Analyse des pratiques de transmission et d'incorporation lors d'une expérience de recherche chorégraphique

Alessandra Sini

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/danse/1589>

DOI : 10.4000/danse.1589

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Alessandra Sini, « Analyse des pratiques de transmission et d'incorporation lors d'une expérience de recherche chorégraphique », *Recherches en danse* [En ligne], 5 | 2016, mis en ligne le 15 décembre 2016, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/danse/1589> ; DOI : 10.4000/danse.1589

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.

association des Chercheurs en Danse

Analyse des pratiques de transmission et d'incorporation lors d'une expérience de recherche chorégraphique

Alessandra Sini

- 1 Cet article retrace le développement d'une intervention performée, présentée à l'occasion du Colloque International « La recherche en danse entre France et Italie : approches, méthodes et objets » qui s'est tenu en avril 2014 à l'université de Nice Sophia Antipolis.
- 2 J'avais voulu alors questionner mon double rôle d'artiste chorégraphique auprès de la compagnie Sistemi dinamici altamente instabili¹, et celui, plus récent, de chercheuse, étudiant la création chorégraphique en Italie entre 1995 et 2010. J'ai donc proposé une intervention performée, afin de mettre à l'épreuve ma prise de distance critique par rapport à mes propres pratiques artistiques – qui constituent l'une des études de cas de ma recherche² –, et valider ainsi mes outils méthodologiques de ma thèse, laquelle relève de l'auto-ethnographie. Cette proposition visait à montrer ce que je fais habituellement en studio, en posant une loupe sur les étapes du processus de transmission/incorporation qui s'engagent entre chorégraphe et le danseur ou la danseuse. J'envisage de mettre à l'œuvre des expérimentations similaires en interrogeant, en présence d'un public³, les processus créatifs de deux autres chorégraphes sur lesquels je travaille, Michele Di Stefano et Fabrizio Favale⁴. En élaborant de nouveaux dispositifs aptes à rendre compte des spécificités de leurs pratiques et de leurs méthodes de transmission, je me propose d'explicitier les implicites à l'œuvre dans leurs processus créatifs, afin d'en repérer les différences et les correspondances éventuelles et de retracer, à partir de leurs écritures chorégraphiques, le contexte singulier où ils s'enracinent. Afin d'explicitier ces implicites, il me semble fondamental de questionner le langage employé lors des sessions de travail. Analyser les mots, les métaphores ou les définitions utilisées pour élargir et creuser les imaginaires convoqués lors d'une création, est essentiel pour décrypter la manière propre à chaque chorégraphe de « dire » tout en « construisant » sa danse. Autrement dit, le

chercheur ou la chercheuse appelé à décrire et à analyser le processus créatif, doit alors examiner les deux composantes qui l'alimentent : la danse, d'une part, et le langage verbal, de l'autre. Dans cette optique, il apparaît intéressant d'intégrer les mots qui surgissent de la pratique dans l'analyse des processus artistiques, afin d'introduire dans le vocabulaire de la recherche en danse, les notions et les catégories qui naissent des pratiques chorégraphiques.

- 3 Or, les pratiques de création ne sont que très rarement exposées à un public, hormis dans le cadre des répétitions ouvertes des compagnies. C'est pourquoi, au cours de l'expérimentation qui fait l'objet de cet article, j'ai essayé de créer un climat de partage afin que chacun des acteurs (danseuse, chorégraphe et public) ait l'occasion d'incorporer cette expérience et d'en extraire une expérience singulière. Pour ma part, ce moment était un point de départ pour creuser mon système de repères « chorétiques⁵ » par rapport à mon écriture chorégraphique, tout en questionnant le basculement de mon rôle d'artiste chorégraphique, dépliant sa pratique, à celui de chercheuse, désireuse de dénouer les théories sous-jacentes à la démarche performative.
- 4 La présence d'une danseuse professionnelle qui répondait à mes sollicitations créatives – en l'occurrence, ma sœur Antonella Sini, avec laquelle je partage un long parcours de recherche chorégraphique au sein de notre compagnie – m'a aidé à dévoiler certains points saillants du rapport chorégraphe/danseur ou danseuse propre à ma recherche chorégraphique, et à découvrir une position d'intermédiaire face au public, auquel je devais expliciter les présupposés « chorétiques » mis en jeu pendant l'expérimentation.
- 5 Témoigner dans un article d'une expérience vécue où le corps des acteurs (danseuse, chorégraphe/chercheuse et public) est à la fois sujet de l'expérimentation et objet de la perception, et où l'incorporation, l'empathie et la cognition sont simultanément en jeu, demande un effort de simplification, car il est difficile de rendre compte de l'événement dans son intégralité. Ainsi, je chercherai à accompagner le lecteur dans ce récit : je donnerai les prémisses théoriques qui ont motivé cette expérimentation dans ce contexte et je préciserai les liens entre les consignes dispensées et les réactions des différents corps concernés. J'insérerai aussi des liens vers des extraits vidéo, pour donner corps aux mots, et j'avancerai quelques réflexions *a posteriori*, à propos de la possibilité de mobiliser des discours savants à partir de cette pratique expérimentale : l'enjeu de ma recherche doctorale étant de laisser émerger les « théories » à l'œuvre dans le processus de création à partir de l'observation et de l'analyse des pratiques elles-mêmes, accomplies en studio et sur scène.

Contextualisation de l'expérimentation dansée⁶

- 6 Le lieu qui a accueilli cette expérimentation a permis la reproduction de l'atmosphère intime du studio. La salle de danse du campus Valrose à Nice a donné la possibilité au public de trouver aisément sa place dans une relation de proximité avec les corps en action – le mien et celui de la danseuse – tout en préservant une distance nécessaire pour l'observation.
- 7 L'expérimentation visait à exposer les enjeux entre transmission et incorporation par le biais de l'improvisation guidée qui demeure une pratique importante de mon processus de création.

Disposition des participants

- 8 J'ai invité la danseuse à prendre son temps afin de se disposer à la danse en explicitant au public que cet état est un prérequis qui rend opérationnel le partage des corporéités et des imaginaires chorégraphiques lors du processus de création. « Se disposer à » est un travail préalable qui permet de répondre aux questionnements du projet partagé dans une dimension de découverte de nouveaux *patterns* de mouvements, ainsi que des imaginaires et des émotions qui y sont liés. Se dévouant à cet exercice d'improvisation, la danseuse a assumé le risque d'exposer sa propre danse dans l'immédiateté, sans aucun repère précédemment établi. Cela a rendu perceptibles sa « disposition » à la danse, et sa façon d'accéder à la corporéité et à l'imaginaire demandés. Pour utiliser un terme de Jean-Luc Nancy, elle s'est laissée percevoir dans son « *expeausition*⁷ » ; dans la prise de conscience de soi et de l'environnement, elle a alimenté sa « présence à soi⁸ ». En stimulant la réaction immédiate aux sollicitations et aux consignes pour répondre à la partition chorégraphique, la danseuse a concentré son attention sur ses mouvements en prenant en compte la complexité du projet chorégraphique et son écriture. Cette vigilance réactive que je nomme « alerte » est importante dans ma démarche chorégraphique comme elle l'est dans celle de Michele Di Stefano qui utilise également ce mot pour indiquer la disposition interne du performeur avant le choix et le déclenchement (l'« attaque ») du mouvement.
- 9 Quant au public, il a été informé des enjeux de l'intervention et il a aussi reçu un schéma en format papier lui précisant le déroulement de l'expérience, ainsi que quelques notes sur les prémisses de ma méthodologie et sur mes attentes par rapport à cet événement. Je lui ai demandé de « disposer » d'un regard à la fois empathique et cognitif face à l'improvisation proposée afin d'en profiter entièrement. C'est la perception simultanée de la part des deux acteurs (danseur/danseuse et observateur/observatrice) qui a été convoquée dans cette expérimentation, car il est inimaginable de penser, de concevoir et d'éprouver une action sans la percevoir⁹.

Le discours en situation à l'épreuve de l'analyse

- 10 Après ce moment d'introduction, j'ai laissé agir mon discours « en situation¹⁰ », en donnant au public libre accès aux imaginaires mis en jeu et au surgissement des corporéités évoquées grâce à la présence de la danseuse. Le regard du public et l'activité de la danseuse ont été alors orientés vers l'*ici* et le *maintenant* ; ainsi, mes sollicitations ont répondu à l'improvisation dansée sans se soucier de se conformer au déroulement prévu de l'expérience, exactement comme en studio : le/la chorégraphe propose, le danseur ou la danseuse incorpore en donnant à son tour une orientation à la proposition et en amenant le parcours d'écriture à s'élaborer au fur et à mesure des échanges, des écarts et des découvertes.
- 11 Le rapport d'interdépendance entre chorégraphe et danseuse a été mis en valeur par mes réactions, spécifiques et immédiates, pendant et après la danse, engendrant une dynamique d'échange. N'étant pas prédéfinis, mes commentaires visaient à faire adhérer autant que possible la « matière corporelle¹¹ » et la gestualité de la danseuse à ma demande¹².

- 12 Mes interventions ponctuelles ont orienté le travail de la danseuse ainsi que la perception du public, qui fut surpris et captivé par les modulations expressives¹³ du geste de la danseuse en lien direct avec mes sollicitations. Pendant cette expérience, il s'est agi finalement, de se concentrer sur le processus de création par les moyens de l'analyse du discours en situation, et de s'intéresser au lien entre le langage et le corps engagé dans le mouvement dansé. Le pouvoir opérationnel du discours a été mis à l'épreuve, car j'ai exclusivement donné des indications verbales et n'ai rien montré avec mon corps, suivant en cela ma propre expérience d'enseignement et de création chorégraphique en studio où je privilégie une forme de transmission orale. Le discours en situation, lorsqu'il est utilisé dans le cadre d'une création, nourrit un lexique verbal et chorégraphique commun qui s'établit au fur et à mesure des expériences partagées. Frédéric Pouillaude affirme :

« Si le chorégraphe moderne ou contemporain est bien celui qui se pose en inventeur de son propre lexique et de sa propre corporéité, la transmission de ses œuvres implique dès lors la constitution d'un cadre de nomination et de catégorisation propre. [...] ce lexique propre n'a de sens qu'à s'adosser à une certaine "pâte" corporelle, à un ensemble général de déterminations posturales et motrices constituant, en deçà du vocabulaire, la couleur et la signature du mouvement¹⁴ ».

- 13 En ce sens, nous pourrions dire que le chorégraphe aiguise sa propre dialectique afin de communiquer ses idées créatives. Il utilise un vocabulaire particulier et conscient pour éclaircir ses intentions, pour conduire ses danseurs ou ses danseuses là où il veut aller. L'emploi de ce langage verbal est en effet indispensable pour la transmission de la pensée chorégraphique ; se servir des mots signifie révéler une image, une sensation, un endroit, intimement lié au moment créatif. Je précise que valoriser les mots dans les démarches chorégraphiques ne signifie en aucun cas délaisser l'aspect global de la communication intersubjective et de la transmission des savoirs pratiques qui reste une expérience incorporée. La notion de « contagion gravitaire¹⁵ » proposée par Hubert Godard pour rendre compte des transferts de savoirs implicites dans le partage d'un travail de corps à corps, ou bien celle d'« empathie kinesthésique¹⁶ » répandue dans le domaine des études en danse pour rendre compte du facteur multisensoriel de la perception d'une activité motrice (notamment dans le champ des arts vivants), nous aident à prendre en considération la globalité de tous les moments d'échange, verbaux ou non.
- 14 Les « concepts chorégraphiques » naissent des pratiques du corps en mouvement et évoluent à partir d'elles, ils s'enracinent dans le lexique d'une compagnie quand ils gardent leur agentivité, même au-delà du projet créatif qui les a produits. Ainsi, la composante verbale du processus de recherche chorégraphique ne traduit pas seulement la pensée celée dans les pratiques créatives du corps, mais elle est aussi une composante constitutive de la pensée chorégraphique elle-même, dans un rapport d'interdépendance entre faire et penser, agir et imaginer, dire et écrire (par le corps). Elle se construit alors dans un rapport dialectique et non pas antinomique ou hiérarchique entre corps et esprit, pratique(s) et théorie(s). L'analyse du discours en situation ainsi que l'analyse chorégraphique, comme le suggère Philippe Guisgand¹⁷, pourraient contribuer à l'approche poïétique de la danse et assurer l'incorporation de connaissances issues de l'approche phénoménologique du corps dansant.
- 15 En prenant conscience des prémices « chorétiques » du projet ici analysé, chaque spectateur a pu poser un regard critique sur les objets de son observation, en partageant les mêmes repères que la danseuse et moi-même. J'ai eu l'occasion de recueillir les considérations de certains des participants après mon intervention performée et dans les

journées suivantes. Ces commentaires mettaient en évidence l'efficacité des mots utilisés pour qualifier le mouvement de la danseuse, ils témoignaient d'une prise de conscience empirique et directe, de la part des observateurs, du caractère opérationnel des mots sur la construction d'une corporéité et d'une gestuelle identifiées. Le changement qu'un certain mot provoquait sur le flux du mouvement, la densité et l'amplitude du geste, le tonus musculaire et la posture de la danseuse, pouvait être perçu et apprécié. Le public a eu l'occasion d'intervenir aussi pendant le discours, au cours des interruptions de l'action dansée ; ce faisant, un beau climat d'échange a émergé, m'aidant à m'adresser de manière complémentaire et spécifique vers chacun de mes interlocuteurs, la danseuse et le public. Le discours a ainsi pu circuler dynamiquement, permettant ainsi au groupe constitué de réaliser la dimension de transmission et d'incorporation du processus de recherche et de donner des explications conceptuelles et procédurales aux spectateurs. Par cette expérience, le public a ainsi pu vérifier à quel point les mots, en orientant l'imaginaire, influencent sur la qualité de la perception empathique du mouvement et l'observation des variantes des qualités dynamiques et gestuelles de la danseuse. Ses réactions, au déroulement des étapes de l'expérimentation performative, m'ont confirmé à quel point une approche informée par la pratique artistique peut nourrir l'incorporation de ce qui est perçu et faciliter les allers-retours entre l'approche phénoménologique du mouvement dansé et l'approche cognitive.

Le dispositif et ses mots

- 16 Pour structurer mon intervention performée, j'ai d'abord analysé les étapes de mon processus de création. J'ai alors identifié un aspect primaire : le choix de la corporéité apte au projet chorégraphique, pour parvenir à l'émergence des « matières corporelles » et à leur sélection. C'est seulement dans un second temps, une fois cet aspect réalisé, que l'écriture chorégraphique se développe et s'accomplit avec ces autres aspects structurels (agencement des corps, constitution et relation à l'espace de la scène, rapport au son, à la lumière, aux objets éventuels et au public). J'ai donc mis en évidence ces deux aspects et leur *modus operandi* avec une proposition performative structurée en quatre étapes : la relation corps-espace ; le surgissement et l'élaboration des « matières corporelles » ; la réponse de la danseuse au passage de l'improvisation structurée à la partition chorégraphique ; le travail sur un imaginaire choisi : le jeu¹⁸. Chaque étape a été développée pendant un temps donné pour essayer de parcourir et compléter l'expérience dans le temps accordé. Cependant, certaines tâches ont pris plus de temps que prévu, car il a été nécessaire d'insister sur certains points pour permettre à la danseuse d'atteindre les qualités spécifiques requises.

Corps-espace¹⁹

- 17 *Nous allons commencer notre expérience en générant l'espace que le corps va habiter. C'est le corps qui conquiert/qualifie l'espace*²⁰.
- 18 L'un des axes fondamentaux de mon processus de recherche est de considérer l'espace en tant que matière, une présence concrète avec laquelle le danseur ou la danseuse entre en relation. Cette mise en relation a le pouvoir de modifier l'organisation gravitaire et l'utilisation du poids du danseur ou de la danseuse, ainsi que ses transferts et les

directions des actions²¹. Par conséquent, les premières consignes proposées à la danseuse portaient sur la détermination d'un espace²² à habiter et à faire percevoir.

- 19 *Ce sera à l'œil maintenant de générer l'espace que le corps va habiter.*
- 20 Dans cette relation active et volontaire à l'espace, le travail revient aussi sur les détails du corps pour un approfondissement proprioceptif toujours ouvert à la dynamique réciproque entre intéroception et extéroception. Travailler l'œil en tant qu'élément générateur d'un espace défini et localisé, lieu non codé à habiter librement, signifie travailler entre imaginaire et réel, entre intimité et évidence. La danseuse s'est donc mise en relation avec l'autre, cet autre qui lui est extérieur mais aussi celui, intérieur, qui l'habite. Elle a construit une posture, un système pondéral et une présence par rapport à cette ouverture complexe à l'environnement, réel et imaginaire à la fois ²³.
- 21 *Nous allons maintenant générer un espace spécifique, c'est-à-dire que tu²⁴ vas décider de l'emplacement et de la mesure de cet espace. Tu peux le circonscrire avec l'œil pour revenir à l'expérience précédente et voir ce qu'elle apporte à ce travail sur l'espace.*
- 22 Le corps de la danseuse « engendre sa scène²⁵ » ou devient « la scène même où se déroule le mouvement²⁶ ». Ce nouvel espace de possibles peut soit être interne, relié aux espaces intra-articulaires et au flux du poids et de l'énergie, ou bien être externe, dépendant des relations entre le lieu fictif créé par les actions et l'espace physique/architectural où le danseur ou la danseuse se déplace. Les « spatialités corporelles²⁷ », c'est-à-dire, la structure spatiale propre à chaque danseur/danseuse et dérivant de sa corporéité, de l'amplitude qu'il/elle donne au geste et de la configuration qu'il/elle confère aux mouvements, travaillent à moduler la construction et la perception de cette scène.
- 23 *On passe à une sensibilité dirigée en particulier vers l'intérieur du corps. Tu vas nous proposer ton voyage entre les espaces internes à ton corps en essayant d'en augmenter l'ampleur.*
- 24 À chaque expérimentation, il s'agit pour la danseuse de diriger sa perception, de se concentrer soit sur son corps, soit sur son esprit, car dans l'action, nous utilisons les deux de manière simultanée et complexe ce qui articule notre relation à l'environnement. Les procédés du processus de création invitent à choisir où et comment orienter la perception par rapport à leur but, qu'il s'agisse de la création complexe d'une écriture chorégraphique ou de la recherche et de la « re-émersion²⁸ » d'une « matière corporelle » particulière à sélectionner. Quant au danseur ou à la danseuse, il/elle n'est pas interprète de la pensée et du projet du/de la chorégraphe, mais il/elle participe activement à la constitution des matériaux chorégraphiques en orientant le processus même de recherche. Il/elle a un rôle actif dans la définition de l'écriture chorégraphique. Cela veut dire que l'écriture chorégraphique n'est pas structurée à l'avance selon les perspectives envisagées par le/la chorégraphe, mais elle est une construction en devenir qui se nourrit du rapport entre les corps et des discours incorporés en studio.
- 25 *Tu vas faire l'expérience des différents appuis des « parties divisées²⁹ » du corps sur/dans l'espace en tant que matière. Il s'agit de poursuivre en rapport aux espaces externes le même travail engagé avec les espaces internes.*
- 26 Étant donné le caractère flou de ma consigne, j'ai été obligée de moduler mon discours afin d'en éclaircir certains aspects et permettre l'apparition de la gestuelle souhaitée. Il m'a fallu pourtant interrompre la séance d'improvisation pour demander à la danseuse de faire attention « à l'espace quitté et à celui trouvé ³⁰ ». En lui proposant de visualiser dans l'espace des surfaces avec lesquelles entrer en relation, j'ai sollicité son imaginaire, sa capacité à engendrer son espace et à le mettre en lumière en lui proposant de visualiser

des surfaces avec lesquelles entrer en relation. Cela a produit une implication majeure du poids (par rapport à l'« assistance »³¹ et à la « résistance » à la gravité) des différentes parties du corps et l'utilisation plus variée des niveaux bas, intermédiaire et haut de l'espace.

Matières corporelles³²

- 27 *La consigne est de laisser dans/sur l'espace les empreintes des parties divisées du corps stimulées jusqu'ici, en préférant le niveau bas ou intermédiaire par rapport au sol. Tu dois³³ chercher la discontinuité entre les appuis que tu vas trouver.*
- 28 Un deuxième temps a été consacré à percevoir et à différencier – et donc à montrer – les modulations expressives du geste entraînées par la notion de « discontinuité » du flux du mouvement et par la notion d'« empreinte³⁴ », qui a été travaillée dans les différents niveaux de l'espace. Cette consigne s'ajoutait à la précédente où les appuis sur l'espace, et le flux du mouvement, avaient été explorés de façon moins orientée. La notion de « discontinuité » mobilise la dimension tonique du mouvement et exhorte la danseuse à moduler les actions afin d'atteindre une variété rythmique sans que cette dernière ne soit évoquée expressément. Saccader et arrêter le flux du mouvement amène à une gestion consciente de son impulsion et de sa distribution dans le corps jusqu'aux extrémités les plus lointaines du centre propulseur de l'action, et mobilise également l'aspect émotionnel.
- 29 Je souligne d'emblée que le glissement du mot « empreinte » à celui d'« appui » est un choix méthodologique assumé qui amène à convoquer l'imaginaire du danseur grâce à la valeur plurivoque du mot. Le mot « empreinte », ici, désigne notamment la trace laissée par la paume de la main ou par l'arc plantaire sur une surface. Pour le danseur ou la danseuse, un vaste champ de recherche s'ouvre quand ce mot se rattache au travail sensible des « parties divisées » du corps et à celui de la construction d'un espace à habiter, comme nous l'avons vu dans les expérimentations précédentes. La capacité à se servir de sa mémoire sensible aide le danseur ou la danseuse à transformer volontairement sa « matière corporelle », en prenant conscience de ses différentes qualités et nuances. Il/elle peut ensuite les faire ré-émerger dans la partition chorégraphique. Dans ma démarche créative, l'écriture chorégraphique s'accomplit grâce à des expérimentations progressives, et en profitant des partages avec les différents collaborateurs et des différentes étapes de présentation en public ; elle reste un processus en devenir. Pour autant, cette intervention performative revient sur une disposition à la recherche déjà exercée par la danseuse qui travaille depuis longtemps dans l'improvisation structurée en public. Celui-ci a pu ainsi observer la ré-émersion de certaines formes identifiables qui font partie du réservoir de gestes de la danseuse et qu'elle arrive à re-jouer dans l'écriture chorégraphique sur demande. L'expérimentation mise en jeu n'a pas cessé de se ressourcer au temps présent de l'action grâce à l'improvisation guidée. Elle a permis en cela d'observer comment la ré-émersion des matières corporelles a agi sur le vécu : elle a transformé la mémoire sensible et l'imaginaire développé en une action au moment présent en la ré-agissant au lieu de la reproduire.

Improviser une partition chorégraphique³⁵

- 30 *Nous passons maintenant à autre chose, à une construction chorégraphique : nous allons construire une structure/partition qui prévoit une matière et son enchaînement dans des espaces donnés.*
- 31 *Cette troisième étape a dévoilé les solutions adoptées par la danseuse pour adhérer à la contrainte structurelle de la partition que je lui exposais. D'une part, elle a dû danser la première partie de son improvisation dans les limites d'un espace quadrangulaire, défini par moi-même et décentré par rapport aux proportions du studio que je délimitais ; d'autre part, elle devait y réinvestir certaines des « matières corporelles » précédemment identifiées.*
- 32 *Maintenant tu vas habiter un espace précis, celui-là (j'ai délimité avec mes pas une zone de trois mètres carrés environ). Dans cet espace, tu vas travailler les empreintes en rapport de discontinuité les unes avec les autres en choisissant librement le niveau des actions. La « matière corporelle » reste la même qu'auparavant.*
- 33 *Quand tu le décideras, tu iras changer d'espace et de matière en provoquant une rupture avec la situation précédente grâce à un excès rythmique : par l'accélération du rythme de discontinuité avec des répétitions ou des mouvements vibratoires ou, au contraire, par la suspension de l'action avec une pause, une condensation ou un effacement de la matière.*
- 34 *À ce moment-là, tu continueras à travailler avec la matière des empreintes dans un parcours/ espace libre autre que le lieu habité précédemment. Cette fois-ci, il y aura un rapport de continuité et d'enchaînement entre les actions.*
- 35 *La partition, ainsi structurée, affecte plusieurs aspects de l'improvisation. Il est demandé à la danseuse de garantir la matière corporelle acquise, de travailler la ré-émersion des actions préalablement convoquées et d'agencer cela dans l'immédiateté des différents espaces. Bien évidemment, le respect des consignes dépend des compétences acquises par la danseuse dans ce genre de recherche chorégraphique. Bien que prise par la contrainte des indications structurelles, elle a pu jouer avec ces sollicitations et contrebalancer le caractère d'obligation inféré par mes mots avec son propre désir de mouvement, avec sa nécessité propre de faire émerger certaines actions et à y lier un imaginaire précis, c'est-à-dire, avec la nécessité primaire de ses actions. L'accomplissement des tâches constitutives de la partition donnée lui a permis d'habiter un lieu rendu concret par sa présence même, et d'y faire accéder le public par immersion. Elle a créé l'espace et le temps d'un événement partagé où elle s'est confirmée protagoniste de l'action, tout en répondant au processus chorégraphique.*
- 36 *Les expériences vécues tout au long de cette expérimentation ont construit des repères plutôt directifs, mais dont les règles présupposaient un espace de liberté individuelle relative à la signification du geste et à sa force empathique. Les propositions de matières élaborées par la danseuse – sur lesquelles je suis intervenue, en explicitant ma préférence pour certains aspects dynamiques et relationnels par rapport à l'espace, et pour la succession de certaines gestuelles à conserver d'une improvisation à l'autre –, ces propositions de matières ont construit un terrain pour la rencontre de nos imaginaires singuliers, voire un terrain où cultiver l'écriture chorégraphique.*

Partage d'un imaginaire : le jeu

- 37 Pour donner un aperçu de ce processus de transmission et d'incorporation qui conduit à l'écriture chorégraphique, j'ai en dernier lieu demandé à la danseuse d'orienter son imaginaire vers la dimension du « jeu ». Si ce « jeu » consistait dans l'imaginaire donné et commun, il n'a toutefois pas été explicité davantage, lui laissant ainsi la possibilité d'interpréter ce mot dans toute l'envergure de sa polysémie. Les seules indications données relevaient de la qualité dynamique du geste.
- 38 *Prends ton temps pour entrer dans la dimension du jeu selon l'orientation que tu préfères. En même temps, ouvre ta disposition corporelle et imaginative vers la recherche du point de « condensation iconographique » de l'action concernée par cet imaginaire³⁶.*
- 39 Pendant cette étape, j'ai introduit le concept chorégraphique de « condensation iconographique ». Issue d'une recherche spécifique entre la « matière corporelle » et la matière concrète et symbolique des statues anciennes que j'avais poursuivie pendant la création d'un solo³⁷, l'expression « condensation iconographique » a évolué jusqu'à devenir une définition synthétique pour indiquer des facteurs nécessaires à atteindre une matière particulière à partir d'une sollicitation de l'imagination. Déjà à l'œuvre dans ma pratique chorégraphique depuis 2010, ce concept engage les notions de densité (ou de « consommation du poids », comme je le dis lors de ma pratique) et d'image (ou de figure). Il convoque également la sensation de quelque chose qui est compact, qui prend soudainement une forme en impliquant la posture et le tonus du corps. Dans ce concept, synthétique et opératoire, converge aussi celui de « suspension du temps », qui se manifeste en tant que pause ou dilatation du déploiement moteur. Ici, s'engage une décision par rapport à l'« attaque » (au sens musical) et au rythme de l'action. Le concept de « condensation iconographique » est d'autant plus révélateur ici qu'il exemplifie le processus singulier d'intégration des mots issus de la pratique dans la recherche. En effet, la compréhension de ce mot/concept s'est avérée problématique au public qui assistait à l'improvisation guidée. J'ai alors dû en expliquer la généalogie dans ma pratique, et sa valeur conceptuelle, précisément comme je le fais ici. Je me suis retrouvée, en même temps, à bouger et à expliquer les traits saillants de cette expression, les seuls mots ne suffisant pas et appelant leur « mise en situation ». J'ai montré une brève action en la qualifiant de « condensation iconographique » ; le public a pu comprendre ce qu'il avait observé et incorporé implicitement auparavant à travers cette unique « démonstration », qui mettait en valeur certaines caractéristiques – notamment l'intention figurale, l'interrelation tonique entre les « parties divisées » du corps, le rythme du flux du poids et de l'énergie, le *tempo* de la spatialisation du geste. Par ma posture de chorégraphe, je me suis aperçue que l'appréhension d'un concept chorégraphique, bien que nommé et rendu explicite, ne va pas de soi et que je pourrais, en tant que chercheuse, apporter les informations utiles à sa compréhension en le mettant en relation avec la « chorétique » du ou de la chorégraphe dont il est question d'analyser les pratiques, ainsi qu'avec les outils de l'analyse du mouvement.
- 40 Avec l'utilisation de la notion de « condensation iconographique », les actions de la danseuse ont trouvé une dimension qualitative précise ; cette même qualité a permis aux actions précédemment surgies de l'improvisation de s'identifier au vécu personnel de la danseuse par le biais du jeu.

- 41 *Maintenant que tu as ouvert ton approche au « jeu » et à la « condensation iconographique », nous allons reprendre la même partition jouée auparavant : tu vas habiter l'espace précisé et déjà vécu avec tes « condensations iconographiques » du jeu et, comme tu l'as déjà fait, tu les travailleras en rapport de discontinuité les unes par rapport aux autres.*
- 42 *Tu peux jouer aussi avec l'expérience faite au début : générer avec l'œil tes espaces à habiter tout en restant dans cet espace décidé.*
- 43 *Pour changer de lieu, tu trouveras une rupture de la situation soit par un excès rythmique soit par la discontinuité, les mouvements vibratoires ou la suspension de l'action.*
- 44 *Hors du lieu habité auparavant, tu peux procéder avec ton improvisation en choisissant : a) un rapport de continuité et d'enchaînement entre les actions, toujours ancrées dans l'imaginaire du jeu ; b) un rapport de discontinuité en appuyant l'iconographie du jeu dans un temps suspendu/interrompu³⁸.*
- 45 Cette dernière improvisation, aboutissement du travail du corps jusqu'ici détaillé, a montré la manière dont je démarre la construction d'une écriture chorégraphique, intégrant à la fois les propositions du danseur ou de la danseuse et mes projets/désirs. La corporéité atteinte par la danseuse, ses « matières corporelles » et ses actions, ainsi que les « condensations iconographiques » trouvées, ont été induites par le parcours accompli ensemble lors des trente minutes d'expérimentation que nous avions à notre disposition. La danseuse a pu s'investir dans cette recherche grâce à des compétences et à un réservoir de gestes et de matières déjà expérimentés et incorporés lors de l'élaboration de certaines de nos créations. La qualité singulière de la personne, sa prédisposition à la danse, son imaginaire, ses compétences et ses savoirs entrent en relation avec mon projet de création et avec mon système de transmission et d'incorporation. Cette relation est mouvante, elle ne peut pas suivre un modèle déterminé. Ainsi, le processus d'écriture chorégraphique est une véritable recherche en partage qui transforme tous les agents concernés, le/la chorégraphe compris(e).

A posteriori

- 46 Pendant cette intervention, j'ai tenu une double posture : j'étais la chorégraphe en action créative avec la danseuse, et cette interrelation engendrée par la danse était l'objet du regard pour le public. En même temps, j'étais aussi la chercheuse prise dans l'explicitation des pratiques à l'œuvre, de leur mise en contexte, ainsi que du langage utilisé dans l'expérimentation pratique, là où mon discours adressé au public véhiculait l'interprétation que je faisais *in loco* de l'événement et du discours en situation. L'interaction avec le public, qui a pris la parole à plusieurs reprises pour solliciter des approfondissements au moment où j'interrompais l'improvisation de la danseuse, m'a révélé à quel point il construisait sa propre interprétation et alimentait son imaginaire indépendamment de toutes les explications fournies. Bien que novice face aux pratiques chorégraphiques exposées, le public spécialisé présent à cette intervention a su apprécier la corrélation entre les questions/propositions de la chorégraphe et les réponses/propositions de la danseuse, en décelant le rôle propulsif des suggestions métaphoriques et imaginaires, des consignes posturales et dynamiques, des évocations sensorielles, qui sont au cœur de ce processus créatif.
- 47 Retrouver aujourd'hui mon discours en situation, plus précisément le discours programmé et celui transcrit après-coup, me permet de le considérer comme une des

parties de mon corpus documentaire. Cela me donne l'élan d'aller feuilleter mes propres notes de répétitions et de cours pour retracer le lien entre l'intention chorégraphique et son adaptation face aux corporalités concernées, dans une confrontation entre oralité et écriture. Ces considérations ont changé mon approche des « chorétiques » des chorégraphes dont je m'occupe ainsi que de la mienne. Elles m'ont permis de reconnaître une valeur constitutive à certaines des expressions identifiées lors de l'analyse de nos archives personnelles, et de les mettre en relation avec ces mêmes expressions apparues dans les transcriptions de nos rencontres d'enquête. En effet, ces expressions n'étaient pas occasionnées par nos discours – c'est-à-dire provoquées par mes questionnements –, mais étaient propres aux processus de création, ancrées dans les pratiques et actives dans les relations de transmission et d'incorporation avec les danseurs. L'analyse de ma propre démarche créative selon l'exemplification que j'ai montrée a mis en évidence un lexique singulier qui surgit des pratiques, s'ancre dans les procédés en construisant sa portée conceptuelle, et nourrit à nouveau les pratiques chorégraphiques en déployant son pouvoir évocateur d'imaginaires et d'expériences sensori-motrices.

- 48 Cette expérimentation a permis une prise de conscience de la place à donner dans ma méthodologie d'enquête au vécu du corps et des danseurs et des spectateurs, au processus du « laisser-faire » de l'imaginaire, qui nourrit souvent mon approche de la création, et aux éléments implicites qui agissent dans le parcours de transformation des corporalités. L'enjeu était de connecter les savoirs intelligibles et sensori-moteurs avec la pratique, de travailler les qualités possibles de la matière corporelle requise en donnant corps aux idées chorégraphiques et aux imaginaires investis et de rendre visible ce passage à double sens du langage à la matière. Dans le déroulement même du processus artistique, dans le rapport entre le *dire* et le *faire* quotidiens, se révèlent les fondements théoriques d'une pratique artistique singulière. Avec des outils méthodologiques affinés et ciblés pour l'analyse de ces expériences, et un regard fin, il est possible d'arriver finalement à saisir ce qui reste habituellement non perçu et non dit des démarches chorégraphiques.

BIBLIOGRAPHIE

BERNARD Michel, FABBRI Véronique, « Généalogie et pouvoir d'un discours : de l'usage des catégories, moderne, postmoderne, contemporain, à propos de la danse », in *Rue Descartes*, n° 2, 2004, pp. 21-29, [en ligne], www.cairn.info/revue-rue-descartes-2004-2-page-21.htm, page consultée le 31 octobre 2016.

BIENAISE Johanna, *Présence à soi et présence scénique en danse contemporaine : expérience de quatre danseuses et onze spectateurs dans une représentation de la pièce The shallow end*, Mémoire de maîtrise en danse, sous la direction de Nicole Harbonnier-Topin et Manon Levac, université du Québec à Montréal, mai 2008.

DESPRÈS Aurore, « Un rapport autre à la gravité, enjeux », in *La danse une culture en mouvement : actes du colloque international 7, 8, 9 mai 1999*, Strasbourg, université Marc Bloch, 1999, pp. 129-139.

FAURE Sylvia, *Apprendre par corps*, Paris, La Dispute, 2000, pp. 142-162.

GODARD Hubert, « Le geste et sa perception », in MICHEL Marcelle, GINOT Isabelle, *La danse au XX^e siècle*, Paris, Bordas, 1995, pp. 224-229.

GUISGAND Philippe, « Réception du spectacle chorégraphique : d'une description fonctionnelle à l'analyse esthétique », *Staps : Revue Internationale des Sciences du Sport et de l'Éducation physique*, n° 4, 2006, pp. 117-130.

KUYPERS Patricia, GODARD Hubert, « Des trous noirs, un entretien avec Hubert Godard », in *Nouvelles de danse*, n° 53, 2006, pp. 56-75.

NANCY Jean-Luc, *Corpus*, Paris, Métailié, 2006.

PERRIN Julie, « L'espace en question », *Repères, cahier de danse*, n° 2, 2006, pp. 3-6.

PONTREMOLI Alessandro, *Drammaturgia della danza. Percorsi coreografici del secondo Novecento*, Milan, Euresis, 1997.

POUILLAUDE Frédérique, *Le désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2010.

ROQUET Christine, *Fattoumi-Lamoureux. Danser l'entre l'autre*, Séguier, Biarritz, 2009.

ROUQUET Odile, *Les pieds à la tête, la tête aux pieds*, Paris, Recherche en Mouvement, 1991.

VELLET Joëlle, *Contribution à l'étude des discours en situation dans la transmission de la danse. Discours et gestes dansés dans le travail d'Odile Duboc*, Thèse de Doctorat en Esthétique, Sciences et Technologie des Arts, sous la direction de Philippe Tancelin et Hubert Godard, université Paris 8, novembre 2003.

VERMERSCH Pierre, *L'entretien d'explicitation* [1994], Paris, ESF, 2011.

NOTES

1. *Sistemi dinamici altamente instabili* est une formation italienne de recherche en danse dirigée, depuis sa création, par Alessandra Sini et Antonella Sini. Elle a été créée dans la deuxième moitié des années 1990 pour travailler une corporéité singulière et une écriture chorégraphique autonome en s'éloignant des techniques et des codifications de corps présentes à l'époque en Italie. Pour informations, voir : Site de la formation *Sistemi dinamici altamente instabili*, [en ligne], www.sistemidinamici.it, page consultée le 31 octobre 2016.

2. L'étude de la recherche chorégraphique en Italie entre 1995 et 2010 est mise en place dans mon travail de thèse à travers le contexte et l'analyse, d'un point de vue historique, esthétique et poétique, de trois études de cas : les créations de Michele Di Stefano/*Mk*, Fabrizio Favale/*Le Supplici* et moi-même/*Sistemi dinamici altamente instabili*.

3. J'envisage de créer, en collaboration avec les chorégraphes concernés, un format performatif centré sur la relation entre transmission et incorporation en incluant la présence active d'un public participant dont je prendrai en considération le vécu grâce à un questionnaire semi-directif permettant la collecte de données qualitatives.

4. Michele Di Stefano et Fabrizio Favale commencent leur activité chorégraphique dans la deuxième moitié des années 1990, respectivement à Rome avec la compagnie *Mk* et à Bologne avec la compagnie *Le Supplici*. Leurs créations figurent dans les programmes de festivals en Italie et à l'étranger. Pour plus d'information voir : Site de la compagnie *Mk*, [en ligne], www.mkonline.it, page consultée le 31 octobre 2016 ; Site de la compagnie *Le Supplici*, [en ligne], www.lesupplici.it, page consultée le 31 octobre 2016.

5. J'emprunte l'expression « *coretica* » à Alessandro Pontremoli ; elle comprend l'ensemble des pratiques créatives, des propositions chorégraphiques sur scène et des implications poétiques du chorégraphe. Voir : PONTREMOLI Alessandro, *Drammaturgia della danza*, Milan, Euresis, 1997, p. 17.
6. Voir la vidéo : *Transmettre et percevoir : discours*, [en ligne], <https://vimeo.com/sistemidinamici/discours>, page consultée le 31/10/2016.
7. NANCY Jean-Luc, *Corpus*, Paris, Métailié, 2006, pp. 31-32.
8. BIENNAISE Johanna, *Présence à soi et présence scénique en danse contemporaine : expérience de quatre danseuses et onze spectateurs dans une représentation de la pièce The shallow end*, Mémoire de maîtrise en danse, sous la direction de Nicole Harbonnier-Topin et Manon Levac, université du Québec à Montréal, mai 2008.
9. FAURE Sylvia, *Apprendre par corps*, Paris, La Dispute, 2000, pp. 142-162.
10. VELLET Joëlle, *Contribution à l'étude des discours en situation dans la transmission de la danse. Discours et gestes dansés dans le travail d'Odile Duboc*, Thèse de Doctorat en Esthétique, Sciences et Technologie des Arts, sous la direction de Philippe Tancelin et Hubert Godard, université Paris 8, novembre 2003.
11. Dans ma pratique chorégraphique une « matière corporelle » dénote un ensemble spécifique de modulations expressives, toniques, affectives et imaginaires que le danseur ou la danseuse trouve pendant l'improvisation et qu'il/elle devient capable de reconnaître et de rejouer.
12. À titre d'exemple, je transcris l'un de mes commentaires adressés à la danseuse : « Attends, excuse-moi si je t'interromps, mais est-ce que tu pourrais travailler plus le "poids lourd" de manière à marquer plus les points et les surfaces d'appui dans l'espace ? Il est nécessaire pour mettre en évidence l'idée d'"empreinte" ».
13. Utilisée dans l'AFCMD, cette expression désigne ce que les praticiens de la danse nomment « les qualités du mouvement ». Voir : ROQUET Christine, *Fattoumi-Lamoureux. Danser l'entre l'autre*, Séguier, Biarritz, 2009.
14. POUILLAUE Frédérique, *Le désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2010, p. 280.
15. GODARD Hubert, « Le geste et sa perception », in MICHEL Marcelle, GINOT Isabelle, *La danse au XX^e siècle*, Paris, Bordas, 1995, p. 227.
16. Cette notion se diffuse dans les études en danse à partir des recherches sur l'analyse du mouvement et le rapport percepteur/perçu. Je renvoie à l'article de LEROY Christine, « Empathie kinesthésique, danse-contact-improvisation et danse-théâtre », *Staps*, n° 102, 2013/4, pp. 75-88, qui donne des pistes de lecture à l'expérience présentée dans cet article.
17. GUISGAND Philippe, « Réception du spectacle chorégraphique : d'une description fonctionnelle à l'analyse esthétique », *Staps*, n° 74, 2006/4, pp. 117-130, ici pp. 128-129. L'auteur s'exprimait à propos d'une démarche à activer pour une approche plus profonde et détaillée de l'œuvre où l'analyse chorégraphique devient « une étape incontournable de la formation du spectateur », tout comme l'est la mise en valeur du vécu de chacun lors du moment performatif afin de « donner aux impressions de l'ici et maintenant la consistance qui les transformera en connaissance, donc en héritage. »
18. Interprétable au sens large dans ce contexte, le mot « jeu » peut évoquer autant un état affectif, en faisant référence à la mémoire des jeux vécus pendant l'enfance, qu'à la pratique corporelle et aux images que les jeux peuvent évoquer dans leurs variétés.
19. Voir la vidéo : *Transmettre et percevoir : espace*, [en ligne], <https://vimeo.com/sistemidinamici/espace>, page consultée le 31/10/2016.
20. Sont en italique les indications données à la danseuse et entendues par le public. Je présente les différentes consignes comme elles ont été proposées lors de l'intervention.
21. Pour approfondir les implications liées à la mobilisation du poids dans les pratiques en danse, voir : DESPRÈS Aurèle, « Un rapport autre à la gravité, enjeux », in *La danse une culture en*

mouvement, actes du colloque international 7, 8, 9 mai 1999, Strasbourg, université Marc Bloch, 1999, pp. 129-139.

22. Hubert Godard nous l'explique ainsi : « [...] l'espace est une production de l'imaginaire, et donc une distribution à densité variable ; l'espace perçu n'est pas homogène comme le serait une figure géométrique, une topologie. Cette variation, ce gradient de densité de l'espace se construisent selon les aléas liés à l'histoire de chacun. » Voir : KUYPERS Patricia, GODARD Hubert, « Des trous noirs, un entretien avec Hubert Godard », *Nouvelles de danse*, n° 53, Bruxelles, Contredanse, 2006, p. 63.

23. ROUQUET Odile, *Les pieds à la tête, la tête aux pieds*, Paris, Recherche En Mouvement, 1991, p. 6.

24. Avec la deuxième personne du singulier, je me réfère à la danseuse. Seulement en reprenant *a posteriori* le schéma prévisionnel du dispositif et les notes de transcription de l'intervention, je me suis aperçue du changement de registre dans la formulation des consignes. Au tout début, je parlais en incluant le public dans l'explicitation des consignes, ensuite, selon la nécessité d'établir un contact de proximité avec la danseuse pour une compréhension plus immédiate telle que nous l'avons habituellement en studio, je m'adressais principalement à elle (sans exclure pour autant le public qui a pu ainsi apprécier un discours direct, non nuancé pour l'occasion).

25. BERNARD Michel, FABBRI Véronique, « Généalogie et pouvoir d'un discours : de l'usage des catégories, moderne, postmoderne, contemporain, à propos de la danse », *Rue Descartes*, n° 44, 2004, pp. 21-29, ici p. 27.

26. LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine. La suite*, Bruxelles, Contredanse, 2007, p. 41.

27. PERRIN Julie, « L'espace en question », *Repères, cahier de danse*, n° 18, 2006, pp. 3-6, ici p. 5.

28. Le terme « émergence » renvoie à l'idée d'apparition immédiate de quelque chose ; c'est quelque chose qui se manifeste, qui se met en évidence ; apparu en 2000 à l'occasion du spectacle *Gap*, le terme « ré-émergence » signifie dans ma pratique, actualiser l'action à nouveau, la produire au lieu de la reproduire, la présenter au lieu de la représenter.

29. Il s'agit d'une expression que j'ai mise au point au cours de mes créations et qui synthétise, d'une part, la capacité à percevoir et gérer les parties singulières du corps l'une détachées de l'autre, et d'autre part, à qualifier leur poids spécifique lors d'un mouvement plus ample du corps. Cette disposition travaille un corps dis-articulaire qui essaye de se percevoir fragmenté « comme si les segments du corps étaient libres de s'éloigner les uns des autres en fluctuant sans ordre et sans références gravitaires dans l'espace ». La métaphore ici énoncée fonctionne souvent auprès des danseurs/danseuses : chaque fragment du corps peut se faire centre propulseur des actions ou bien rester suspendu à l'espace et réagir à l'impulsion centrale du mouvement de manière inertielle.

30. Cette expression est celle que j'ai utilisée sur place pour cibler l'improvisation : elle fait appel à une pratique fréquente dans mes ateliers (ou avec des professionnels non expérimentés à ma pratique) quand j'ai besoin d'articuler corps et espace, notamment pour rendre perceptible l'espace en tant que matière et pour donner une détermination majeure aux actions de certaines parties du corps.

31. Terminologie issue de la pratique du contact improvisation qui invite à travailler le poids et le mouvement en secondant la gravité (poids lourd et répandu, parties du corps en appui sur/dans l'espace ainsi que dans le contact avec un autre corps) aussi bien qu'en y résistant.

32. Voir la vidéo : *Transmettre et percevoir : matière*, [en ligne], <https://vimeo.com/126108651>, page consultée le 31/10/2016.

33. Le verbe « devoir » induit une obligation forte, cela pour restreindre le champ de recherche sur le point basique de l'expérience sans le manquer. La consigne porte une proposition (une liberté, un stimulus et une ouverture) et aussi une demande plus ou moins pointue de la part de la chorégraphie.

34. En italien, j'utilise *impronta* (empreinte) comme aussi *orma* (marque de pas) pour étendre l'imaginaire à ce propos.
35. Voir la vidéo : *Transmettre et percevoir : improvisation*, [en ligne], <https://vimeo.com/sistemidinamici/improvisation>, page consultée le 31/10/2016.
36. Voir la vidéo : *Transmettre et percevoir : condensation iconographique*, [en ligne], <https://vimeo.com/sistemidinamici/condensationiconographique>, page consultée le 31/10/2016.
37. Ce solo créé pour moi-même et nommé *Le statue* (les statues) faisait partie du spectacle *Cruor_errare* (2010).
38. Voir la vidéo : *Transmettre et percevoir : jeu*, [en ligne], <https://vimeo.com/sistemidinamici/jeu>, page consultée le 31/10/2016.

RÉSUMÉS

Cet article retrace les enjeux du rapport transmission/incorporation entre chorégraphe et danseur au travers de l'analyse du discours en situation. Il s'agit d'un cas d'étude sur ma propre démarche chorégraphique activée dans un dispositif expérimental d'intervention performée, à l'occasion du Colloque International « La recherche en danse entre France et Italie : approches, méthodes et objets ». L'analyse de l'intervention mise en œuvre à cette occasion révèle, d'une part, le rôle propulsif des suggestions métaphoriques et imaginaires, des consignes posturales et dynamiques et des évocations sensorielles au cœur du processus de création ; et d'autre part, le parcours d'immersion perceptive du public, à la fois empathique et cognitif. Au croisement entre pratique et théorie, cette expérience a cherché à connecter les savoirs intelligibles et sensorimoteurs des acteurs (danseuse, chorégraphe et public), afin d'interroger le lien entre le langage et le mouvement dansé.

This article deals with the implications in the relationship of transmission and incorporation between the choreographer and the dancer through the analysis of the «discourse in the situation». It questions my personal choreographic process, proposed at the International Conference «Dance Research between France and Italy: Approaches, Methods and Objects», through an experimental format of performative reading. The analysis of this format reveals, on the one hand, the active role of metaphorical and imaginative suggestions, of postural and dynamics indications, of sensory evocations that feed this creative process; on the other hand, the perceptive immersion path made by the audience on both an empathic and cognitive level. This format, integrating practice and theory, tries to activate the intellectual and sensorimotor knowledge of the participants (dancer, choreographer and audience) in order to investigate the link between language and body in dance movement.

Questo articolo ripercorre le implicazioni nel rapporto di trasmissione e incorporazione che lega coreografo e danzatore attraverso l'analisi del «discorso in situazione». Si tratta di uno studio sul mio procedimento coreografico, analizzato attraverso una modalità sperimentale (lettura performativa) in occasione del Convegno Internazionale «La ricerca in danza fra Francia e Italia: approcci, metodi e oggetti». L'analisi di questo esperimento rivela da un lato il ruolo propulsivo delle suggestioni metaforiche e immaginative, delle indicazioni posturali e dinamiche, delle evocazioni sensoriali che nutrono il processo creativo, e dall'altro il percorso d'immersione percettiva compiuto dal pubblico sia a livello empatico che cognitivo. Articolando pratica e

teoria, questa esperienza ha cercato di attivare i saperi intellettuali e senso-motori dei partecipanti (danzatrice, coreografo e pubblico) per indagare il legame fra il linguaggio e il movimento danzato.

INDEX

Mots-clés : discours en situation, perception, théorie-pratique, transmission-incorporation

Parole chiave : discorso situato, percezione, teoria-pratica, trasmissione-incorporazione

Keywords : discourse in situation, perception, theory-practice, transmission-incorporation

AUTEUR

ALESSANDRA SINI

Danseuse, enseignante et chorégraphe, Alessandra Sini est doctorante en Danse à l'université Côte d'Azur de Nice, sous la direction de Marina Nordera, et membre du laboratoire CTCL (Centre Transdisciplinaire d'Épistémologie de la Littérature et des Arts Vivants). Après une formation à l'Académie Nationale de Danse à Rome, elle obtient une maîtrise en Arts et Sciences du Spectacle à l'université La Sapienza. Son projet de recherche met en œuvre une approche de l'histoire de la danse, de la performativité et de l'esthétique des arts contemporains grâce à une méthodologie transdisciplinaire qui enquête sur la pratique artistique. Elle est membre d'AIRDanza, de l'aCD et a intégré l'équipe des Ateliers des Doctorants en Danse auprès du Centre national de la danse de Pantin entre 2012 et 2016.