboratoires d'Aubervilliers,* Sept-dec. 2012, pages 17-24.
SALVATIERRA GARCÍA DE QUIRÓS, Violeta,
— « Faire recherche » en milieu de soin depuis les réciprocités des somatiques. *Agencements,* 2024/1 N° 10, pages 82-86.
— *L'atelier de danse et éducation somatique comme espace d'expérimentations micropolitiques*, thèse dirigée par Isabelle Ginot, Laboratoire MUSIDANSE, Université Paris 8, 2020.
— « Fabriques et ruines du sentir », in GINOT, Isabelle, CLAVEL, Joanne et BARDET, Marie, (dir.) *Écosomatiques. Penser l'écologie depuis le geste*, éditions Deuxième époque, Montpellier 2019 (pp. 241-256).
— « Micropolitique d'affects somatiques. À propos d'une pratique Feldenkrais en Appartement de coordination thérapeutique » in GINOT Isabelle, (dir.) *Penser les somatiques avec Feldenkrais. Politiques et esthétiques d'une pratique corporelle*, Paris : L'entretemps, coll. « Lignes de corps », 2014, pp. 115-161.

Mémoires de master (téléchargeables sur Paris8danse)

BADIN, Gloria, « L'art et la thérapie en danse, une limite poreuse », mémoire de master en danse, Paris 8, 2017.
LEDREIN, Marina, *Tentative de pratique collaborative dans un service d'hospitalisation psychiatrique*, 2020.
RUIZ, Léandre, « Esthétique du 'care'. Analyse d'un atelier de théâtre en hôpital de jour », mémoire de master en danse, Paris 8, 2019.
TOUATI, Kathy, « Enjeu d'un atelier dans un centre d'accueil pour demandeurs d'asile », mémoire de master en danse, Paris 8, 2008.
SALVATIERRA, Violeta, « La performance dansée et l'intervention dans le monde social : du devenir collectif d'autres publics de danse. » mémoire de master en danse, Paris 8, 2008.
PAGES, Laurence, « Les enjeux de la danse en prison », mémoire de master en danse, Paris 8, 2004.
RAPIN, Virginie, « S'inspirer de la pédagogie institutionnelle et construire un commun », Mémoire de master en danse, Paris 8, 2022.

Sitographie, ressources en ligne :

Pour accéder à la page de présentation du laboratoire MOUVEMENTS ENGAGÉS, suivre le lien : http://www.individus-en-mouvements.com/fr/spectacle/mouvements-engages-104

Pour écouter le podcast *Mouvements engagés*, réalisé par Charlotte Imbault pour A.I.M.E, avec le soutien de l'Université Paris VIII et des Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis : http://www.individus-en-mouvements.com/fr/podcasts/podcasts-a-i-m-e/

Les cahiers de la Manufacture : https://lescahiersdelamanufacture.ch/mouvements-engages/ Cette plateforme permet d'accéder à une sélection de ressources autour des projets artistiques corporellement et socialement engagés (PASKE). Réalisée dans le cadre du projet de recherche « Mouvements engagés : poser les conditions de l'enquête » soutenu en 2025 par la Manufacture de Lausanne et initié par Isabelle Ginot et Julie Nioche.

Site de la *Permanence chorégraphique* : https://lapermanencechoregraphique.com/ La compagnie est installée dans les quartiers du 18e arrondissement de Paris (Porte de la Chapelle – Stalingrad) et articule création pour la scène, art situé, recherche et engagement social.

Site de la compagnie *A.I.M.E* : http://www.individus-en-mouvements.com/ Depuis 2007 A.I.M.E. accompagne les projets artistiques de la chorégraphe Julie Nioche et d'artistes complices. Par un travail sur les cultures du geste et les représentations du corps, A.I.M.E. tente d'aborder et diffuser la danse et ses savoirs dans les champs du travail social, médical et éducatif.

Méthodologies : enquête, écritures, coproduction des savoirs

Pratiques de l'enquête

CAILLET, Aline, *L'art de l'enquête. Savoirs pratiques et sciences sociales*. Paris : Éditions Mimésis, collection « Art, esthétique, philosophie » 2019.

CORMERY, Anne-Claire, « Théories de l'expérience et pratique du journal. » *Questions Vives*, vol. 10, n°20, 2013, pp. 95–105.

FASSIN, Didier et BENSA, Alban, *Les politiques de l'enquête : épreuves ethnographiques*. Paris : La Découverte, 2008.

FAVRET-SAADA, Jeanne, « Être affecté. » In : *Désorceler*. Paris : Éditions de l'Olivier, 2009.

GEFFROUAIS, Romain, « L'observation participante par l'engagement du chercheur : un impératif pour l'étude des résistances à la gentrification ? », In : LE ROULLEY, Simon et UHEL, Mathieu (dir.), *Chercheur·e·s critiques en terrains critiques*. Lormont : Éditions Le Bord de l'eau, 2020.

GINOT, Isabelle, « Inventer le métier. », *Recherches en danse* [en ligne], n°1, Paris, Association des Chercheurs en danse (aCD), 2014.

GLISSANT, Édouard, « Le chaos-monde, l'oral et l'écrit. » In : *Écrire la parole de nuit. La nouvelle littérature antillaise*. Paris : Folio, 1994.

HALLOY, Arnaud, « Un anthropologue en transe, du corps comme outil d'investigation ethnographique. » In : NORET, Joël et PETIT, Pierre (dir.), *Corps, performance, religion. Études anthropologiques offertes à Philippe Jespers*. Paris : Éditions Publibook, 2006, pp. 87–115.

HASTRUP, Kirsten, "Writing Ethnography: The State of the Art." In : OKELY, Judith et CALLAWAY, Helen (ed.), *Anthropology and Autobiography*. London : Routledge, 1992.

LE MAREC, Joëlle et FAURY, Mélodie, « L'enquête, terre d'accueil. Expériences, agencements et conversations. », *Communication & langages*, n°217, septembre 2023, pp. 38–39.
NAUDIER, Delphine et SIMONET, Maud (dir.), *Des Sociologues sans qualités ? Pratiques de recherche et engagements*. Paris : La Découverte, collection Recherches, 2011.
NICOLAS-LE STRAT, Pascal,
« Faire politique latéralement. La fonction intermédiatrice du "récit" ». *Multitudes*, n°4, 2011.
Quand la sociologie entre dans l'action. La recherche en situation d'expérimentation sociale, artistique ou politique. Rennes : Éditions du commun, 2018.
Faire recherche en voisinant. Paris : Ours éditions, 2021.
Faire recherche en commun. Chroniques d'une pratique éprouvée. Rennes : Éditions du commun, 2024.
ROOKE, Alison, "Queer in the Field: on emotions, temporality and performativity in ethnography." *Journal of Lesbian Studies*, 1er janvier 2009.
SANTOS, Boaventura de Sousa, *Épistémologies du Sud : mouvements citoyens et polémique sur la science*. Paris : Éditions Desclée de Brouwer, 2016.
SCHNELLER, Katia, DELACOURT, Sandra et THÉOROPOULOS, Vanessa, *Le Chercheur et ses doubles*. Paris : B42, 2016.
SOULÉ, Bastien, « Observation participante ou participation observante ? Usages et justifications de la notion de participation observante en sciences sociales. » *Recherches qualitatives*, vol. 27, n°1, 2007, pp. 127–140.
STARHAWK, *Comment s'organiser ? Manuel pour l'action collective*. Paris : Éditions Cambourakis, coll. « Sorcières », 2021.
STARITSKY, Louis, *Sociologie des tentatives*. Rennes : Éditions du commun, 2024.
Ressources en ligne :
Brian Holmes, "Extraordinary Art and Neoliberalism" Special Seminar.
https://brianholmes.wordpress.com/extraordinary-art-and-neoliberalism-2
Lien vers l'article autour de la figure de l'allié·e : http://www.education-populaire.fr/complices-allies-luttes-emancipation/

Ecritures de la recherche : les journaux

CORMERY, Anne-Claire, *Le journal, outil d'analyse institutionnelle dans le travail social, entre intervention et militantisme*. Thèse de doctorat en sciences de l'éducation, Université Paris 8, sous la direction de Rémi HESS, 2014.
DELIGNY, Fernand, *Cahiers de l'Immuable/1*, republié dans : DELIGNY, Fernand. *Œuvres*. Paris : Éditions L'Arachnéen, 2007.
HESS, Rémi, « Le journal institutionnel. » *Recherche & Formation*, n° 9, 1991, p. 67–80.
HESS, Rémi et CRÉPEAU, Bertrand, *Pratiquer le journal de recherche*. Lyon : Chronique Sociale, 2013.
LAPASSADE, Georges, *De Vincennes à Saint-Denis, essai d'analyse interne*. Paris : AISF, 2008.
LOURAU, René, « Analyse institutionnelle et question politique. », *L'Homme et la société*, n° 29-30, 1973.
LOURAU, René, *Le Journal de recherche. Matériaux d'une théorie de l'implication*. Paris : Méridiens-Klincksieck, coll. « Analyse institutionnelle », 1988.
NICOLAS-LE-STRAT, Pascal, *Journal de thèse, septembre 1992 – octobre 1993*. Montpellier : Éditions Fulenn, 2009.

PAILLARD, Bernard, *Introduction à Edgar Morin, Journal de Plozévet (Bretagne, 1965)*. La Tour d'Aigues : Éditions de l'Aube, 2001.
PICHAUD, Laurent, « Extrait d'un journal de recherche, Aide à l'écriture et au patrimoine en danse CND 2015 : Traduire Deborah Hay. » In : DESPRES, Aurore (dir.). *Gestes en éclats – art, danse et performance*. Paris : Les Presses du réel, 2016.
TOSQUELLES, François, *Trait-d'union, Journal de Saint-Alban. Éditoriaux, articles, notes (1950-1962)*. Paris : Éditions d'Une, coll. « La Boîte à outils », 2015.
ZENETTI, Marie-Jeanne, *Factographies, l'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*. Paris : Classiques Garnier, 2014.

Coproduction des savoirs, paire-recherche

Récits d'expériences, littérature :

ADDA, Florie, *États mixtes sur papier*. Paris : Bleu Pétrole, 2012.
ARTAUD, Antonin, *Van Gogh, le suicidé de la société*. Paris : Gallimard, 1947.
BA, Ibrahima, *À l'aube de la folie*. Paris : Vérone Éditions, 2023.
BARNES, Mary et BERKE, Joseph, *Mary Barnes : un voyage à travers la folie*. Trad. de l'anglais par Marie-Claude Béguin. Paris : Aubier, 1982.
TREIZE, *Charge. J'ouvre le huis-clos psychiatrique.* Paris : La Découverte, 2023.
DEGRAEVE, Joël, *Chronique d'un interné ordinaire*. Paris : L'Harmattan, 2006.
DELORME, Christian, *L'Asile : une histoire de vie*. Paris : Michalon, 2008.
DEPUSSÉ, Marie, *Dieu gît dans les détails*. Paris : P.O.L., 1993.
FRAME, Janet, *Un ange à ma table*. Trad. de l'anglais (Nouvelle-Zélande) par Françoise Jouan. Paris : Phébus, coll. « Littérature étrangère », 2001.
GOMAS, Jean-Marie, *Lettre ouverte à un psychiatre*. Paris : Seuil, 1975.
HAGAN, Patsy, *Asylum Notes*. Inédit en français. Extraits publiés dans : INGRAM, Allan (dir.). *Voices of Madness*. London : Routledge, 1998.
JAUFFRET, Marius, *Le Fumoir*. Paris : Anne Carrière, 2020.
KOENIG, Héloïse, *Barge*. Paris : Éditions du Chien Rouge, 2024.
LE BIHAN, Fabien,
— *Le danseur de corde. Tome 1 : La voie des maux et les voix de l'esprit*. Lulu, 2014.
— *Le journal d'un mystique. Tome 2 : Le Noël d'un schizophrène*. Lulu, 2019.
— *Un petit grain*. Lulu, 2020.
— *Cannabidiol (CBD) et schizophrénie : récit d'une expérience*. Lulu, 2021.
— *Chroniques des voix mystérieuses : un récit psychologique et spirituel*. Lulu, 2023.
MILLETT, Kate, *The Loony-Bin Trip*. New York : Simon & Schuster, 1990.
PLATH, Sylvia, *La Cloche de détresse*. Trad. de l'anglais par Jacqueline Huet et Paule Daveluy. Paris : Gallimard, coll. « Du monde entier ». (Éd. orig. : *The Bell Jar*, 1963), 2007.
SCHREBER, Daniel Paul, *Mémoires d'un névropathe*. Trad. de l'allemand par Philippe Petit. Paris : Seuil, coll. « Cadre rouge ». (Éd. orig. : *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken*, 1903), 1975.

Podcasts :

Les Maux Bleus : échanges avec des personnes partageant leurs parcours de rétablissement face à divers troubles et interventions de professionnel·les. https://placedessciences.fr/nos-podcasts/les-maux-bleus/

Les garde-fous : Créé par Alix Philippot, Baptiste Dupin et Samuel Ossant, ce podcast part à la recherche de la folie d'aujourd'hui en rencontrant des fous ordinaires ou extraordinaires. https://podcast.ausha.co/les-garde-fous

Ça s'dit pas : Par Florie Adda et Marie Marković. Podcast sur la psychiatrie, le trouble de la personnalité borderline, l'autisme, la neuroatypie, la maladie psychique au quotidien https://podcloud.fr/podcast/ca-sdit-pas

La perche : Le podcast donne la parole aux membres de La Maison Perchée, une communauté d'entraide pour les jeunes adultes vivant avec un trouble psychique et leur entourage : https://smartlink.ausha.co/la-perche-maison-perchee

Essais, travaux universitaires :

AVENEL, Marie-José*, La pair-aidance en santé mentale. Une révolution silencieuse*. Erès, 2021.

CHAMBERLIN, Judi, *On Our Own: Patient-Controlled Alternatives to the Mental Health System*. New York : McGraw-Hill, 1979.

DORMEAU, Léna, « Parlons de santé mentale : folie douce et discours tièdes. » Manifesto XXI, 14 mars 2024.

GODRIE, Baptiste, « Intégration des usagers et usagères et extractivisme des savoirs expérientiels : une critique ancrée dans le modèle écologique des savoirs dans le champ de la santé mentale. » Participations, 2021/2 N° 30, p. 249-273.

GODRIE, Baptiste, JUAN, Maïté et CARREL, Marion, « Recherches participatives et épistémologies radicales : un état des lieux. » *Participations*, 2022/1, n° 32.

GODRIE, Baptiste, « La co-construction des savoirs au prisme de l'épistémologie et des inégalités sociales. » *Sociologies*, 2019.

GRIMALDI, André, « Les différents habits de "l'expert profane" », in Les Tribunes de la santé, 2010/2 (n° 27), p. 91-100.

LA BRECHE (collectif), *Un peu de bon sens, que diable ! Notes sur l'enfermement sensoriel*, niet!éditions, 2022.

LAVIGNE, Chantal & PHILIP, Christine (dir.), « Handicap, parole de temoin et parole d'expert : vers une co-construction des discours ? » in Revue Nras, N°75.

LETAILLEUR, Céline,

— *La « participation des usagers » tu sais ce que c'est toi ? Bah euh…. Auto-désignations, enquête de sens, enjeux et perspectives.* Mémoire pour le diplôme inter-universitaire « Santé mentale dans la communauté », 2014.

— avec ALEX, Bastien, « Entrelacements de pair-ceptions et de savoirs anxieux. » *Rhizome,* 2024/2 N° 90-91, 2024, p.29-30.

— « Chapitre 8. Coproduire une formation au rétablissement en santé mentale. » In : PETIAU, Anne, *De la prise de parole à l'émancipation des usagers Recherches participatives en intervention sociale.* Rennes : Presses de l'EHESP. *Regards croisés,* 2021, p.187-208.

— « Un jeu de dupes ? Contribution à une réflexion sur les pratiques de démocratie participative en santé mentale. » *Pratiques en santé mentale,* 2016/2 62e année, p.37-40.

ONGER, Jean-Pierre et al. *La santé communautaire. Une stratégie pour le XXIe siècle.* De Boeck, 2014.

REVUE La Brèche, « Psychiatrie et carcéral, l'enfermement du soi », n°5, printemps 2023, Bruxelles, p. 86-87.

VORONKA, Jijian et al. « Storytelling beyond the psychiatric gaze: Resisting resilience and recovery narratives », Canadian Journal of Disability Studies, 8 (4), p. 8-30, 2019.

Sitographie :

No Anger, blog de l'artiste et chercheuse « A mon corps défendant » Essais de théorisation antivalidiste à partir d'un corps : https://amongestedefendant.wordpress.com/author/nonoelomb/
Site internet de l'association Advocacy France : https://www.advocacy.fr/
Mouvement pour la Vie Autonome (VA) ou Independent living. Voir le site du réseau européen : https://enil.eu/
Site internet du GEM « Les envolées » d'Aulnay-sous-Bois : https://gemlesenvolees.wordpress.com/
Site de la Trame à Saint-Denis, un lieu d'accueil ancré dans une dynamique de recherche-action : https://latrame93.fr/
Recherche-Action sur la Psychiatrie et les Alternatives : https://www.autrelieu.be/wp-content/uploads/2019/04/2012_Demarche_collective.pdf
https://lesdevalideuses.org/projet-de-loi-aide-a-mourir-communique-de-presse/
Site autour du dispositif de paire-recherche cap droits : https://confcap-capdroits.org/qui-sommes-nous/
Plateformes de ressources autour de la psychiatrie depuis une pluralité de points de vue et principalement alimentées par des personnes primo-concernées par la psychiatrie :
https://commedesfous.com/
https://www.autrelieu.be/publications-productions/
https://www.psychiatries.be/

La confiance : un objet transversal de la recherche

Philosophie / Théorie politique

AMÉRY, Jean, *Par delà le crime et le châtiment. Essai pour surmonter l'insurmontable*. Trad. François Wuilmart. Arles : Actes Sud, 1995.
DELEUZE, Gilles, *L'Image-Temps*. Paris : Éditions de Minuit, 1985.
MORIN, Edgar, « Pour une crisologie ». *Communications,* n° 25, 1976, p. 149-163.
NIETZSCHE, Friedrich, *Le Gai savoir.* Trad. Patrick Wotling. Paris : Flammarion, 2007 [1882].
ORIGGI, Gloria, *Qu'est-ce que la confiance ?* Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 2008.
ORIGGI, Gloria, « Confiance, autorité et responsabilité épistémique. Pour une généalogie de la confiance raisonnée ». In : LOBET-MARIS, Claire, LUCAS, Robin et SIX, Benjamin (dir.). *Variations sur la confiance.* Bruxelles : Peter Lang, 2009.
PARSONS, Talcott, *The Social System.* London : Routledge, 1991 [1951].
RAMBEAU, Frédéric, « Croire au monde ». In : *Les secondes vies du sujet. Deleuze, Foucault, Lacan.* Paris : Éditions Hermann, 2020, p. 271-305.
PROCTOR, Robert N. et SCHIEBINGER, Londa, *Agnotology. The Making and Unmaking of Ignorance.* Stanford : Stanford University Press, 2008.

Sociologie / Sciences politiques

ALGAND, Yann et CAHUC, Pierre, *La société de défiance. Comment le modèle social français s'autodétruit.* Paris : Éditions Rue d'Ulm, 2008.

BOLTANSKI, Luc et CHIAPELLO, Ève, *Le nouvel esprit du capitalisme.* Paris : Gallimard, 1999.
BOURDIEU, Pierre, *Ce que parler veut dire : l'économie des échanges linguistiques.* Paris : Fayard, 1982.
BRISTIELLE, Antoine, *À qui se fier ? De la crise de confiance institutionnelle à la crise sanitaire.* Paris : Éditions de l'Aube, Fondation Jean Jaurès, 2021.
HARRISSON, Denis, *La confiance. Approches économiques et sociologiques.* Paris-Montréal : Gaétan Morin, 1999.
LUHMANN, Niklas, *La confiance, un mécanisme de réduction de la complexité sociale.* Trad. Didier Frémond. Paris : Éditions Economica, 2006 [1968].
LUHMANN, Niklas, « Confiance et familiarité, problèmes et alternatives ». *Réseaux*, n° 108, 2001, p. 61-73.
MANGEMATIN, Vincent et THUDEROZ, Christian, *Des mondes de confiance. Un concept à l'épreuve de la réalité sociale.* Paris : CNRS Éditions, 2003.
ROUBAN, Luc *Les raisons de la défiance.* Paris : Presses de Sciences Po, 2022.
SELIGMAN, Adam B., « Complexité du rôle, risque et émergence de la confiance ». Réseaux, vol. 19, n° 108, 2001, p. 121-143.
SIMMEL, Georges, *Philosophie de l'argent.* Trad. Sabine Cornille. Paris : Presses universitaires de France, 1987 [1900].
SPIRE, Alexis, « La confiance dans l'État : une relation pratique et symbolique ». In : SENIK, Claudia (dir.). *Crises de confiance*. Paris : Éditions La Découverte/Fondation pour les Sciences sociales, 2020.
ZUCKER, Lynne G., « Production of trust: institutional sources of economic structure, 1840–1920 ». *Research in Organizational Behavior*, vol. 8, 1986, p. 53-111.

Économie / Sociologie économique

GRAEBER, David, *Dette, 5 000 ans d'histoire*. Paris : Actes Sud, 2016.
LAZZARATO, Maurizio, *La fabrique de l'homme endetté. Essai sur la condition néolibérale*. Paris : Éditions Amsterdam, 2011.
REY, Jean-Michel, *Le temps du crédit*. Paris : Éditions Desclée de Brouwer, 2002.
TOSHKOV, Dimiter ; YESILKAGIT, Kutsal ; CAROLL, Brendan, « Government capacity, societal trust or party preferences? What accounts for the variety of national policy responses to the Covid-19 pandemic in Europe? ». *Journal of European Public Policy*, vol. 29, 2021.

Médecine / Bioéthique / Anthropologie du soin

AUBRY, Régis, « Confiance, fin de vie, refus du soin, désir de mort et demande d'euthanasie ». In : MARTIN, Thierry et QUIVIGER, Pierre-Yves (dir.). *Action médicale et confiance*. Besançon : Presses universitaires de Franche-Comté, 2007, p. 159-171.
BALAGNY, Elisabeth, « Le droit des patients, "une longue marche" ». In : MARTIN, Thierry et QUIVIGER, Pierre-Yves (dir.), *Action médicale et confiance*. Besançon : Presses universitaires de Franche-Comté, 2007, p. 135-143.
MARTIN, Thierry et QUIVIGER, Pierre-Yves (dir.), *Action médicale et confiance*. Besançon : Presses universitaires de Franche-Comté, 2007.
MASQUELET, Alain-Charles (dir.), *Le corps relégué*. *Cahiers du Centre Georges Canguilhem*, n° 1. Paris : PUF, 2007.

MASQUELET, Alain-Charles, « Le soin à l'épreuve de la cure ». In : DORON, Claude-Olivier, LEFÈVE, Céline et MASQUELET, Alain-Charles (dir.), *Soin et subjectivité. Cahiers du Centre Georges Canguilhem*, n° 4. Paris : PUF, 2011, p. 53-67.
PARIENTE-BUTTERLIN, Isabelle, « Le conflit de la confiance et du consentement ». In : MARTIN, Thierry et QUIVIGER, Pierre-Yves (dir.), *Action médicale et confiance*. Besançon : Presses universitaires de Franche-Comté, 2007.
PIGEAUD, Jackie, *La crise : éléments d'histoire de la médecine*. Nantes : Éditions Cécile Defaut, 2006.
VELPRY, Livia, « Subjectivité et psychiatrie, travailler les points de vue de l'intervention thérapeutique ». In : DORON, Claude-Olivier, LEFÈVE, Céline et MASQUELET, Alain-Charles (dir.), *Soin et subjectivité. Cahiers du Centre Georges Canguilhem*, n° 4. Paris : PUF, 2011, p. 83-92.

ANNEXES

→ (Auto)portraits des artistes du *P.O.S.#1*

→ Calendrier du P.O.S.#1

→ Contrat de cession de droits d'auteur

→ Entretien avec Annie Cadenel, Contrôleure (Contrôle général des lieux de privation de liberté)

→ Lettre de la contrôleure générale des lieux de privation de liberté, Dominique Simonnot, au Ministre des solidarités et de la santé, Olivier Véran, le 09 décembre 2020.

(AUTO)PORTRAITS

Les pages suivantes regroupent les (auto)portraits partagés par les artistes du *P.O.S.#1* sous une forme libre. Ils sont composés de textes et de photographies ou d'un dessin. Les textes ont été rédigés par les artistes elleux-mêmes, sauf la présentation d'Abdelaziz Kherfi (rédigée par mes soins) qui n'est plus dans le collectif et avec lequel je n'ai pas réussi à échanger dans les temporalités de la thèse. Il me semblait néanmoins important de faire apparaitre l'ensemble des membres du collectif mentionnés dans la thèse. Didier Martineau, même s'il a rejoint le collectif après le *P.O.S.#1, est mentionné* à plusieurs reprises. Je lui ai donc également proposé de partager son portrait.

Les photographies ont été prises par Judith Arazi sauf :
le photomontage de Thomas Benhamou (crédit photo : Thomas Benhamou), la photographie du dessin de Spirale Production (crédit photo : Spirale Production), celle de Fanny Ingrassia (crédit photo : Fanny Ingrassia) et celles d'Aimée Dubuisson et de Nathalie Hervé (crédit photo : Véronique Baudoux).



Performeureuses du *P.O.S.#1,* Mars 2022, CHIRB, crédit photo : Judith Arazi.
Au sol (de gauche à droite) : Corinne Dutheil (debout), Abdelaziz Kherfi, Manalios Oochit, Francelyse Faleyras, Fanny Ingrassia (debout).
Sur la scène (de gauche à droite) : Spirale Production, Baky Meguenni, Nathalie Hervé, Christian Daclinat, Marina Ledrein.

Thomas Benhamou



Je suis le bon, je suis la brute et le truand.
Schizophrène à plein temps.
Gratin des patients, je fais science à l'hosto.
Suivit par l'Etat, préfet, juge et curatelles…
Silence ça pousse, dans ma tête ça se passe !

Quelques mots je place, quelques phases dans l'espace.

De moi, on dit que je suis stoïque, c'est pour ne plus qu'on m'analyse.
L'ataraxie est un état que je préconise.
Tra tra trafiquant de bonheur, aucune montre pour te donner l'heure.
Contemple mon arborescence dynamique. Mon arme ? Surgit de mon âme !
Aux pensées sensées, mes gestes sont aussi sensibles. Ma cible est autre que d'enseigner tel un apôtre. Je me place… Mashiar de mon être. Je me respecte. Rempli de pertinence, je vis éveillé mon existence.

Christian Daclinat



Christian Daclinat est artiste chorégraphique et pratique le *Smurf* et le *Breakdance* depuis l'âge de 12 ans, au moment de l'émergence du mouvement hip-hop en France. Il s'entraine tous les soirs à la MJC à Rillieux-la-Pape (métropole de Lyon) puis intègre le groupe des *B-boys breakers* (ex *Crazy band breakers*) sous le pseudonyme Spike. En 1991, le groupe présente le 26 mai au gymnase de Rillieux un spectacle intitulé *Art Tag*, chorégraphié par Jean-Claude Carles. Christian se blesse pour la première fois. Il maintient un rythme très soutenu (étude en BEP, répétitions tous les soirs jusqu'à minuit, tournées le weekend avec le groupe).

En parallèle, il devient animateur en villages vacances et propose des ateliers chorégraphiques (création de spectacles/régie). Il intègre ensuite le théâtre du mouvement, une école de danse à Lyon et devient professeur et artiste chorégraphique associé. Il remporte un coucours de jeunes talents avec le groupe « croisement contemporain/urbain » de l'école et participe au premier défilé de la biennale de Lyon. La blessure, toujours non soignée, le force à stopper ses activités. Il décide de partir vivre à Sète et s'en suit une période de dépression, d'errance et de vie dans la rue. Après avoir retrouvé un logement, il découvre l'art des percussions. Vctime d'un accident de la route, Christian doit suivre une rééducation longue. Il revient ensuite à Lyon et reprend le mixage dans un squat d'artistes et organise des *soundsystems*. Il devient père de deux enfants. Christian a conscience de sa maladie depuis l'enfance. Un diagnostique est posé seulement à 38 ans. Depuis que le suivi en psychiatrie a démarré, Christian se sent enfermé dans un système duquel il ne peut s'échapper. La psychiatrie nie toute son existence passée, en tant qu'artiste, père, ami et citoyen. Il considère aujourd'hui la psychiatrie comme un système qui réduit les individus à leurs pathologies et leurs symptômes. Il souhaite aujourd'hui renouer avec la culture de ses origines et vivre en Martinique là où ses parents ont grandi. Ce qui l'aide à tenir, c'est de pouvoir continuer à expérimenter des choses : danse, percussions, mixage, peinture. Christian expérimente et continuera d'expérimenter pour rester libre.

Aimée Dubuisson



J'ai rencontré le collectif MOUVEMENT(S) en mars 2022, lors de leur première résidence de création pour le *P.O.S.#1* au Théâtre Louis Aragon. À l'époque, j'étais étudiante en Master à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales et je m'intéressais aux savoirs et aux pratiques des personnes psychiatrisées à travers la danse et le mouvement.

Dès la deuxième résidence, les membres du collectif m'ont invitée à « venir en soutien ». C'est comme ça que je me suis engagée, peu à peu, à la fois corporellement et intellectuellement au sein du projet. N'étant ni soignée ni soignante, je me suis pensée comme une membre alliée – du moins, j'ai essayé de l'être.

La place que le collectif m'a offerte a donné tout son sens à mes recherches académiques et personnelles. Je ne leur en serai jamais assez reconnaissante. Ces années de *P.O.S.* ont façonné la personne que je suis devenue, ma manière d'appréhender les questions de soin, de folie, de violences psychiatriques et d'émancipation mais aussi ma manière de penser les gestes, la danse, les corps.

Corinne Dutheil



Infirmière en psy : un métier que j'exerce avec passion, engagement et humilité. Il m'a conduit à faire partie du collectif MOUVEMENT(s). C'est Spirale Production que je connais depuis longtemps qui m'a demandé de les rejoindre.

Participer au collectif a été pour moi une prolongation naturelle de mon engagement en tant que soignante. Le soin ne se limite pas aux murs de l'hôpital ou à des prescriptions : il peut prendre la forme d'un regard échangé sur scène, d'un mouvement dansé.

Ce qui m'a profondément motivée, c'est le lien, entre un collectif d'artistes, aussi patients ou soignants, qui se transforme et s'enrichit dans un cadre artistique.

Le lien entre ce que nous sommes et ce que nous pouvons devenir ensemble.

Le collectif est pour moi une source de joie, de créativité et de sens.

Il me rappelle que la folie n'est pas une barrière, et que chacun peut, avec sa vulnérabilité, toucher les autres et participer à une oeuvre commune.

Francelyse Faleyras



J’ai dansé pour le *P.O.S.* au Théâtre Louis Aragon. Aujourd’hui, je travaille en E.S.A.T. en tant qu’agente d’entretien. Je vous invite à la lecture de mon histoire dans la *zone d’écoute* dans lequelle je raconte déjà mon parcours de vie. Je vous souhaite une bonne lecture. Prenez soin de vous.

Nathalie Hervé



TENTATIVE D'AUTOPORTRAIT

Je suis, je suis, je suis…
Une femme venue à la danse par accident
J'ai dansé, je danse et je danserai
J'ai feldenkraïsé, je feldenkraïse et je feldenkraïserai
J'ai changé, je change et je changerai
J'ai reçu, je partage et je partagerai.

Fanny Ingrassia



J'ai toujours ressenti un grand attrait pour l'art depuis l'enfance. J'ai connu des évènements de vie difficiles durant ma vie adolescente/ de jeune adulte, et la musique et l'écriture ont été pour moi un soutien indefectible. Ces expériences de vie ont clairement influencé mon intérêt et mon goût pour la psychologie et m'ont poussée, après des études en musicologie, à me tourner vers la relation d'aide. J'ai fait une formation d'art-thérapie et j'ai une pratique de musicothérapeute depuis 2017 dans plusieurs institutions psychiatriques. Mais honnêtement, cette présentation « standard » ne me convient pas...

Cet exercice pose la question de comment et pourquoi on se définit : pourquoi la dimension professionnelle/la « fonction sociale » prend-elle le dessus ? Pourquoi ne pourrait-on pas simplement se présenter en tant qu'être humain ? Ainsi, je suis simplement un être humain qui a été marqué par ses expériences de vie, et qui a toujours cherché à trouver du sens à l'existence - sens que je perçois intensément lorsque je ressens des émotions esthétiques, artistiques et lorsque je me sens connectée à d'autres êtres humain. L'activité professionnelle que je me suis construite est un espace où j'essaye de transmettre et partager cela, ce qui m'habite en tant qu'humain. Et ce qui m'anime profondément résonne au delà de tout cadre social - c'est cette conviction intime que construire des voies de partage, de la reliance entre être humains, est la chose la plus signifiante dans cette existence.

Abdelaziz Kherfi



Abdelaziz Kherfi est performeur pour le *P.O.S.#1* au Théâtre Louis Aragon. Il a quitté le collectif depuis pour d'autres aventures. Le 4 juin 2022, il a guidé les visiteurs avec sa flûte de bambou fabriquée par ses soins. C'est sa voix qui résonne sur le tapis de blisters de la *zone d'anesthésie*. Il n'a pas été possible de contacter Abdelaziz pour lui permettre de transmettre sa biographie ou de choisir la photographie pour ce portrait. J'ai pris l'initiative d'ajouter cette photographie qu'il avait validée pour sa présentation sur un site internet dédié au collectif – projet resté en suspens faute de moyens et de temps.

Didier Martineau



Je suis issu de parents ouvriers. À mes trois ans, mon père est décédé. Ma maman ne peut pas m'aider à faire mes devoirs, elle doit travailler. La période est difficile à la maison. J'ai deux grandes soeurs qui sont mariées et deux frères, plus jeunes. Au lieu de faire une 6ème normale, je suis à l'époque orienté en sixième transition. Heureusement, en CM2, mon professeur aime la nature. Dans sa classe, il y a une armoire en verre avec une couleuvre, un crane humain, des plumes d'oiseaux et plein d'autres choses se rapportant à la nature. Quelque temps après, ma soeur se marie avec Eugène Alexandre, ingénieur au CNRS à Paris. C'est lui qui me donne quelques revues scientifiques dont un numéro de *La recherche*. Je découvre un monde fabuleux, les articles sont très intéressants. Depuis, je lis régulièrement ce magazine et j'aime la recherche même si l'université n'est pas accessible à tout le monde. J'écris de la poésie depuis plusieurs années aussi.

Baky Meguenni



Je m'appelle Abdelbaki à l'état civil mais je préfère qu'on m'appelle Baky, un prénom circoncis, choisi dès l'âge de 6 ans pour écourter la connotation arabe face au racisme... J'ai grandi avec une mère maltraitante et un père effacé. Enfant, mon visage a pris une direction imprévue, j'ai perdu mon visage de nourrisson. Ma mère me le fera payer très cher. Elle me trouvait d'une laideur humiliante. Je me sentais abandonné et me suis replié sur moi-même. On m'a diagnostiqué une schizophrénie avec tendances paranoïaques. À l'âge de 15 ans, sans amour, j'ai atteint la limite. Je nourris des complexes physiques, sur mon nez par exemple. D'après mes camarades, j'ai celui de Cyrano et me dit-on :

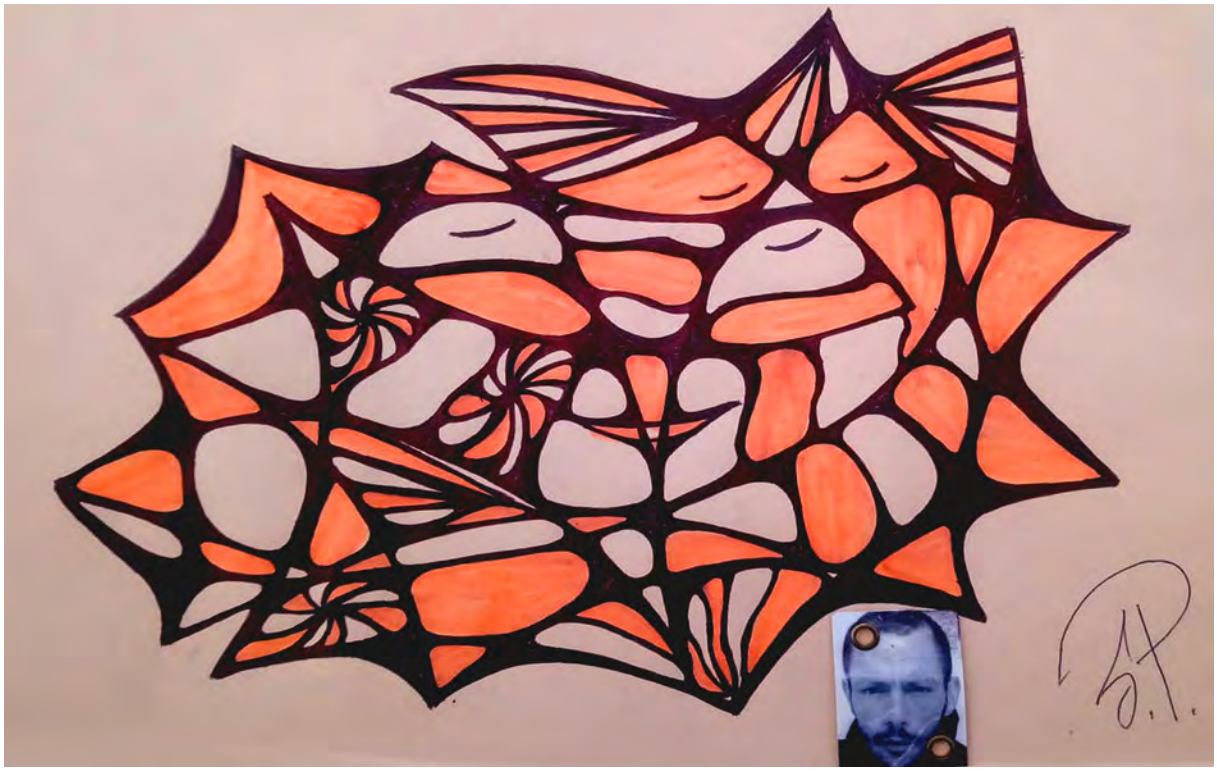
« surtout ne sniffe pas de la poudre avec ton nez c'est l'overdose assurée ». Je me retrouve à 15 pijes pour la première fois devant un psychiatre, un baba cool qui jouait du saxophone. Au premier entretien, il me soumet la question suivante : Qu'est ce que vous pensez des fous ? Belle entrée en matière ! Je suis pris de panique. De tout mon parcours, jamais la question du corps n'a été évoquée. Quelques années plus tard, je découvre la psychothérapie institutionnelle. Merci à Jean Oury. Je m'implique corps et âme autour d'une équipe exceptionnelle de soignants. Et vient ma plus belle victoire : pendant un mois je deviens Prospero dans *La tempête* de Shakespeare. En arts plastiques, je dresse mon portrait au couteau. Je découvre également la danse. La danse est un art qui vient de l'intérieur. Ensuite, je fais une belle rencontre, celle de Marina Ledrein, une des têtes de proue du collectif appelé MOUVEMENT(s) qui rassemble pêle-mêle patients, soignants, artistes de tous poils pour dénoncer artistiquement les mauvaises pratiques et les limites de la psychiatrie par la danse sous toutes ses formes. C'est une expérience très dense pour chacun d'entre nous. Danser, c'est bander, bander sans complexes pour faire jaillir les énergies du vivant et les plus ancestrales.

Manalios Oochit



Je m'appelle Manalios Oochit. Je suis mauricien. J'ai traversé beaucoup de kilomètres pour venir en France. Je voulais travailler, fuir la misère et aider ma famille. Je n'ai pas fui la misère. Je l'ai retrouvée mais en France. Je suis aussi danseur sega et boxeur. Je chante aussi beaucoup. J'ai rencontré les personnes du collectif qui sont mes amis et avec lesquelles j'ai fait plein de choses. J'ai fait des spectacles qui parlent de la psychiatrie. Aujourd'hui, je suis rentré à L' Île Maurice. Quand mon titre de séjour n'a pas été renouvelé, j'étais très triste. Pour moi, c'était injuste, j'ai toujours essayé de faire les choses comme il faut. Il y a des gens qui m'ont aidé à survivre, à m'installer un peu mais je me demande pourquoi on m'a accueilli pour me dire de partir ensuite. Je voudrais aussi dire que l'hôpital, en France, c'était mon refuge et des amis, sinon pour moi c'était la rue. C'est pour ça que c'était important pour moi d'être dans le collectif et de parler de l'hôpital, les bons côtés mais aussi les mauvais qu'ont vécu mes amis et que j'ai aussi vécu. Mais maintenant, j'ai repris ma vie, décidé de repartir. Si la France ne veut pas de moi, je suis bien avec ma famille à l'Île Maurice. Je voudrais finir par de l'espoir pour tous ceux qui fuient la misère. Aujourd'hui je travaille à l'aéroport de Maurice, je vais mieux et j'espère que beaucoup de mes camarades iront mieux aussi.

Spirale Production



Ça fait maintenant trois ans que je suis dans le collectif MOUVEMENT(s) avec Marina, Corinne, Christian, Didier et d'autres personnes et ça nous fait plaisir que ça vous plaise, on est là pour ça : pour donner de la valeur à ce qu'on fait. Prenez soin de vous et passez une très bonne journée.

Calendrier du P.O.S. #1 :

Les ateliers de travail autour du *P.O.S.#1* ont eu lieu tous les vendredis entre septembre 2021 et juin 2022 de 13h30 à 16h30/17h en dehors des temps de résidences de création et de vacances.

Journées de travail au TLA (Tremblay-en-France) :

- → Lundi 10 janvier 2022
- → Vendredi 28 janvier 2022

Résidences au TLA (Tremblay-en-France) :

- → Du mercredi 2 au vendredi 4 mars 2022 de 10h à 17h30
- → Du lundi 18 avril au vendredi 22 avril 2022 de 10h à 17h30
- → Du lundi 30 mai au vendredi 3 juin 2022 de 10h à 17h30

Résidences au CENTQUATRE-Paris :

- → Du lundi 06 au dimanche 12 septembre 2021
- → Du lundi 11 au dimanche 17 avril 2022

Sessions enregistrements et création des ambiances sonores et musicales avec Benoit Navarret :

- → Vendredis 12 et 19 novembre 2021 : 10h -17h
- → Vendredi 17 décembre 2021 : 10h -17h
- → Vendredi 25 février 2022 : 10h -17h
- → Vendredi 18 mars 2022 : 10h -17h

Laboratoires artistiques à La Martiennerie avec le collectif MOUVEMENT(s)* :

- → Le lundi 28 février 2022 : 10h -17h
- → Le lundi 14 mars 2022 : 10h -17h
- → Le lundi 21 mars 2022 : 10h -17h
- → Le lundi 28 mars 2022 : 10h -17h
- → Le lundi 04 avril 2022 : 10h -17h

Première rencontre avec Nathalie Hervé :
Le mardi 22 février 2022 de 14h à 17h au CHIRB puis début de la collaboration artistique lors de la résidence au TLA en mars 2022.

AUTORISATION DE DIFFUSION ET DE PUBLICATION

CESSION DE DROITS D'AUTEUR ET DROITS A L'IMAGE

À TITRE GRATUIT ET NON EXCLUSIF

Je soussigné.....

(merci d'indiquer vos nom et prénom)

demeurant.....

(merci d'indiquer votre adresse personnelle)

accepte de participer au projet P.O.S. (Plan d'Occupation des Sols) du collectif MOUVEMENT(s) coordonné par l'**association BLACKCUT** se déroulant au Théâtre Louis Aragon (Tremblay-en-France). J'accepte à ce titre de participer en tant que co-auteur à la création de P.O.S, un projet de performance incluant des chorégraphies, une bande sonore et une création éditoriale et des objets de création plastique (dessins, sculptures).

Après avoir évalué en toute conscience les conséquences liées à la diffusion de ma voix et de mon image et de mes travaux, j'autorise **l'association BLACKCUT** à diffuser, dans le respect des dispositions du Code de la Propriété Intellectuelle, ma contribution artistique à la création de P.O.S. performance, création sonore et éditoriale selon les conditions déterminées ci-après.

Ma signature apparaîtra sur tous supports reproduisant ou représentant les œuvres dont je suis l'auteur ou le co-auteur, sous la forme suivante :

□ Nom et prénom

ou □ Prénom et initiale du nom de famille

ou □ Pseudonyme :.....

ou □ Prénom seul

ou □ Initiales

J'autorise expressément ces types de diffusion <u>des textes, œuvres graphiques et</u> productions sonores dont je suis l'auteur ou le co-auteur par l'association BLACKCUT :

Oui **Non**

□ □ la reproduction (sur différents outils de médiation et de communication) des textes et productions sonores dont je suis l'auteur ou le co-auteur, intégralement ou par extrait, dans tout type de publication et sur tout support papier : je recevrai moi aussi un exemplaire de ces ouvrages collectif(s) ;

□ □ la publication de ces textes, extraits sonores, photographies sur les sites Internet des artistes ayant participé au projet en accès libre et gratuit.

J'autorise expressément ces types de diffusion des <u>captations de mon image</u> : OUI NON

J'autorise expressément ces types de diffusion des <u>captations de ma voix</u> :

Oui **Non**

□ □ la diffusion des captations vidéo, photographiques et sonores sur les sites internet et les réseaux sociaux des partenaires du projet (théâtre Louis Aragon, CENTQUATRE-Paris, Conseil départemental de la Seine-Saint-Denis, Université Paris 8).

□ □ la publication de ces captations sur les sites Internet des artistes intervenants en accès libre et gratuit.

A/ Le droit de reproductiondes œuvres :

- dans tout type de publication et sur tout support papier, vidéo et audio par **l'association BLACKCUT** ;
- sur tous supports communicationnels (affiches, brochures, plaquettes, prospectus, invitations) strictement destinés à la promotion des œuvres ou des évènements à l'occasion duquel/desquels les œuvres sont diffusée(s), y compris à des fins de représentation sur internet.

B/ Le droit de représentation comprend :

- le droit de représenter les œuvres sur le site internet des artistes intervenants ;
- le droit de représenter les œuvres sur des publications papier ;
- le droit de présenter les œuvres dans le cadre de présentations publiques

Fait en 2 exemplaires, dont un remis à la personne cédant ses droits :

La personne cédant ses droits

Le……..,

à Aulnay sous bois.

Signature précédée de la mention « Lu et approuvé » :

Pour l'association BLACKCUT

Le ……..,

à ……..

Nom, qualité et signature, précédés de la mention "lu et approuvé" :

Christophe RAMAGE, président de BLACKCUT

Entretien avec Annie Cadenel, Contrôleure générale des lieux de privation de liberté

Contrôleure générale des lieux de privation de liberté, ancienne infirmière de secteur psychiatrique et cadre associative du champ social et médico-social. Entretien téléphonique réalisé le 23/10/2023.

Annie Cadenel : Souhaitez-vous que je reformule et affine vos questions, ou préférez-vous que je réponde directement à chacune d'elles, une par une, et que nous en discutions au fur et à mesure ?

Marina Ledrein : Oui, on peut peut-être commencer par suivre le fil des questions que je vous ai envoyées. Ensuite, si des sous-questions me viennent en fonction de vos réponses, on pourra les aborder au fur et à mesure.

Annie Cadenel : D'accord, très bien. Lorsqu'on organise une visite du CGLPL dans un établissement de soins ou un établissement pénitentiaire, cela peut faire suite à des signalements internes émanant de l'établissement lui-même. Au sein du contrôle, nous disposons d'un service spécifiquement chargé de traiter ces informations. Avant d'aller plus loin, est-ce que vous avez déjà pris connaissance de l'ensemble des documents relatifs au fonctionnement et aux missions du CGLPL ? Cela permet de savoir si vous avez déjà une bonne visibilité sur nos actions ou s'il serait utile que je vous apporte quelques précisions. Sinon, je peux vous rappeler rapidement deux ou trois points essentiels concernant notre organisation et nos missions.

Marina Ledrein : Oui, j'ai déjà pas mal parcouru le site dédié, mais je me posais encore quelques questions. Ce qui n'était pas très clair pour moi, c'est surtout la manière dont les visites peuvent faire suite à des signalements. Je comprends mieux maintenant, mais c'était un point qui restait flou jusque-là.

Annie Cadenel : Précisément, cela découle directement de notre mission : nous devons contrôler tous les lieux de privation de liberté relevant d'une décision administrative ou judiciaire. Quoi qu'il arrive, nous y allons systématiquement. Concrètement, nous disposons d'une liste complète : établissements pénitentiaires, structures psychiatriques autorisées à accueillir des personnes en soins sans consentement, centres éducatifs fermés (CEF), centres de rétention administrative (CRA), commissariats, lieux de garde à vue, etc. Nous les visitons au fur et à mesure, avec un ordre de passage qui peut être modifié en fonction de certaines priorités. Ces priorisations viennent notamment des saisines — c'est-à-dire des courriers ou appels téléphoniques qui nous sont adressés. Les personnes détenues, comme toute autre personne concernée, peuvent nous contacter directement et de manière confidentielle. Notre numéro figure parmi ceux qui ne peuvent pas être écoutés par l'administration pénitentiaire, et nos courriers entrants ou sortants ne peuvent pas être lus par celle-ci. En pratique, nous recevons beaucoup de courriers, surtout de détenus — ce n'est pas étonnant, puisque nous sommes parfois surnommés « les contrôleurs de prisons », ce qui reflète une part importante de notre activité. Nous recevons également des saisines de familles ou de professionnels. Lorsqu'un établissement fait l'objet d'un grand nombre de saisines, nous pouvons décider d'avancer sa visite dans notre planning. Quoi qu'il en soit, nous finissons par visiter tous les établissements de la liste. Mais si une situation semble particulièrement urgente, nous nous déplaçons rapidement.

Marina Ledrein : Merci pour ces précisions. Après, c'est vrai que je vous connais surtout depuis le contexte psychiatrique et j'ai observé que votre numéro n'est pas du tout connu dans les services et ne circule absolument pas auprès des usagers.

Annie Cadenel : Oui, effectivement. Nous ne sommes pas seulement mal connus des usagers, mais aussi des professionnels. C'est pourquoi, à chaque arrivée dans un établissement — et c'est une règle absolue — nous remettons une note qui doit être diffusée dans tous les services. Cette note informe les usagers, les professionnels et même les visiteurs de notre présence sur place. Elle précise qu'il est possible de nous contacter, de demander à nous rencontrer, puis éventuellement de nous appeler ou de nous écrire. C'est notre manière de faire connaître notre mission et de permettre à chacun de nous solliciter. Malgré cela, nous restons une institution mal connue, y compris en tant qu'autorité administrative indépendante. Dans ma vie personnelle, j'explique souvent ce que je fais — mes amis le savent maintenant — mais, socialement, je constate encore beaucoup d'incompréhension. Ces derniers temps, grâce à la communication de Dominique Simonnot sur la surpopulation pénale, nous avons gagné en visibilité, mais nos missions en psychiatrie restent beaucoup moins connues. Cela tient aussi à une réalité : la psychiatrie n'est pas un sujet très « vendeur » médiatiquement. C'est d'autant plus problématique que la situation actuelle est, vous le savez, assez dramatique. En termes de presse ou de communication grand public, c'est un thème difficile à mettre en avant. Pour répondre à votre autre question : oui, nous retournons dans les établissements déjà visités, mais parfois bien plus tard. Cela tient à notre organisation : nous sommes une cinquantaine pour couvrir toute la France. Vu le nombre total d'établissements — pénitentiaires, psychiatriques, centres éducatifs fermés, etc. — nous ne pouvons pas être partout en continu. Le CGLPL a commencé ses activités en 2008, d'abord avec les prisons, puis progressivement avec la psychiatrie. Ce n'est qu'à partir de 2012-2013 que nous avons entrepris une véritable tournée des établissements psychiatriques. En 2021, lorsque Madame Adeline Hazan a quitté ses fonctions, nous venions de terminer la première tournée de tous les grands centres hospitaliers spécialisés (CHS) et établissements publics de santé mentale (EPSM). Il restait encore de nombreuses petites unités à visiter, notamment celles intégrées dans des hôpitaux généraux, au sein de services de soins somatiques. Ces unités sont de taille normale, mais elles sont « noyées » dans des structures beaucoup plus vastes, ce qui complique parfois leur visibilité et leur suivi.

Marina Ledrein : Oui, c'est le cas de Robert Ballanger, d'ailleurs. L'une de mes questions porte précisément sur la situation de cet établissement : des actions sont-elles prévues à la suite des visites réalisées en 2020 et des rapports qui en ont résulté ?

Annie Cadenel : Robert Ballanger, c'est un peu plus important. Vous voyez récemment, j'ai fait une visite dans un gros CHR dans lequel il y avait deux petites unités de psychiatrie. Autant vous dire que la psychiatrie n'est pas tout à fait prioritaire dans les préoccupations de la direction de l'établissement. D'abord, il faut savoir qu'il existe une organisation de suivi de nos recommandations. Après chaque visite, nous rédigeons un rapport, transmis à l'établissement et au ministère, dans lequel nous formulons un certain nombre de recommandations. Comme vous le savez, ces recommandations n'ont pas de caractère obligatoire et ne peuvent donner lieu à des sanctions si elles ne sont pas mises en œuvre. C'est à la fois le pendant de notre indépendance… et sa limite : nous ne sommes pas une inspection. Ces recommandations font néanmoins l'objet d'un suivi. En général, au bout d'un ou deux ans, nous écrivons à l'établissement pour savoir ce qui a été fait. C'est déclaratif : certains ne répondent pas, et pour ceux qui répondent, à moins d'y retourner

pour vérifier, nous n'avons pas beaucoup d'autres moyens de contrôle. Lorsqu'une visite révèle des atteintes particulièrement graves — aux droits ou à la dignité — nous pouvons formuler des recommandations en urgence. Celles-ci sont publiées très rapidement, sans attendre la parution du rapport au Journal officiel. Nous envoyons aussi ce qu'on appelle des « lettres au ministre » : un courrier direct de la Contrôleure au ministre concerné, signalant qu'il y a un problème particulièrement grave et qu'il faut agir vite. En psychiatrie, cela entraîne généralement l'envoi d'une mission d'inspection ou de l'IGAS par le ministère de la Santé. Dans le domaine pénitentiaire, ce sont les services d'inspection du ministère de la Justice qui interviennent. Dans ces situations, nous retournons sur place rapidement. Après, nous restons tributaires de nos effectifs et d'autres priorités qui peuvent survenir. Mais voilà le principe. Pour ce qui est de Robert Ballanger, nous y sommes allés en 2020… et nous y retournerons.

Marina Ledrein : Une lettre au ministre a été envoyée. À l'époque, c'était monsieur Véran. Cette lettre avait circulé au sein de l'hôpital et généré de nombreuses réactions de la part des professionnels.

Annie Cadenel : Oui, je m'en souviens. Effectivement, cette lettre au ministre, nous la communiquons. Et même avant son envoi, nous informons la direction de l'établissement qu'elle va partir — ce qui me paraît être la moindre des choses. Il n'y a aucune raison de le leur cacher. Ensuite, la lettre est transmise au ministre, qui en fait ce qu'il juge utile. Dans ce cas précis, elle avait été interceptée et diffusée au personnel. Pour nous, ça ne pose aucun problème, bien au contraire : je trouve même très bien que le personnel soit informé. Simplement, nous ne nous adressons pas directement aux organisations syndicales, mais uniquement à la direction de l'établissement. Donc oui, cette lettre avait circulé. Ça me revient maintenant. Et dans ces situations, souvent… eh bien je peux prendre un autre exemple — qui n'était pas tout à fait identique et que je n'ai d'ailleurs pas connu dès le début — mais il s'agissait du premier établissement psychiatrique ayant fait l'objet de recommandations en urgence. Alors, on est en 2016. C'est la première fois que le contrôle a émis des recommandations d'urgence sur des situations vraiment graves. Là, ce n'était pas juste des problèmes classiques, mais des cas extrêmes. Il y avait des patients en isolement depuis des années. Je n'étais pas encore en poste à l'époque, mais d'après ce que les collègues racontaient, c'était des isolements prolongés, des conditions d'hospitalisation vraiment lamentables, une privation totale de liberté, pas de possibilité d'aller ou venir. Certains patients étaient même en contention depuis des années. Je me souviens particulièrement d'une histoire qui n'est pas juste une anecdote. C'était une dame en isolement et contention depuis très longtemps — je ne saurais dire combien d'années exactement. Elle avait dit aux contrôleurs, lors de leur visite : « Heureusement que le week-end, je peux sortir, aller chez le coiffeur, au restaurant, ça me fait du bien. » Et là, on se dit : comment est-ce possible ? Elle sort le week-end, va au restaurant, chez le coiffeur… alors pourquoi reste-t-elle enfermée, en isolement, sous contention le reste du temps ? C'était d'un niveau d'absurdité et d'injustice assez terrible. Ce qui était encore plus choquant, c'est que les professionnels ne se posaient plus aucune question. À l'époque, on n'en était pas encore au problème du manque de personnel dramatique, comme aujourd'hui. C'était plutôt des soignants qui avaient complètement baissé les bras. Il y avait un médecin chef — avec un rôle administratif dans cette structure privée à but non lucratif, différente de l'hôpital public — qui jouait un rôle très néfaste dans cette situation. Donc, on a fait des recommandations d'urgence. On est retournés sur place en 2020, leur laissant quand même un peu de temps, environ quatre ans. Je voulais souligner l'impact sur le personnel soignant. Sur le moment, les retours qu'a eus le contrôle après la publication en urgence de ces

recommandations, ça a été un vrai coup de massue pour les soignants. Ils ne se rendaient pas compte de ce qu'ils faisaient, et ils ont eu des réactions très défensives. On les a traités de bourreaux, c'était insupportable. À l'école de leurs enfants, ils ont été stigmatisés comme des « enfants de bourreaux ». Et on était dans un territoire assez rural, pas vraiment un endroit où c'est facile d'encaisser ça. Ça a sûrement été très, très dur pour eux. Mais quand on est retournés en 2020, tout avait complètement changé. Les soignants étaient dans une vraie réflexion. La machine était repartie. Tout ce ressentiment qu'ils avaient exprimé dans la presse — parce que ça avait fait du bruit, forcément — tout ça avait disparu. Ou alors, ceux qui se sentaient vraiment persécutés, qui se prenaient pour des bourreaux, ils étaient partis. Le médecin dont je parlais, lui, avait été licencié de l'institution. Bref, on repartait sur de bonnes bases.

Marina Ledrein : Je me souviens qu'au CHIRB, les réactions avaient été très vives également. Certaines soignantes avaient tenté de mettre en place de nouvelles pratiques et de mobiliser les équipes.

Annie Cadenel : C'est plutôt ce qu'on constate, oui. Contrairement à la prison, où parfois on a l'impression — et je ne parle même pas des commissariats de police, où c'est un peu la même chose — que rien ne change vraiment avant ou après la visite. On a parfois le sentiment que ça ne sert pas à grand-chose. Enfin, pas que ça soit inutile, parce que c'est absolument nécessaire qu'on continue à y aller, mais pour ce qui est de changer les pratiques ou de remettre en question ce qui se fait, ce n'est pas toujours très efficace. En psychiatrie, en revanche, c'est différent. On a toujours eu le sentiment que notre présence intéressait vraiment les soignants — ou du moins une partie d'entre eux — et que ça déclenchait une réflexion. Parce qu'on apporte un regard extérieur, non sanctionnant. On n'est pas là pour certifier, comme la Haute Autorité de Santé, ni pour financer ou définancer des projets comme l'ARS.

Marina Ledrein : Un autre axe de ma recherche concerne la parole des personnes hospitalisées. Comment la parole des usagers est-elle prise en compte lors de ces visites ? Notamment celle des personnes en isolement ou sous contentions ?

Annie Cadenel : Pour certains, les usagers n'ont pas forcément la légitimité de la parole, alors qu'en tant que représentants des usagers, on est dans une position tierce qui fait qu'au moins on est écouté avec un certain intérêt. Après, oui, on entend souvent ces propos du genre « Ils ne se rendent pas compte », mais ça peut assez vite déboucher sur une discussion. Sauf qu'il y a toujours des gens de mauvaise foi, notamment parmi certains médecins. Je peux le dire maintenant mais en 2020, lors d'une visite au GHU Paris, on avait eu des grands pontes de la psychiatrie qui nous avaient dit dès le début — à la réunion de présentation, pendant la visite, et aussi à la réunion de restitution — : « Oui, mais quand même, une institution qui contrôle à la fois les commissariats et la psychiatrie, ce n'est pas du même niveau. Vous voyez ce que je veux dire ? » Ce sont des postures, clairement. En revanche, je trouve que les cadres de santé, eux, ont souvent des réflexions vraiment intéressantes. Ça les fait bouger, ça les fait évoluer. On a eu plusieurs fois, dans des institutions un peu difficiles, où on a dit des choses dures, pas très agréables à entendre, que quand on partait, certains venaient nous voir. Souvent, ce sont des cadres de santé qui nous disent : « Merci, merci de l'avoir dit. Nous, on le dit depuis longtemps… »

Marina Ledrein : Oui, c'est vrai, parce qu'il y a quand même pas mal de soignants — et surtout d'usagers ! — qui, souvent, ont déjà tiré la sonnette d'alarme, mais qui ne sont pas entendus. Il y a une organisation très hiérarchique.

Annie Cadenel : Très administrativo-hiérarchique. Concernant la parole des usagers, nous, on la prend vraiment en compte. Comme je l'ai dit, on se rend disponibles pour parler à tous ceux qui veulent s'exprimer. Ceux qui nous écrivent, on leur propose de nous rencontrer quand on est sur place. Ça concerne surtout la détention, parce qu'en psychiatrie, on reçoit assez peu de courriers de patients. Par contre, on a beaucoup de courriers de familles. On essaie aussi, quand c'est possible, de rencontrer les représentants des usagers, mais en psychiatrie, ils représentent plutôt les familles que les usagers eux-mêmes.

Marina Ledrein : Oui, en psychiatrie, un enjeu important est que certaines associations gestionnaires tendent à monopoliser la parole au nom des usagers. Or, ces associations ne représentent pas toujours directement les patients eux-mêmes, mais plutôt une vision institutionnelle ou familiale. Cela crée un décalage entre ce qui est exprimé officiellement et les besoins réels des personnes concernées. Ce phénomène complique la prise en compte effective de la voix des usagers, qui reste souvent marginalisée.

Annie Cadenel : Oui, tout à fait, j'en suis consciente. Ça devrait peut-être évoluer avec tout ce qui se joue autour des Groupes d'Entraide Mutuelle (GEM) ou des médiateurs de santé, on en parlera peut-être un peu plus tard. Mais pour l'instant, la parole des usagers reste un peu faible. Cela dit, on les rencontre toujours, bien sûr. On est assez contents quand la direction de l'établissement pense à inviter les représentants des usagers à la réunion d'ouverture, c'est vraiment un point positif. Et puis, pendant nos visites, on passe beaucoup de temps à discuter avec tout le monde, pas seulement avec les cadres ou les soignants. On traîne dans les couloirs, on s'assoit à côté des gens dans les fauteuils, parce que souvent, ils s'ennuient, et eux aussi ont le temps de parler. On se fait connaître, on prend le temps. Je pense à une vieille étude d'un psychologue qui avait appelé ça « le psy qui traîne », son boulot était justement de passer du temps à traîner dans les couloirs des unités. Eh bien, c'est un peu pareil pour nous. Et forcément, beaucoup de choses ressortent de ces échanges informels. Pour les personnes en isolement ou en contention, c'est plus compliqué, bien sûr. Mais on va les voir aussi. On demande aux soignants : « Est-ce que vous pensez que c'est le bon moment pour qu'on aille voir cette personne ? » Ce n'est pas une autorisation, mais une manière de s'assurer qu'on ne va pas perturber inutilement. Parfois, ça les inquiète un peu de nous laisser seuls dans la chambre d'isolement, comme les surveillants dans les cellules, on est censés ne jamais rester seuls non plus. Quand on y va, on parle un minimum avec la personne, on vérifie depuis combien de temps elle est là, on compare ce qui est dit dans le registre et dans le dossier, et on regarde dans quelles conditions elle se trouve à ce moment-là. C'est très concret. Vous êtes déjà entré dans une chambre d'isolement, occupée ou non ?

Marina Ledrein : Oui.

Annie Cadenel : D'accord. Alors, dans certains endroits, il arrive que la chasse d'eau ne soit pas accessible aux patients. Du coup, ça crée une odeur assez insupportable. Imaginez la personne qui vit dans cet environnement, c'est elle qui subit ça tous les jours. Quand on entre dans la chambre, on peut vraiment sentir cette odeur, et ça nous donne des infos concrètes sur les conditions matérielles. Vous parliez un peu avant d'architecture, eh bien, là, c'est aussi un moyen de vérifier plein de choses : est-ce que le patient a accès à un minimum d'intimité ? Est-ce qu'il y a une caméra juste au-dessus de sa tête ? Est-ce qu'il y a de la vidéosurveillance ? Tout ça, c'est important à observer quand on est sur place, parce que ça donne une idée réelle de ce que vit la personne.

Marina Ledrein : Certaines chambres sont filmées ?

Annie Cadenel : Non, ce n'est pas systématique du tout, mais ça commence à se répandre un peu trop. Maintenant, il y a une prise de conscience, notamment parce qu'on le dit clairement, et les soignants eux-mêmes commencent à se poser des questions sur l'intérêt réel de cette surveillance. On a vu un mouvement assez fort d'installation de vidéosurveillance, que ce soit dans les chambres d'isolement ou dans les couloirs. Mais aujourd'hui, dans les nouveaux locaux ou lors de rénovations, on observe une vraie remise en question de cette pratique.

Marina Ledrein : Je ne savais pas que c'était autorisé, légal.

Annie Cadenel : Ce n'est ni vraiment autorisé, ni vraiment interdit. En réalité, c'est autorisé parce que ce n'est pas explicitement interdit. Mais ça doit être déclaré, notamment en préfecture. Dans les chambres d'isolement, ça devrait logiquement être interdit, sauf que personne ne s'en occupe… sauf nous. Car là, on parle d'une réglementation qui dépasse le simple cadre de l'hôpital ou de la psychiatrie : on est dans le domaine plus large de la surveillance. La règle générale en matière de vidéosurveillance, c'est qu'elle ne doit pas porter atteinte à l'intégrité ou à la dignité des personnes. Dans les couloirs, tant que c'est déclaré à la préfecture, il n'y a pas grand-chose à redire. Mais notre travail, c'est d'aller au-delà de ce que dit simplement la loi. Très concrètement, dans certaines chambres, on trouve encore — même si c'est de moins en moins fréquent — une caméra orientée vers le lit, et parfois vers la salle de bains ou les toilettes. Et puis il y a ce qui est systématique : non pas la vidéo, mais le petit fenestron dans le sas. Il y en a toujours deux : un sur la porte de la chambre d'isolement elle-même, et un autre qui donne sur la salle d'eau (ou sur le mur, selon la configuration).

Marina Ledrein : Savez-vous si l'architecture et l'aménagement de ces espaces d'enfermement sont encadrés d'une quelconque manière ?

Annie Cadenel : Depuis le sas, les soignants veulent pouvoir entrer facilement — c'est leur choix, car il n'existe en réalité aucune règle précise sur ce point. En matière d'architecture des chambres d'isolement, il n'y a pas de cahier des charges officiel. Certaines contraintes pratiques sont toutefois prises en compte, par exemple la possibilité d'entrer par deux côtés, afin que plusieurs personnes puissent accéder à la chambre en même temps. Cela se traduit souvent par une porte donnant sur la salle d'eau, elle-même reliée directement à la chambre d'isolement, et un fenestron qui, la plupart du temps, offre une vue directe sur les toilettes. Dans certains établissements, il n'y a même pas de sas : la chambre d'isolement donne directement sur le couloir. Résultat, n'importe qui — patient ou visiteur — peut voir la personne à l'intérieur. Quand on rencontre les personnes concernées, on peut les interroger à ce sujet. C'est souvent plus facile d'en parler avec celles qui ont déjà connu l'isolement, et qu'on croise ensuite dans le couloir. On aborde la question simplement : « Là, en ce moment, il y a quelqu'un à l'isolement, vous le connaissez ? Et vous, comment ça s'est passé pour vous ? » Voilà, donc comment on prend cette parole en compte. Quand il y en a, nous rencontrons systématiquement les médiateurs de santé pairs — et heureusement, ils sont de plus en plus nombreux aujourd'hui. C'est essentiel. Ce ne sont pas de simples usagers : ce sont des professionnels, même si certains soignants ont encore du mal à les considérer comme tels. Mais les mentalités évoluent, petit à petit. Leur parole est précieuse, car elle est à la fois nourrie par leur expérience personnelle, par leur formation, et par leurs échanges réguliers avec les patients. Pour nous, c'est une ressource essentielle : pouvoir revenir à leurs propos, qui sont souvent plus ancrés dans la réalité du terrain.

Marina Ledrein : Vous avez pu observer le développement des pratiques de pair-aidance ?

Annie Cadenel : Oui, ça se développe. Au début, c'était très expérimental, porté par le CCOMS de Lille. Ensuite, il y a eu la formation à Bobigny, d'abord en Diplôme Universitaire, qui est devenu par la suite une licence professionnelle. Le mouvement a vraiment pris de l'ampleur depuis que c'est devenu l'un des objectifs de la feuille de route « psychiatrie et santé mentale » de 2018. Des financements spécifiques sont désormais prévus, notamment pour la formation. Les ARS lancent régulièrement des appels à projets — cette année, j'en vois passer tout le temps. C'est vraiment depuis cette année que ça s'accélère. L'idée est d'équiper la plupart des établissements de médiateurs de santé pairs. Ils sont recrutés avant leur formation, puis envoyés directement en formation dès leur arrivée. Celle-ci est financée par l'établissement grâce au budget alloué par l'ARS. Aujourd'hui, en plus de la formation historique à Bobigny, il existe un second diplôme à Lyon, porté par le Centre de réhabilitation psychosociale. Comme il n'y a pas encore des dizaines de médiateurs par établissement, les médecins chefs — ou chefs de pôle et de secteur — choisissent souvent de les affecter prioritairement en ambulatoire ou dans les unités de réhabilitation psychosociale, ce qui se comprend.

Marina Ledrein : Pour l'instant, il y a encore peu de médiateurs de santé pairs dans les unités d'entrants, les unités de crise, ou celles où les patients sont hospitalisés sans consentement et où l'isolement est fréquent.

Annie Cadenel : Oui, tout à fait. Cela limite un peu, pour le moment, leur capacité à travailler sur ces questions spécifiques. Mais ça évolue. Par ailleurs, un des développements liés à la présence des médiateurs de santé pairs, c'est la possibilité d'accompagner les patients dans la rédaction de ce qu'on appelle les directives anticipées en psychiatrie. C'est un dispositif inspiré de ce qui existe déjà dans d'autres domaines de la santé. Vous connaissez ce terme ?

Marina Ledrein : Oui, un petit peu mais je veux bien vous entendre à ce sujet.

Annie Cadenel : C'est un mouvement né il y a une vingtaine d'années aux États-Unis et au Canada, qui se diffuse doucement chez nous. Cela ressemble un peu aux directives anticipées en fin de vie, mais ici, c'est différent : il s'agit de permettre à un patient, lorsqu'il est en période de rémission, de formuler à l'avance ses préférences pour le jour où il se retrouvera en situation de crise — que ce soit lors d'une hospitalisation, d'une intervention en urgence ou d'une rencontre avec une équipe mobile. Le patient peut alors préciser : ce qu'il préférerait et ce qu'il ne souhaiterait pas ; ses conditions de vie actuelles, afin que chacun en soit informé ; s'il souhaite que sa famille ou ses proches soient prévenus, ou au contraire qu'une personne en particulier ne soit pas informée ; ses choix en matière de traitement, par exemple refuser certaines prescriptions ou indiquer quels médicaments provoquent chez lui des effets secondaires, et lesquels il tolère mieux. L'idée, c'est de s'appuyer sur la connaissance que le patient a de sa propre maladie — ce qu'on appelle son « expertise expérientielle » — pour que ses préférences soient prises en compte et que l'accompagnement soit réellement adapté à sa situation. On appelle ça les directives anticipées en psychiatrie, ou parfois un « plan de crise ». Personnellement, je me méfie un peu de ce dernier terme, car il réintroduit le vocabulaire hospitalier et finit par faire réapproprier par les soignants quelque chose qui devrait rester entièrement entre les mains du patient. Mais si l'emploi de ce terme permet malgré tout de faire passer l'idée qu'il faut prendre en compte les attentes de la personne et son expertise, alors, appelons ça « plan de crise », ce n'est pas un problème. Ce dispositif est en plein développement, et un des acteurs essentiels de sa mise en place, ce sont les médiateurs de santé pairs. Ce sont eux qui sont le mieux placés pour accompagner la personne dans la rédaction de ses directives

anticipées, pour les réactualiser, et surtout pour les faire vivre dans le service. Car écrire ces directives ne sert à rien si, ensuite, personne n'en tient compte.

Marina Ledrein : Oui, tout à fait.

Annie Cadenel : Le MSP, pour le coup, joue pleinement son rôle de médiateur. Il peut vraiment accompagner les professionnels — l'équipe de soins — à prendre en compte les directives anticipées. C'est particulièrement utile dans les unités de crise, où l'on prend en charge des personnes en situation aiguë. Dans ces contextes, le médiateur de santé pair peut à la fois soutenir l'équipe dans l'application des volontés exprimées et veiller à ce que les usagers soient respectés dans leurs choix. Ça vous va pour ces questions ?

Marina Ledrein : Oui, très bien. Merci beaucoup. Si vous êtes d'accord, j'aimerais vous entendre sur l'utilisation du vocabulaire employé par les équipes soignantes pour désigner les pratiques d'enfermement. C'est un point qui m'intéresse tout particulièrement.

Annie Cadenel : Oui, ça, c'est vraiment étonnant. Quelle imagination !

Marina Ledrein : Je pense notamment aux appellations : chambres d'apaisement, chambres semi-fortes...

Annie Cadenel : Oui, alors… « chambre d'apaisement » : ça nous met particulièrement en colère. Enfin, on ne se met pas vraiment en colère, mais disons que ça nous hérisse. Parce qu'un lieu d'apaisement, ça peut exister, bien sûr. On peut penser et aménager des espaces conçus pour apaiser, et qui ne sont pas forcément des lieux fermés. Ça peut être une pièce avec une ambiance douce, une lumière tamisée, un peu de musique, des coussins en nombre, pourquoi pas un sac de frappe… Bref, tout ce qui peut aider. (Bon, frapper sur un sac, pas sur un soignant !) Et ça commence à se développer dans certains endroits. Mais parfois, on tombe sur des services qui appellent « chambre d'apaisement » ce qui est en réalité… une chambre d'isolement, et là, ça pose problème. Je me souviens par exemple d'un établissement, loin d'être exemplaire, pour lequel nous avions dû émettre des recommandations d'urgence.

Marina Ledrein : J'ai entendu parler de cette situation.

Annie Cadenel : Mais il y avait tout de même un médecin qui travaillait sur un projet architectural de véritables lieux d'apaisement. L'idée était bonne, mais il aurait fallu accélérer un peu... et surtout, ce n'était pas du tout en phase avec l'esprit qui régnait dans cet établissement. Cela dit, il y a des gens qui réfléchissent à ces aménagements, notamment en pédopsychiatrie. On voit émerger des projets pour créer de vrais espaces d'apaisement, avec la conviction que, théoriquement, l'isolement doit rester une mesure de dernier recours — et qu'il ne doit pas concerner les mineurs. En réalité, les mineurs sont très majoritairement hospitalisés hors soins sans consentement (99,99 %). On peut bien sûr questionner la liberté réelle du consentement d'un enfant ou d'un adolescent hospitalisé à la demande de ses parents, mais ce n'est pas la même procédure que les soins sans consentement. Les soins à la demande du préfet pour des mineurs sont extrêmement rares. En tout cas, un mineur ne devrait pas se retrouver en isolement : cela n'a aucun sens. C'est pourquoi, dans certains services de pédopsychiatrie, on met en place des espaces d'apaisement. Le problème, c'est que certains continuent de baptiser « chambre d'apaisement » ce qui n'est, en réalité, rien d'autre qu'une chambre d'isolement. Quant au terme « chambre de semi-fortes », pour moi, ça ne veut strictement rien dire. Vous l'avez vu où ce terme ?

Marina Ledrein : Dans le rapport sur Ballanger.

Annie Cadenel : D'accord. On voit aussi beaucoup apparaître — et ça, c'est encore plus problématique à mes yeux — des lieux baptisés « chambre de soins intensifs ». Pour toutes ces appellations, nous avons une seule et même réaction : c'est bien gentil, mais appelons un chat un chat. Si c'est une pièce où un patient est enfermé à clé, c'est une chambre d'isolement, point. Peu importe que l'on parle de « chambre de soins intensifs » ou de « chambre d'isolement thérapeutique » : ces deux termes nous posent vraiment problème, car ils entretiennent l'idée, dans l'esprit des soignants et des médecins, que l'isolement est une pratique thérapeutique. Et ça, c'est l'un de nos combats : il n'existe pas « d'isolement thérapeutique ». Aucune étude, ni nationale ni internationale, n'apporte de preuve scientifique de l'efficacité thérapeutique de l'isolement. Je ne parle même pas de la contention. Point final. Le jour où une méta-analyse solide viendra démontrer le contraire — et je ne pense pas que ce soit pour demain —, alors nous réexaminerons la question. Aujourd'hui, ce n'est pas le cas. Donc, tout ce qui laisserait entendre que l'isolement a une fonction thérapeutique, nous y mettons notre veto. Certes, il n'a pas beaucoup de poids, mais nous le posons quand même. Nous demandons aux établissements d'appeler un chat un chat : une chambre d'isolement doit être nommée « chambre d'isolement », point. C'est important, car la loi elle-même va dans ce sens. Depuis 2016, elle encadre la pratique de l'isolement, et la loi de 2022 est venue renforcer ce cadre en imposant le contrôle du juge des libertés. La loi précise qu'une mesure d'isolement ne fait pas l'objet d'une prescription médicale, mais d'une décision médicale. Autrement dit, on sort de la dimension thérapeutique, même si c'est un médecin qui en est à l'origine. Et il faut aussi casser une idée reçue : dans notre pays, ce n'est pas le médecin qui décide seul. Il établit un certificat médical, mais la décision finale revient au directeur de l'établissement ou au préfet. C'est une décision administrative, susceptible de recours devant les tribunaux. C'est bien sur ce point qu'on s'est battu : pour que le juge des libertés et de la détention puisse intervenir et contrôler. Donc, il ne faut pas parler de prescription médicale, mais bien de décision médicale pour l'isolement, c'est essentiel. Pardon, je me suis un peu mélangée les pinceaux. Je parlais tout à l'heure des décisions du directeur ou du préfet, mais ça concerne les soins sans consentement. Pour l'isolement, c'est effectivement une décision médicale. En réalité, c'est le psychiatre — qui doit exercer dans un établissement autorisé à pratiquer la psychiatrie et les soins sans consentement — qui prend cette décision. Par conséquent, il a aussi une fonction administrative en prenant cette décision, c'est la logique. Donc, il y a possibilité de recours. Malheureusement, dans beaucoup de documents, comme les projets médico-soignants, les fiches de protocoles, on retrouve souvent des expressions comme « isolement thérapeutique ». Cela revient régulièrement, et c'est un vrai problème. Ces appellations détournées des chambres d'isolement sont un point focal important : il faut absolument que ça bouge. Quand on discute avec eux, ils savent très bien qu'ils sont dans une situation de dernier recours avec l'isolement, qu'il ne s'agit pas de quelque chose de thérapeutique. Mais en même temps, je les comprends. Je viens du soin, de la psychiatrie, je sais combien c'est insupportable, en tant que soignant, d'enfermer quelqu'un, et encore plus de l'attacher. Alors, une défense logique, c'est de se dire que c'est thérapeutique, qu'on le fait pour le bien du patient. Et puis il y a aussi cette idée de « cadre », ce fameux cadre qu'on entend moins aujourd'hui, heureusement, mais qui revient parfois encore.

Marina Ledrein : Et pensez-vous que ce soit, entre autre, une question de formation ?

Annie Cadenel : Oui c'est certain. Les infirmiers ne sont pas formés à la psychiatrie. Il y a plus de formations infirmiers spécialisées comme ça a pu exister. Oui, il y a ça. Et puis des fois, il y a aussi la dimension morale ou pseudo éducative qui se mélangent totalement avec la mission thérapeutique. Vous connaissez déjà tout ça et d'ailleurs vous abordez la question

du carcéral dans le soin si j'ai bien compris votre travail de recherche. Dès qu'on parle de vocabulaire, ça ouvre énormément de sujets. Par exemple, quand on aborde le durcissement de l'aspect « carcéral » dans les services d'hospitalisation… Je n'emploie pas ce terme à la légère. En tant que contrôleure, j'essaie de ne pas trop parler en mon nom propre, et je ne sais pas si « carcéral » est toujours le mot juste. Disons qu'il y a plusieurs facteurs qui s'entremêlent. D'abord, il y a le cadre sécuritaire dans lequel la psychiatrie est enfermée, et ça, c'est un phénomène sociétal. Depuis le discours de Sarkozy et la mise en place du RAPO, on n'en est jamais vraiment sortis. Aujourd'hui, le fichier Oxyweb élargi est même rapproché de l'IJS. On reste donc dans une vision centrée sur la dangerosité supposée des patients en psychiatrie. De fait, la psychiatrie reçoit une mission sociale implicite : être un lieu où l'on « garde » les personnes considérées comme dangereuses. Bien sûr, il existe encore des services qui résistent à cette logique, et heureusement. Mais c'est physiquement et mentalement de plus en plus difficile pour les équipes, qui finissent aussi par évoluer dans leurs représentations. D'ailleurs, une petite anecdote à ce sujet : il y a quelques années, nous avions fait un contrôle dans un établissement. Tout à l'heure, on parlait de vidéosurveillance. Lors d'un contrôle, on a constaté qu'il y avait des caméras absolument partout dans l'établissement — pas dans les chambres d'hospitalisation, mais vraiment partout ailleurs. En discutant avec les soignants, un infirmier nous a dit, un peu provocateur : « Je vous rappelle qu'ici, il y a des caméras partout dans la ville. Moi, je suis filmé en permanence, pourquoi les patients ne le seraient pas ? » Cette remarque ramène complètement au contexte général dans lequel évolue la psychiatrie. C'est aussi un reflet du fait que les caméras sont omniprésentes en ville. Alors, est-ce que le terme « carcéral » est vraiment adapté à cette réalité ? Moi, je parlerais plutôt de cadre sécuritaire. La psychiatrie est clairement sous une forte injonction sécuritaire, et ça, c'est évident. On voit ça aussi avec les préfets, qui refusent régulièrement — quand un patient est en soins sans consentement à la demande du préfet (SDRE) — d'accorder des permissions de sortie, malgré les demandes répétées des médecins.

Marina Ledrein : Oui, régulièrement les préfets exigent un deuxième certificat.

Annie Cadenel : Très bien, d'accord, c'est la loi. Donc, un deuxième médecin établit un second certificat médical pour que le patient puisse bénéficier de permissions de sortie. Mais le préfet refuse. En fait, il n'en a pas le droit, la loi l'interdit. À partir du moment où il y a deux certificats médicaux, le préfet peut demander une expertise. Mais s'il ne le fait pas, il est obligé de suivre la décision des deux médecins. En pratique, les médecins se résignent souvent : ils ne vont pas plus loin, se disent « Le préfet a refusé, on a fait les deux certificats médicaux, tant pis ». Vous voyez bien qu'il y a une sorte d'habituation à cette logique sécuritaire.

Marina Ledrein : Et depuis la crise, depuis les premiers confinements, qu'avez-vous pu observer ? Lorsque je travaillais à Ballanger, tous les services étaient fermés, comme dans beaucoup d'établissements et encore aujourd'hui la situation est devenue très particulière avec des services semi-fermés pour lesquels personne ne comprend bien sur quels critères reposent les autorisations de sorties.

Annie Cadenel : Oui, tout à fait. Cela s'est installé progressivement, notamment avec la fermeture de certaines unités. Oui, celles qui étaient ouvertes avant le COVID et qui, comme par hasard, sont restées fermées après la pandémie. On peut même s'interroger sur les raisons de ces fermetures pendant le COVID. Nous, on avait lancé une recommandation d'urgence, car on avait été alertés — c'était une alerte lancée par un professionnel, qui d'ailleurs en a payé le prix fort. Même si en théorie un lanceur d'alerte protégé par le contrôle

général ne peut pas être sanctionné, lui, il a été sanctionné par son établissement. Mathieu Bellahsen. Vous connaissez ?

Marina Ledrein : Oui, je le connais.

Annie Cadenel : Ce qu'on a découvert, c'est que certains patients étaient enfermés dans leur chambre, dans l'unité COVID — pas dans les unités psychiatriques, mais bien dans l'établissement. Toutes les unités avaient été fermées pendant cette période, et encore aujourd'hui, certaines restent fermées. Donc oui, il y a eu un vrai phénomène d'installation mais c'est très aléatoire. Dans une majorité des établissements, il n'y a pas eu ce même phénomène.

Marina Ledrein : Les patients qui arrivaient dans le service devaient obligatoirement rester en isolement plusieurs jours, parce qu'ils pouvaient être porteurs du Covid.

Annie Cadenel : Mais en même temps, pareil, l'isolement, ça ne veut pas dire enfermé.

Marina Ledrein : Mais en l'occurrence, ils étaient enfermés en chambres.

Annie Cadenel : Dans le champ de la psychiatrie, les termes « isolement » et « enfermement » sont souvent utilisés, parfois de façon interchangeable, mais ils renvoient à des réalités bien distinctes, tant sur le plan juridique que dans la pratique clinique. L'isolement désigne une mesure encadrée, souvent temporaire, mise en place pour protéger le patient et son entourage lorsqu'il est en situation de crise aiguë. Il s'agit de placer le patient seul dans une chambre spécifique, généralement verrouillée, pour limiter les risques de passage à l'acte, d'automutilation ou d'agression. L'isolement est une décision médicale formelle, prise selon des critères précis, avec une durée limitée et un suivi rigoureux. Son objectif, même s'il n'est pas thérapeutique au sens strict, est avant tout préventif et sécuritaire. Il doit être considéré comme un dernier recours, lorsque toutes les autres options ont été épuisées. L'enfermement, quant à lui, est un terme plus large, plus politique et sociétal. Il renvoie à la privation de liberté en général, souvent sans les garanties strictes qui entourent l'isolement médical. En psychiatrie, l'enfermement peut être subi sans que la personne soit nécessairement en situation de crise aiguë, mais plutôt du fait d'une organisation sécuritaire forte, de la stigmatisation, ou encore d'un cadre institutionnel rigide. C'est une forme de contrôle global, qui inclut souvent une surveillance constante, une restriction de mouvements, et qui peut se prolonger dans le temps sans justification médicale claire. L'enfermement peut être ressenti comme une forme de répression, un outil de gestion sociale des personnes vulnérables, plutôt qu'une mesure de soin. En résumé, l'isolement est une mesure médicale temporaire, encadrée et justifiée par la situation, alors que l'enfermement est une réalité plus large, souvent perçue comme une privation de liberté prolongée, liée au fonctionnement institutionnel ou aux contraintes sécuritaires. D'ailleurs, vous aviez également une question sur l'histoire commune entre prison et hôpital psychiatrique, sur la relation entre les deux.

Marina Ledrein : Oui. Tout à fait.

Annie Cadenel : Quand une personne détenue a besoin d'être hospitalisée en psychiatrie, c'est un psychiatre de l'unité sanitaire de la prison qui évalue ça. Cette unité sanitaire, même si elle est dans l'établissement pénitentiaire, est en réalité indépendante de la prison. Elle fait partie de l'hôpital public, sous la responsabilité du ministère de la Santé, pas du ministère de la Justice. C'est un point important parce que ça garantit que les soins sont vraiment médicaux et pas sous contrôle direct de la prison. Quand une hospitalisation est nécessaire, elle doit en principe se faire dans une UHSA, c'est-à-dire une Unité Hospitalière

Spécialement Aménagée. Ces unités sont des services psychiatriques dans des hôpitaux publics, mais uniquement pour des personnes détenues. Elles accueillent aussi bien les patients en soins libres que ceux en soins sans consentement. Ce système existe depuis environ quinze ans et l'idée est d'avoir un nombre de places réparties dans chaque région pour que tous les détenus puissent avoir accès à ce type de prise en charge. Pour les détenus, parler de « soins libres » peut sembler un peu relatif, puisqu'ils sont déjà en prison. Mais cela signifie quand même que la personne consent à son hospitalisation. En revanche, les soins sans consentement sont décidés quand la personne ne peut pas donner son accord à cause de sa maladie mentale, avec un cadre juridique très strict. Les UHSA prennent en charge les deux situations, avec pour objectif officiel de garantir un environnement sécurisé tout en respectant les droits des patients. Le plan n'a jamais été complètement réalisé. Par exemple, dans la région PACA, seulement la moitié des lits prévus en UHSA ont été ouverts. Et ce qui complique encore les choses, c'est que ces lits sont tous concentrés dans un seul endroit de la région. Pour prendre l'exemple de PACA, l'UHSA se trouve à Marseille. Donc si un détenu vient de Nice, Toulon, Avignon, ou même des Alpes de Haute-Provence, il faut que l'administration pénitentiaire organise une escorte pour le transporter jusqu'à Marseille. Cette escorte mobilise plusieurs surveillants pendant toute une journée, entre l'aller et le retour, ce qui limite forcément la disponibilité des transferts. Du coup, ce manque de place et la difficulté d'organisation font que les médecins des UHSA préfèrent réserver les lits aux détenus les plus proches, par souci de proximité et de praticabilité. Concrètement, ça veut dire que l'UHSA de Marseille prend surtout en charge les détenus des centres de détention de Marseille et Aix-en-Provence. Pour les autres détenus qui ne peuvent pas être transférés, ils sont hospitalisés dans des services psychiatriques classiques, près de leur prison d'origine, mais toujours en soins sans consentement (SDRE), c'est-à-dire sous décision judiciaire. Et là, ce qui se passe souvent, c'est que ces patients arrivent directement en chambre d'isolement. Ils y restent systématiquement, ce qui veut dire qu'ils subissent non seulement l'isolement, mais aussi la privation de tous leurs droits habituels de détenu : pas de promenade, pas de visites, pas de téléphone, pas de cantine, pas même la possibilité de fumer. Parfois, ils sont vraiment en grande souffrance, mais ce n'est pas toujours une crise psychotique majeure, c'est juste la conséquence du mode d'hospitalisation. Ce que ces patients veulent par-dessus tout, c'est retourner en prison le plus vite possible. Oui, c'est ça. Ils ne veulent surtout pas rester là. Sur ce point, ils sont souvent en accord avec les équipes soignantes, qui ne souhaitent pas non plus les garder plus longtemps. Du coup, leur séjour en psychiatrie est très court, mais il se fait dans des conditions souvent ignobles, complètement indignes.

Marina Ledrein : C'est le fameux : « c'est pire que la prison ».

Annie Cadenel : Oui, c'est pire que la prison. Et le soin, alors, c'est quoi, concrètement ? En fait, c'est quasiment rien. Souvent, c'est juste une injection de neuroleptique pour calmer la crise. Bien sûr, ça pourrait se faire dans de meilleures conditions, comme à l'UHSA, s'il y avait assez de places, et dans un cadre beaucoup plus respectueux. C'est la réalité pour les détenus en psychiatrie. Maintenant, pour les personnes ayant des troubles psychiques directement en prison, il y a des dispositifs. Il y a d'ailleurs une étude récente à ce sujet — je vous enverrai le lien, vous l'avez peut-être déjà vue — qui a été menée dans le nord de la France, mais qui concerne en fait plusieurs établissements un peu partout en France[807].

[807] Lien URL vers l'enquête mentionnée : https://www.f2rsmpsy.fr/sante-mentale-population-carcerale-resultat-drune-nouvelle-etude-nationale-nouvelle-feuille-route.html [consulté le 23/10/2023].

Marina Ledrein : Oui merci, ça m'intéresse.

Annie Cadenel : Je vais vous envoyer le lien, parce que c'est vraiment intéressant à creuser. En fait, il n'y avait plus aucune étude française récente sur la présence des personnes avec des troubles psychiques en prison depuis 2004, vous imaginez ? Et même à l'époque, les données étaient partielles. Cette nouvelle étude s'intéresse au parcours des personnes à leur sortie de prison, ce qui est vraiment important. Elle confirme beaucoup de ce qu'on savait déjà, mais en nuance certains aspects. Je vais essayer de la retrouver pour vous la partager, même si je ne suis pas sûr de l'avoir sous la main tout de suite. Ce qui est notable, c'est que la moitié des personnes interrogées l'ont été en détention, juste avant leur sortie. La méthodologie mérite d'être revue, mais ceux qui ont mené cette enquête sont des professionnels de santé mentale exerçant en milieu carcéral. Ça peut être un peu vaste comme question. Je suis pas sûre que je vais pouvoir aller plus loin sur cette histoire conjointe entre les deux institutions. Cette question mériterait plus de temps et de recherche. Ce que vous faites finalement ! J'ajouterai peut-être que dans les établissements pénitentiaires que nous avons visités récemment, on trouve souvent des équipes soignantes très engagées et motivées — surtout des soignantes et des infirmières — qui tiennent beaucoup à leur mission et qui se forment régulièrement. Ce sont généralement des équipes très mobilisées, un peu comme celles que l'on rencontre dans les unités pour malades difficiles en psychiatrie. Contrairement à certains clichés, ce ne sont pas « des gros bras » ; c'est même rarement le cas. Ce sont avant tout des personnes qui ont une motivation particulière pour travailler en psychiatrie, auprès de publics en grande difficulté.

Marina Ledrein : J'ai été assez étonnée en discutant avec des usagers qui revenaient d'UMD. Finalement, Certains avaient eu une très bonne expérience de leur séjour, bien meilleure que dans les services du CHI.

Annie Cadenel : C'est aussi une question de moyens. La situation se dégrade également dans les UMD, mais pour l'instant, elles disposent encore des ressources nécessaires pour faire leur travail. Dans les unités sanitaires en milieu pénitentiaire, on retrouve aussi des soignants formés et très motivés. Pour les psychiatres, c'est souvent un moindre mal, car il n'y a pratiquement plus de psychiatres disponibles dans le secteur public.

Marina Ledrein : Oui, c'est le cas au CHI.

Annie Cadenel : Concernant l'architecture des lieux, la mise aux normes et les questions qui s'y rapportent, nous passons beaucoup de temps à examiner les locaux sous tous leurs aspects, toujours en lien avec les conditions de vie des personnes. Nous regardons, par exemple, si les chambres sont collectives ou individuelles, si l'intimité des patients est respectée, si les conditions d'hygiène sont satisfaisantes, si l'alimentation est correctement assurée, ou encore si l'accès au jardin est simple ou au contraire un véritable parcours du combattant, dépendant du bon vouloir des soignants pour ouvrir les portes. Nous observons aussi la propreté des lieux, la créativité et l'imagination dans leur aménagement, et si les patients sont consultés pour donner des idées. En résumé, nos critères couvrent tout ce qui rend la vie d'une personne admissible et acceptable. Un point sur lequel nous avons toujours été particulièrement vigilants, dans l'architecture et l'aménagement, c'est le respect de l'intimité. Depuis longtemps, nous défendons l'idée que chaque chambre doit être équipée d'un « verrou de confort » : le patient peut fermer la porte de l'intérieur lorsqu'il est présent, mais aussi de l'extérieur quand il s'absente, afin que personne n'entre dans sa chambre en son absence. Bien sûr, cela suppose que les soignants puissent ouvrir en cas de besoin. Les premières fois que nous avons soulevé cette question, les soignants étaient

souvent stupéfaits, voire incrédules : « Mais madame, on est en psychiatrie, on ne peut pas laisser les patients fermer leur porte. » Nous leur faisions alors remarquer que, dans certains centres pénitentiaires fonctionnant en régime de portes ouvertes, les détenus ont la clé de leur cellule. En général, ça déclenchait une réflexion — on voyait presque les rouages tourner — et, petit à petit, les mentalités ont commencé à évoluer. Nous sommes assez fiers d'avoir contribué à faire bouger les lignes. Un décret du ministère de la Santé, publié en septembre 2022 et entré en vigueur en juin 2023, impose désormais que les chambres d'hospitalisation en psychiatrie soient équipées de verrous de confort. Mais le texte ne prévoit que la possibilité de fermer la porte de l'intérieur, pas de l'extérieur. Or, les patients insistent sur ce point : il ne s'agit pas seulement d'intimité, mais aussi de sécurité, pour se protéger de comportements menaçants d'autres patients. C'est pourquoi nous continuons à rappeler qu'il faut à la fois permettre au patient de se protéger lui-même et de protéger ses affaires. Cela implique aussi d'accélérer la transformation vers des chambres individuelles, pour garantir de meilleures conditions de vie, sans pour autant parler de « chambres privatives » au sens hôtelier du terme.

Marina Ledrein : Oui, il y a encore une majorité de chambres collectives.

Annie Cadenel : Nous en discutons systématiquement, même si on l'entend un peu moins qu'avant : certains soignants disent encore « Oui, mais ce n'est pas grave, c'est un lieu d'hospitalisation, pas un lieu de vie. » Eh bien, et alors ? Pour certains patients, c'est bel et bien un lieu de vie, notamment pour ceux qui restent longtemps en unité psychiatrique — même s'ils sont moins nombreux aujourd'hui. Et même si ce n'est que deux jours, trois jours ou une semaine, cela ne change rien : le besoin d'un environnement digne et agréable reste le même. C'est important de le rappeler. D'ailleurs, les infirmiers psychiatriques formés autrefois n'auraient jamais tenu ce genre de propos. Ils savaient que, même si les séjours sont parfois courts, les patients passent du temps à l'hôpital… et qu'ils y reviennent souvent, malheureusement.

Marina Ledrein : Oui, la question de la chronicité et aussi celle de la prise en charge ambulatoire insuffisante qui génère rechutes et hospitalisations.

Annie Cadenel : Oui complètement. Aussi, une remarque importante sur la question de l'architecture : les salons de visite pour les familles entièrement vitrés, c'est non. Quand je parle d'intimité, je ne parle pas uniquement de vie affective et sexuelle — même si c'est aussi un sujet sur lequel nous avons travaillé. Nous avons d'ailleurs publié un rapport thématique sur « L'intimité au risque des lieux de privation de liberté », qui aborde tous ces aspects, y compris la vie affective et sexuelle des patients[808]. Vous pouvez le trouver facilement sur notre site : il suffit de taper « intimité GLPL » dans un moteur de recherche. Je vais devoir vous quitter pour une visite justement. Est-ce que j'ai pu répondre à vos questions ? N'hésitez pas si besoin à me solliciter par mail à nouveau si besoin.

Marina Ledrein : Je vous remercie infiniment pour votre générosité, c'était clair et précis. Je vous enverrai l'entretien retranscrit dès qu'il sera finalisé. Avez-vous des exigences particulières avant sa publication dans la thèse ?

Annie Cadenel : Je préfèrerai que vous ne précisiez pas les noms des établissements dont j'ai parlé ni les professionnels que j'ai pu mentionner. Merci à vous et bonnes continuations dans vos recherches.

[808] Lien URL vers le rapport : https://www.cglpl.fr/2022/lintimite-au-risque-de-la-privation-de-liberte/ [consulté le 23/10/2023].

Contrôleur général des LIEUX de PRIVATION de Liberté

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

CABINETS DES MINISTERES SOCIAUX
Mission coordination du courrier
09 DEC. 2020
N° Courrier arrivé

Monsieur Olivier VERAN
MINISTERE DES SOLIDARITES ET DE LA SANTE
14, avenue Duquesne
75350 PARIS SP 07

N/Réf .(à rappeler) : 171559/MS

Paris, le 07 décembre 2020

Monsieur le Ministre,

Une équipe de contrôleurs a procédé, du 16 au 20 novembre derniers, à une visite des unités de psychiatrie du centre hospitalier intercommunal Robert Ballanger d'Aulnay-sous-Bois (Seine-Saint-Denis).

Cette visite a donné lieu au constat d'un nombre important de dysfonctionnements. Leur gravité conduit à considérer que les conditions de prise en charge des patients admis en soins psychiatriques sans leur consentement sont attentatoires à leur dignité et à leurs droits fondamentaux. Il m'apparaît donc indispensable de vous alerter sur les deux points les plus inquiétants sans attendre la fin de la procédure contradictoire du rapport.

Les services de psychiatrie sont regroupés au sein d'un pôle qui comprend trois unités de psychiatrie adulte (66 lits d'hospitalisation à temps complet) et d'un pôle de pédopsychiatrie (8 lits d'hospitalisation à temps complet). Ces unités disposent en outre de seize « espaces » dédiés à l'isolement des patients. Les locaux sont vétustes, austères et souvent dégradés, les chambres et sanitaires sont souvent collectifs et la sécurité des patients et de leurs biens n'est pas complétement assurée. Dans cet hébergement parfois indigne, le CGLPL a constaté une complète méconnaissance des règles relatives à l'information des patients sur leur situation et leurs droits prévues par le Code de la santé publique et des pratiques d'isolement et de contention contraires à la loi ; il en résulte de graves atteintes à la dignité et aux droits des patients.

I - Les dispositions légales relatives à l'information des patients sont méconnues.

L'information générale due à tout patient quant à ses conditions d'hospitalisation n'est pas accessible aux patients de psychiatrie. Le guide d'accueil général du centre hospitalier ne leur est pas distribué et il n'existe pas de guide spécifique aux services de psychiatrie. L'affichage relatif aux informations générales et aux règles de vie dans les unités est disparate; il est, en tout état de cause, partiel, peu ordonné et souvent contradictoire.

ATTENTION CHANGEMENT D'ADRESSE
16/18, quai de la Loire - CS 70048 - 75921 PARIS Cedex 19 - Tél. : 01 53 38 47 80 - Télécopie : 01 42 38 85 32 - www.cglpl.fr

Les droits à l'information spécifique des patients en soins sans consentement, prévus à l'article L.3211-3 du code de la santé publique, sont ignorés. Les modalités de notification de la décision d'admission et des décisions subséquentes ne permettent pas d'informer le patient sur le cadre juridique de son hospitalisation sous contrainte et les voies de recours qui s'offrent à lui. La décision et les certificats médicaux, dont les termes ne sont pas repris dans cette décision, ne lui sont ni remis, ni même présentés. L'identité du tiers demandeur de l'hospitalisation ne lui est pas communiquée. Si le formulaire de notification – que le patient est, en principe, invité à signer – mentionne, au verso, les droits et voies de recours, il n'est, sauf exception, pas remis au patient mais conservé dans son dossier. Il ne peut donc pas en prendre connaissance et moins encore le relire à tête reposée comme le prévoit la loi. En outre, ce formulaire ne mentionne pas les coordonnées des autorités que le patient est en droit de saisir. Par ailleurs, ces informations ne sont pas affichées dans les unités. Les recours prévus par la loi sont donc en pratique inaccessibles.

L'ordonnance prononcée par le juge des libertés et de la détention n'est qu'exceptionnellement remise au patient. Il en est informé le plus souvent oralement ou, plus rarement, par écrit mais sans que pour autant il ne signe l'accusé de réception valant notification et ouverture des délais d'appel.

II - L'isolement et la contention, parfois décidés sans intervention médicale, sans traçabilité et sans que la politique de réduction prévue par la loi soit mise en œuvre, sont pratiqués dans des conditions illégales et indignes.

L'examen des dossiers médicaux a révélé **des pratiques d'isolement sans décision médicale tracée ainsi que des isolements maintenus pendant plusieurs jours sans corrélation avec un état clinique** qui les justifie, alors que les observations horaires des infirmières rapportent de façon continue le calme du patient. Les mesures peuvent ainsi se poursuivre sans correspondre aux seuls moments de crise et sans avoir le caractère d'un « dernier recours ». Par ailleurs, des placements en chambre d'isolement pour risque de fugue constituent un enfermement disciplinaire, *a fortiori* quand l'unité est fermée. En outre, les évaluations et réévaluations des décisions d'isolement et de contention par les médecins ne respectent pas les préconisations horaires de la Haute autorité de santé (HAS) et des contentions sont prescrites « si besoin ».

Ces pratiques abusives ne respectent pas la loi de modernisation de notre système de santé du 26 janvier 2016 qui indique « *l'isolement et la contention sont des pratiques de derniers recours ; il ne peut y être procédé que pour prévenir un dommage immédiat ou imminent pour le patient ou autrui, sur décision d'un psychiatre, prise pour une durée limitée* ». Je vous rappelle les termes du rapport thématique *« Isolement et contention dans les établissements de santé mentale »*, de mai 2016 : « *Toute privation de liberté est attentatoire aux droits fondamentaux ; aussi tout doit être mis en œuvre pour apaiser la personne en situation de crise avec des approches alternatives à une mesure de contrainte physique. Si, en dernier recours, la décision d'un placement en chambre d'isolement ou sous contention doit être prise, les modalités de sa mise en œuvre doivent garantir au mieux le respect de la dignité et des droits des patients ».*

En toute illégalité, le registre d'isolement et de contention prévu par l'article L. 3222-5-1 du Code de la santé publique n'est pas tenu ou l'est de manière aléatoire dans les trois unités destinées aux adultes, en raison des réticences ou du refus de certains médecins. A titre d'exemple, pour les trois unités, le registre n'est pas du tout tenu pendant

des périodes de plusieurs mois par an (sur toute l'année 2019 dans une des unités) et la durée de la mesure n'est renseignée qu'un peu plus d'une fois sur deux. Les rapports annuels sur l'isolement et la contention, prévus par la loi, ont été adressés à l'ARS pour 2017 et 2019, mais sont inexploitables et mensongers en ce qu'ils prétendent que les registres « *rendent compte des pratiques réelles de mise en isolement et en contention* ». Dans celui de 2019, il apparait pourtant clairement que le registre n'est pas tenu dans une des unités et qu'il est tenu partiellement dans les deux autres. De surcroît, contrairement à l'obligation légale, le rapport n'évoque ni la politique pour limiter le recours à l'isolement et la contention ni l'évaluation des pratiques.

Les pratiques d'isolement et de contention sont exercées dans des locaux indignes. L'ensemble du pôle de psychiatrie dispose de seize espaces diversement dénommés, dédiés à l'isolement, qui ne respectent ni les normes fonctionnelles en vigueur ni la dignité des personnes isolées. Ainsi le patient isolé ne dispose souvent d'aucun bouton d'appel, d'aucune possibilité d'allumer ou d'éteindre sa lumière, et, sauf en pédopsychiatrie, il lui est impossible de se repérer dans le temps en l'absence d'horloge. Les patients n'ont pas toujours accès de manière autonome aux douches et aux toilettes, installées dans le sas. La vétusté des revêtements des murs et des sols et le système d'éclairage non encastré ne permettent pas en l'état l'hébergement d'un patient et des conditions de dignité et de sécurité acceptables.

Huit des seize espaces réservés à l'isolement, dénommés « chambre semi-forte », « chambre sécurisée », « chambre à lit scellé » ou encore « chambre avec lit sécurisé » ne répondent pas aux normes préconisées par la HAS et sont dépourvus de fondement juridique. Leur utilisation doit cesser sans délai.

En fin de visite, les contrôleurs ont fait part à l'équipe de direction, aux médecins chefs de pôle et de service et aux cadres de santé de l'essentiel des constats opérés ; la directrice du centre hospitalier a pris acte de cette restitution et des recommandations émises.

Un rapport relatif à la visite du centre hospitalier intercommunal Robert Ballanger d'Aulnay-sous-Bois est en cours de rédaction selon les procédures habituelles et sera soumis à l'examen contradictoire de la direction de cet établissement. Compte tenu de la gravité des atteintes constatées, je tenais néanmoins à appeler votre attention sans attendre.

Je vous invite à prendre immédiatement les mesures nécessaires pour que l'établissement soit accompagné par un service ministériel ou régional dans sa transition vers des pratiques conformes à la loi.

Je vous invite à me faire connaître les mesures prises dans un délai de deux mois.

Je vous prie de bien vouloir agréer, Monsieur le Ministre, l'expression de ma considération distinguée.

Dominique SIMONNOT
Contrôleure générale
des lieux de privation de liberté