



HAL
open science

L'expérience et ses autrices

Chrysa Parkinson, Romain Bigé, Emma Bigé

► **To cite this version:**

Chrysa Parkinson, Romain Bigé, Emma Bigé. L'expérience et ses autrices. Recherches en Danse, 2020, 10.4000/danse.2998 . hal-03251196

HAL Id: hal-03251196

<https://hal.science/hal-03251196>

Submitted on 25 Jun 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



L'expérience et ses autrices

Chrysa Parkinson et Romain/Emma-Rose Bigé



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/danse/2998>

DOI : [10.4000/danse.2998](https://doi.org/10.4000/danse.2998)

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Chrysa Parkinson et Romain/Emma-Rose Bigé, « L'expérience et ses autrices », *Recherches en danse* [En ligne], Entretiens, mis en ligne le 05 octobre 2020, consulté le 04 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/danse/2998> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.2998>

Ce document a été généré automatiquement le 4 décembre 2020.

association des Chercheurs en Danse

L'expérience et ses autrices

Chrysa Parkinson et Romain/Emma-Rose Bigé

Préambule

Note de l'autrice

La langue où ce texte a été initialement écrit utilise le neutre, genre dont le français ne dispose guère. À sa place, nous avons utilisé tantôt l'agglutination (danseuseuse, iel, ceux...) tantôt le point médian (« plasticien-ne ») tantôt le féminin, tantôt le masculin, afin de rendre l'indécidabilité entre les genres. Considérant l'écriture inclusive comme une pratique visant à faire bégayer le langage et sa tendance à naturaliser la binarité de genre, plutôt que comme un ensemble de prescriptions de la « bonne » écriture, nous proposons ces barbarismes qui s'inscrivent dans les traditions d'écriture transpédégouines et féministes.

Choisir ce qui a du sens pour moi

- 1 Romain/Emma-Rose Bigé : Le texte qui suit mêle deux voix. Il est le résultat de conversations, d'entretiens et de traductions réciproques entre Chrysa Parkinson et Romain/Emma-Rose Bigé¹. C'est un tissage qui a commencé en 2016 à Varsovie, au Musée d'art moderne, au cours de la création d'*expo zéro*, une exposition-performance-laboratoire initiée par Boris Charmatz et Martina Hochmuth et menée avec dix danseuses, chorégraphes, plasticien·nes, commissaires et critiques d'art réunies pour créer une œuvre éphémère (durée : une journée) à partir d'une question : « que serait pour vous un musée de la danse² ? »
- 2 La question a provoqué une image : celle d'un musée qui rassemblerait, non pas des pièces de danse, mais des morceaux de sensation, glanés dans les pratiques de danse — un musée du corps-esprit dansant, où l'on pourrait se plonger dans le timing spécifique ressenti lorsqu'on danse une pièce de Trisha Brown, dans les aventures

pondérales uniques traversées dans un duo de Contact Improvisation, dans la netteté des lignes, des tracés offerts dans une barre de danse classique. L'idée était d'employer cette expérience de pensée pour renouveler nos conceptions de ce qu'une « œuvre de danse » peut être. Si un Musée de la danse pouvait avoir pour tâche de présenter des danses telles qu'elles sont vécues de l'intérieur, cela voulait dire qu'on pouvait penser un sens de « l'œuvre de danse » distinct ou du moins parallèle à celui qu'on assigne aux œuvres chorégraphiques telles qu'elles sont visibles sur scène. Cette exposition souterraine serait l'œuvre non pas des chorégraphes, mais des danseuses, et elle consisterait dans le travail attentionnel pratiqué par celles qui dansent : la manière dont elles prêtent attention à leurs mouvements, aux affects, au temps, à l'espace, au toucher, au tonus. Parallèlement à l'autorité des chorégraphes sur la pièce telle qu'elle existe sur scène, nous avons besoin de ménager une place conceptuelle pour une autorité d'un autre type : une autorité des danseuses sur leur propre expérience. L'image d'un musée des sensations en danse plutôt que des œuvres chorégraphiques rencontrait ainsi l'idée d'une autorité à même l'expérience dansée.

C'est ce qu'en anglais, Chrysa Parkinson a appelé « experiential authorship », un concept grâce auquel elle vise, depuis une quinzaine d'années, à valoriser et renforcer l'importance de son rôle en tant que danseuse-interprète. Elle écrit :

« En tant qu'interprète, je ne signe pas les œuvres auxquelles je participe. Je n'ai pas de droit sur ces œuvres. Et ça me va très bien comme ça. La manière dont je suis comprise à l'intérieur d'un spectacle est souvent très différente de la manière dont je suis moi-même constituée en tant qu'artiste. Je ne peux pas nécessairement être l'autrice de mon image sur scène en tant que danseuse, mais je peux être l'autrice de mon expérience en choisissant ce qui a du sens pour moi dans mon expérience de ce rôle-ci, puis de ce rôle-là. Je cherche une forme de plasticité dans cette zone-limite entre ce dans quoi je suis comprise et ce dont je suis faite — j'en tire un espace de création qui génère une capacité d'agir particulière, unique, qui donne et qui prend forme. C'est une pratique incessante et volatile, qui n'a de cesse de dérap³. »

« Je peux être l'autrice de mon expérience en choisissant ce qui a du sens pour moi... c'est une pratique incessante et volatile. » Retenons ensemble ces deux idées, qui définissent le champ de ce que Chrysa considère comme celui de la danseuse qui devient l'autrice de son expérience : *la pratique incessante et volatile de choisir ce qui a du sens pour moi dans l'expérience*.

- 3 En tant qu'enseignantes et pédagogues, c'est ce qu'il s'agit pour nous de transmettre : des outils pour permettre aux danseuses de prendre la mesure de leur capacité à choisir ce qui a du sens dans ce qu'elles vivent. En tant qu'artistes chorégraphiques, danseuses et improvisatrices, c'est ce qu'il s'agit pour nous de vivre : l'acte de nous autoriser nous-mêmes, et indissociablement d'autoriser nos partenaires, de nous considérer comme les autrices de nos expériences.

Voilà qui n'est pas sans ambiguïtés : ne court-on pas ainsi le risque de centrer la compréhension de l'expérience dansée sur le sujet, plutôt que sur les collectifs, humains ou plus-qu'humains (corps, vivants, lumières, objets, images...) ? Si je suis l'autrice de mon expérience cela veut-il dire que je suis responsable de tout ce qui m'arrive ? La fonction « autrice » n'est-elle pas une fonction moribonde, ne devrions-nous pas nous occuper à sa dislocation à la faveur d'une multiplication des points de vue ? Autant de questions qui animent cet article à quatre mains, qui parle de danse, d'improvisation, de chorégraphie et d'autorité.

Autrice et autorité

- 4 Pour entrer dans le vif de ces ambiguïtés, quelques précisions sont requises, qui nous permettront de reconnaître la dette que ce concept d'expérience-dont-on-est-l'autrice doit aux études subalternes et à la question liminaire qu'y a posée Gayatri Chakravorty Spivak, à savoir : « les subalternes peuvent-elles parler⁴ ? »
- 5 Par cette question, la théoricienne indienne se demande : est-il possible de prendre la parole dans un espace dominant qui nous considère comme subalternes ou minoritaires sans aussitôt être contaminées par son langage ? Comment pouvons-nous articuler nos propres théories dans un langage qui catégorise nos savoirs du côté des savoirs « subjugués », c'est-à-dire des savoirs qui ont été « construits comme dépourvus de sens ou considéré comme non-conceptuels et "insuffisamment élaborés"⁵ » ? Et inversement : quelles tactiques pouvons-nous inventer pour pirater les codes hégémoniques et faire exister, en eux, d'autres discours que ceux qui sont attendus des subalternes ? Comment pouvons-nous, comme le disent Fred Moten et Stefano Harney, « voler ses Lumières à l'Université⁶ », vivre en elle sans pour autant reproduire les effets de pouvoir que son discours implique ?
- 6 Les études consacrées aux subjectivités minoritaires, du point de vue de ces questions, ont développé le concept d'« autorité par expérience » (*experiential authority*), qui désigne le fait, pour un sujet, de pouvoir être reconnu comme l'expert de ses propres vécus. Pourquoi est-il nécessaire de revendiquer cette autorité ? Parce qu'il apparaît que bien souvent, même cette expertise minimale est déniée aux subjectivités minorisées : c'est ainsi que les parents parlent pour leurs enfants, les maris pour leurs femmes, les colons pour les colonisé·es, les patron·ne·s pour les employé·es. Le concept d'autorité par expérience s'est notamment développé dans le champ des études ethnosociologiques de la médecine⁷ dans le but de donner la parole aux malades et plus généralement aux « usagère·s » de la maladie (« personnes à risques, porteurs, malades et proches mais aussi soignants dans le sens large du mot⁸ »), là où elle est généralement réservée aux seule·s docteur·es en médecine. Telle serait la qualité d'« autorité » des malades et de leur entourage en matière de maladie : iels en ont l'expérience, iels la vivent. Le concept donne ainsi des contours à une revendication déjà ancienne des luttes raciales, féministes, *queer*, et plus récemment du militantisme *crip* (*crip* est la contraction de *cripple*, « estropié, boiteux, infirme, invalide ») : celle de « retourner le regard⁹ » sur la race, les minorités sexuelles ou le handicap, et de produire des savoirs situés, loin du regard prétendument objectif qui construit leur différence comme une infériorité.
- 7 Les « épistémologies du point de vue¹⁰ » qui en résultent ne sont pas sans ambiguïté : elles courent très vite le risque de réifier et d'essentialiser la différence des subalternes qui parlent (de faire de leurs discours des discours « essentiellement » féminins, noirs, *queer* ou *crip*), alors que l'enjeu est précisément de lutter contre cette essentialisation et les effets de relégation qu'elle engendre¹¹. Pour cette raison, les savoirs situés exigent de penser que la situation d'où le « je » parle et a autorité sur son expérience est une situation trouble plutôt que fixe, une situation où l'on ne peut pas présupposer l'identité du « je » qui parle en fonction des critères policiers d'identification (de genre, de race, de sexualité, de classe), mais où il est plutôt nécessaire de partir de ses situations d'engagement, d'intimité, d'appartenance, de pratique. Le « je » qui parle n'a pas autorité sur son expérience parce qu'il serait authentique ou transparent à lui-

même, mais parce que dire l'expérience de son point de vue, dire l'expérience avec lui, peut donner une chance de raconter les relations et les rapports de pouvoir dans lesquels il se situe¹².

- 8 Même si elles ne citent que rarement ces épistémologies situées, les études en danse insistent régulièrement sur la nécessité d'être à l'écoute des danseuses et non seulement des chorégraphes¹³. Le rapprochement objectif des enjeux est tel que certaines chercheuses ont été conduites à employer la danse et les pratiques somatiques comme autant de formes d'attention aux discours de ceux dont les discours sont habituellement passés sous silence : on peut penser notamment en France au travail réalisé par Soma&Po auprès de personnes vivant avec le sida¹⁴ ; ou au Royaume-Uni, au *nanopolitics group* et l'ajointement entre activisme politique et pratique somatique qui s'y mène¹⁵.
- 9 Toutefois, il nous faut préciser que l'idée d'*experiential authorship* ne vise pas seulement à reconnaître la possibilité, pour la danseuse, de parler de ou d'écrire sur son expérience (ce qu'on appellerait son *authority* ou son « expertise »), elle vise surtout à établir dans quelle mesure elle peut en être l'autrice, c'est-à-dire dans quelle mesure la danseuse peut réclamer la maternité, signer ou contre-signer sa propre expérience (ce qu'on appelle donc son *authorship* ou sa « fonction autrice »). Il est vrai qu'au moins depuis « La mort de l'auteur » annoncée par Roland Barthes, c'est une fonction qui peut paraître moribonde. Et plus encore, étant donné les origines de la fonction « autrice », au cas où elle serait encore vivace, nous pourrions avoir le désir de l'enterrer. En effet, qui est l'auteur dont Barthes annonce la mort ?

« L'auteur est un personnage moderne, produit sans doute par notre société dans la mesure où, au sortir du Moyen Âge, avec l'empirisme anglais, le rationalisme français, et la foi personnelle de la Réforme, elle a découvert le prestige de l'individu, ou comme on dit plus noblement, de la "personne humaine". Il est donc logique que, en matière de littérature, ce soit le positivisme, résumé et aboutissement de l'idéologie capitaliste, qui ait accordé la plus grande importance à la "personne" de l'auteur¹⁶. »

- 10 Sans doute ne sera-t-il pas question ici de raviver cette antique baderne capitaliste. Et cependant, on peut imaginer une manière de se réapproprier la fonction autrice en dehors de sa fonction propriétaire. Une autrice sans doute moins héroïque, moins individualiste : une autrice qui serait plus proche de l'écrivain dont parle Barthes un peu plus loin (L'auteur est mort ! Vive l'écrivain !), qui pareil aux copistes Bouvard et Pécuchet, « ne peut qu'imiter un geste toujours antérieur, jamais originel ; son seul pouvoir [étant] de mêler les écritures, de les contrarier les unes les autres¹⁷ ».

L'autrice de sa propre expérience dont parle Chrysa Parkinson est assez proche de cet écrivain-là : comme lui, elle ne génère pas tant des idées nouvelles de son esprit génial, qu'elle ne s'efforce, par comparaisons et minuties, de produire du sens et de donner le temps aux autres d'en produire, elleux aussi. C'est à réclamer/se réapproprier/reterritorialiser cette autrice-là en danse que l'entretien qui suit se dédie.

Entretien

Romain/Emma-Rose Bigé et Chrysa Parkinson : Dans la suite du texte, nous avons décidé de parler d'une seule voix et d'utiliser le pronom « je » comme une entité autrice plurielle qui nous englobe toutes les deux. Romain/Emma-Rose Bigé

enseigne et écrit de la philosophie ; Chrysa Parkinson est danseuse-interprète et chercheuse en danse. Toutes les deux, nous dansons – pour des raisons et de manières très différentes. Parfois, on peut deviner, d'après nos biographies respectives, qui est l'autrice de nos lignes, parfois c'est plus difficile : nous l'avons voulu ainsi. *Entretenir*, un livre écrit par Boris Charmatz et Isabelle Launay¹⁸, mêle de même les mots d'un long entretien entre un danseur et une historienne de la danse : nous leur devons d'avoir frayé le chemin de cet art de confondre les autrices.

La responsabilité de l'autrice

- 11 Affirmer que je suis l'autrice de mon expérience affecte la manière dont je documente ce que je fais, mais aussi la manière dont je choisis de travailler et avec qui je choisis de travailler. Cela me donne des outils pour penser le travail que j'effectue quand on me demande de « transmettre un rôle » que j'ai créé dans l'œuvre d'une autre chorégraphe, et cela informe ma manière d'improviser seule ou avec d'autres partenaires, humaines et autres-qu'humaines.

Affirmer que je suis l'autrice revient aussi à affirmer ma responsabilité, ce qu'il faut entendre comme l'entendent les anglais : *response-ability*, une « capacité à répondre de ». Affirmer ma responsabilité revient à dire que je dois répondre de mes choix quant aux matériaux que j'utilise, où et avec qui. Mais cela ne veut pas dire que je doive en répondre à une autorité supérieure (chorégraphe/maître/tuteur/papa) : c'est à moi-même que je dois en répondre et à cette capacité à « choisir ce qui a du sens dans mon expérience » (cf. *supra*) qui me sert de guide dans ce que je fais. Pour reprendre les mots de la poétesse et militante afro-féministe Audre Lorde, ce qui est en jeu dans cette *response-ability*, ce n'est rien moins que ma capacité à érotiser mon travail :

« Au-delà de son apparente superficialité, l'expression “parce que ça me fait du bien” doit être prise au sérieux, car elle permet de reconnaître la force de l'érotique comme *savoir* : l'expérience qu'elle pointe est le guide le plus puissant qui nous puisse éclairer sur 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 profonds¹⁹. »

- 12 Parler d'une érotique de la responsabilité ou plus simplement du sens que j'arrive à donner à mon travail ne veut pas dire que j'envisage ma responsabilité individuelle comme séparée de celle des autres. De même qu'il n'y a d'érotique que comme joie partagée et fondée sur le partage, de même la responsabilité dont je parle est toujours nécessairement collective : je ne suis réellement responsable (capable de répondre de moi-même) que si tu l'es aussi.

Ainsi, dire que je suis, comme danseuse, l'autrice de mon expérience, c'est dire que dans une œuvre chorégraphique, il n'y a pas une seule et unique autrice (la chorégraphe), mais une multiplicité de points de vue qui se rencontrent et s'autorisent mutuellement à différents niveaux. Dire que je suis l'autrice de mon expérience a ainsi des implications sociopolitiques immédiates : cela me permet d'affirmer ce fait simple que nous, danseuses, chorégraphes, technicien·nes lumière, son et vidéo, dramaturges, spectateurices, sommes co-autrices de l'expérience que nous vivons. Dire que je suis l'autrice de mon expérience me permet ainsi paradoxalement de contester une certaine tendance à individualiser l'action, c'est-à-dire à considérer que seul un individu identifiable, séparé des autres et centré sur lui-même, puisse être considéré

comme auteur. Comme si l'action était le produit d'une monade, sans porte et sans fenêtre sur les autres, sans liens avec le monde dans lequel elle vit.

- 13 Cette tendance monadique à penser les œuvres et les actions comme des affaires individuelles n'est pas le propre du champ chorégraphique, où l'on observe même au contraire un changement d'attitude progressif en raison de la prolifération des collectifs d'artistes²⁰. C'est une tendance bien plus profondément ancrée dans les conceptions occidentales, capitalistes et hétéropatriarcales de ce qui fait, pourrait-on dire, une « bonne histoire²¹ ». On en trouve la trace dès la première théorie aristotélicienne de la narration qui veut que toute histoire, pour « former un tout », ait « un début, un milieu et une fin » et suive une flèche du temps bien linéaire et progressive autour de l'action du héros²². On la retrouve sous sa forme figée-figeante dans la poétique du théâtre classique, avec la règle des trois unités (de temps, d'espace et d'action) qui relègue à l'annexe les personnages secondaires²³. Et elle s'exprime finalement dans les manières dont l'Histoire de l'Humanité se raconte sous la forme d'une bio-hagiographie des Grands Hommes qui fait reculer à l'arrière-plan la vie des masses, des subalternes et des créatures « non-humaines » et leurs drôles de temporalités cycliques, circulaires ou déviantes.
- 14 Nous avons besoin d'apprendre à raconter d'autres histoires que celles des héros-vainqueurs-conquérants qui reviennent les bras chargés de victuailles et de trophées : des histoires lentes, faites de répétition, d'attention aux détails, de soin pris au quotidien. Comme le dit l'écrivaine de science-fiction Ursula K. Le Guin,

« Il est difficile de faire un récit vraiment captivant en racontant la manière dont j'ai arraché une graine d'avoine sauvage de son enveloppe, et puis une autre, et puis une autre, et puis une autre, et puis une autre, et comment j'ai ensuite gratté mes piqûres d'insectes, et Ool a dit quelque chose de drôle, et nous sommes allés jusqu'au ruisseau pour boire, nous avons regardés les tritons pendant un moment, et puis j'ai trouvé un autre coin d'avoine... Non, vraiment ça ne tient pas la comparaison avec la manière dont j'ai plongé ma lance au plus profond du flanc titanique et poilu, tandis que Oob, empalé sur l'une des gigantesques défenses, se tordait en hurlant, et le sang jaillissait partout en de pourpres torrents, et Boob a été transformé en gelée lorsque le mammoth lui est tombé dessus alors que je tirai ma flèche infallible à travers son œil pour pénétrer son cerveau²⁴. »

Je connais bien, moi aussi, l'histoire du champ d'avoine sauvage où les graines se cueillent une à une. Je la connais comme danseuse, parce que je la vis au studio, quand je remets sur le tapis quotidiennement mes systèmes sensibles, quand je repasse en moi les images et les affects des danses que j'ai apprises et construites, quand j'éveille tous les jours mon attention aux petits détails non-humains (la lumière, les sons, les textures) du monde qui m'entoure.

Propriété et contrôle

- 15 Pour nous donner des outils qui permettraient de mieux raconter cette histoire, je voudrais faire une distinction entre être l'autrice de mon expérience, d'une part, et en avoir la propriété ou exercer un contrôle dessus, d'autre part. Et je dirais, en commençant par la négative, que ce que je cherche (être l'autrice de mon expérience), ce n'est ni la propriété (au sens d'un droit de propriété sur un objet ou sur un sujet, comme la propriété intellectuelle sur une chorégraphie, ou la propriété sur un bien qui donne le droit de « jouir et de disposer des choses de la manière la plus absolue²⁵ ») ni le contrôle (au sens du dispositif qui permet à la fois de diriger et de vérifier la conformité

d'une chose). Ce que je veux dire, c'est que quand je danse la pièce d'une autre chorégraphe, je me sens capable de dire que je suis l'autrice de mon geste, mais certainement pas que j'en ai le contrôle (ne serait-ce qu'à un niveau physiologique, je ne sais pas tout ce que je fais) ni que je le possède (ne serait-ce qu'au niveau légal, même si en tant que danseuse-interprète j'ai certains droits sur la pièce, je n'ai par exemple pas celui de la recréer²⁶).

16 On pourrait donner une métaphore gestuelle de cette différence entre posséder, contrôler et être l'autrice en distinguant trois mouvements de la main : le geste de posséder correspondrait à un mouvement des mains qui attrapent et qui tirent vers soi ; le geste de contrôler à un mouvement des mains qui tire les ficelles ou qui donne forme à une matière ; et le geste d'être l'autrice à un mouvement où les mains se contenteraient d'apposer leur signature sur le travail fini. Est-ce là tout ce que j'entends quand je dis que je suis l'autrice de mon expérience ? Ce n'est pourtant pas grand-chose. L'autrice n'est-elle donc pas cette créatrice qui, « génie », génère (donne naissance à) l'œuvre ? J'aimerais proposer que « être l'autrice de mon expérience » soit moins que cela. J'aimerais proposer qu'« être l'autrice de mon expérience » consiste en un geste très mineur, très invisible, qui consiste simplement à apposer mon monogramme sur ce que j'ai vécu : en l'écrivant, en le disant, en me le remémorant, en le transmettant à d'autres peut-être. Rien de plus qu'une signature au bas du geste, même si je sais qu'elle ne change en fait rien au fait que ce n'est pas moi qui, ensuite, pourrai demander la reconnaissance de la maternité des mouvements que je signe. L'enjeu n'est pas un marquage territorial, mais plutôt un memorandum, à la manière des gestes que font certaines travailleuses en usine ou certaines ouvrières du bâtiment qui signent les pièces qu'ils produisent afin de se réapproprier leur métier²⁷. Il n'y a là pas d'autres enjeux que de s'apprendre à soi-même et peut-être à quelques autres à voir que ce geste que j'ai fait n'est pas anonyme, même si d'autres que moi auraient pu le faire ; que ce geste que j'ai fait, il porte la trace de ceux qui l'ont portée.

17 Dans l'invention d'une pratique chorégraphique (la technique Merce Cunningham, la technique Trisha Brown, le Contact Improvisation, le voguing...), cet acte de signature discrète a des conséquences immédiates : il nous force à voir que les gestes (en dépit des noms qu'ils reçoivent) ne sont pas créés par des entités discrètes, mais plutôt par ce qu'on pourrait appeler des agencements collectifs de gesticulation. Qu'est-ce qu'un agencement ? Deleuze et Guattari (en eux-mêmes un bon exemple d'agencement collectif de gesticulation, qui mérite bien en ce sens d'être agglutiné en Deleuze et Guattari) en ont donné plusieurs définitions qui peuvent nous être utiles, ici condensées par Gilles Deleuze dans ses *Dialogues avec Claire Parnet* :

« Qu'est-ce qu'un agencement ? C'est une multiplicité qui comporte beaucoup de termes hétérogènes, et qui établit des liaisons, des relations entre eux, à travers des âges, des sexes, des règnes – des natures différentes. Aussi la seule unité de l'agencement est de co-fonctionnement : c'est une symbiose, une "sympathie". Ce qui est important, ce ne sont jamais les filiations, mais les alliances et les alliages ; ce ne sont pas les hérédités, les descendances, mais les contagions, les épidémies, le vent²⁸. »

18 Ce que ce mot d'agencement me permet de dire, c'est que la *Trisha Brown Technique* n'est pas tant la technique développée par Trisha Brown que la technique qui s'est agencée autour d'elle par différents corps porteurs de différentes histoires : ceux d'Eva Karczag, de Stephen Petronio, de Lisa Schmidt (Lani Nahele), et de toutes ces autres

danseuses qui ont enseigné la technique. Cette technique, et son apparent copyright monocentral, est éminemment un tissage, un mélange d'expériences traversées à l'intérieur de la compagnie, sous l'œil de Trisha Brown certes, mais tiré aussi d'autres sources qui appartiennent aux histoires personnelles de chacune. Et c'est peut-être même aller déjà trop loin que de dire que chacune de ces danseuses ont enseigné une technique : Eva Karczag, Stephen Petronio, Lani Nahele et bien d'autres danseuses ont transmis des procédures, des méthodes, des approches somatiques qui se sont révélées utiles pour faire face aux exigences techniques des pièces de Trisha Brown et de son processus de création. Trisha Brown elle-même a délibérément évité de créer une technique ; elle invitait au contraire ses danseuses à approcher le travail du mieux qu'iels pouvaient, au travers des méthodes qu'iels parvenaient à susciter pour elleux-mêmes. Elle a créé un contexte pour que ces danseuses-interprètes (qu'elle avait choisi-es) inventent et transmettent leurs propres approches, leurs propres techniques. De la même manière, Nancy Stark Smith dit qu'en 1972, lors de la création du Contact Improvisation, Steve Paxton n'a pas transmis à ses danseuses une forme finie, qu'il leur a plutôt offert un ensemble de pratiques et de propositions prélevées dans différentes formes de mouvement (de la gymnastique aux arts martiaux à la danse moderne), autant de puzzles qui ont eu une fonction de contexte, de « cadre » au milieu duquel il s'évertuait à « laisser le centre vide²⁹ ». Qu'est-ce qui se passe, quand on laisse le centre vide ? Voilà la question que pose la danseuse quand elle se fait l'autrice de sa propre expérience.

Agencements et temps réel

- 19 Pour l'instant, j'ai un peu fait comme s'il ne s'agissait jamais que d'être l'autrice rétrospectivement, au sens où je pourrais dire après la danse : « oh oui, ça c'est bien moi » ; ou encore « ah oui, ça c'est à moi » (et, sous-entendu, à nulle autre). Si on en restait là, on ne serait finalement pas très avancées par rapport à la perspective capitaliste de la propriété intellectuelle de l'œuvre chorégraphique : on aurait simplement réussi à reconnaître un statut de sous-propriétaires ou de co-propriétaires aux interprètes, ce qu'ils sont déjà *de jure* (c'est ce que dit la loi) et *de facto* dans quelques situations encore rares³⁰.
- 20 Non, si je veux réellement arriver à raconter d'autres histoires, il faut que j'examine la dimension pratique ou vécue de cette autorité, c'est-à-dire ces moments où je sens que la situation *m'impose* d'être l'autrice de mes actes. Dans ces moments-là, je ne suis plus seulement l'autrice de mes actes rétrospectivement : je le suis en temps réel. Si je devais lui donner un correspondant gestuel, je dirais que c'est donc plutôt comme un geste constant qui accompagne l'événement dans son déroulement, comme lorsque je place mes mains sur le corps d'une partenaire en mouvement, comme lorsque je lis le braille de ses gestes — sauf que dans le cas dont je parle, il s'agit de mon propre corps, et mon travail est de le déchiffrer, d'instant en instant. C'est en ce point qu'une relation entre le fait d'être l'autrice de mon expérience et celui d'exercer une certaine puissance d'agir (*agency*) se noue pour moi. Car tant qu'il ne s'agit que d'être l'autrice *post hoc*, tant qu'il ne s'agit que de signer après coup, rien ne m'empêche de traverser une expérience à la manière d'une transe, sans percevoir par où j'en suis le *nexus*. Dans la pratique que j'ai d'être l'autrice de mon expérience en temps réel, au contraire, je suis l'autrice de mes actions à *mesure que je les produis*. En un sens, cela pourrait s'arrêter là : je n'ai pas besoin de revenir sur ces actions et réclamer la reconnaissance que c'est bien

de moi que ces actions proviennent. La pratique d'être l'autrice rétrospectivement de mon expérience me sert à changer la valeur de l'action pour moi, mais elle ne change pas l'action en elle-même (puisqu'elle a déjà eu lieu). Par contraste, être l'autrice en temps réel a une conséquence directe sur l'action, puisqu'elle m'y prépare : elle me place dans un certain état d'esprit, celui où je suis l'agente de mon action. C'est cela qui me donne de la puissance d'agir.

- 21 J'ai utilisé dans le dernier paragraphe deux notions, celles d'agent·e et de puissance d'agir (*agency*) dont je ne suis pas sûre qu'elles soient les plus justes pour dire ce que je veux dire. D'un côté, le concept de puissance d'agir appartient à une tradition dans laquelle je reconnais mon désir de donner de la valeur au travail des danseuses³¹. *Agency*, « puissance d'agir » ou « agentivité », c'est en effet un mot des études subalternes (et singulièrement : des études féministes et transpédégouines), qui sert à dire le besoin que soient entendues les voix, et non seulement les voix mais les modes d'existence et le droit à s'auto-déterminer de certaines populations minorisées³². Mais comme la notion d'autorité, la notion d'agentivité est ambiguë, puisqu'elle a la fâcheuse tendance à évoquer des sujets autarciques séparés : des agent·es, des agissant·es, dont la posture active est supposée subvertir la position passive des sujets subalternes. Or ces images ne conviennent pas à ce que je veux dire. D'abord parce que tout, dans mon travail, récuse la prétendue binarité entre la voie active et la voie passive et l'idéologie hétérocapitaliste selon laquelle il y aurait toujours du mieux à être « active » : pour moi, apprendre à danser, c'est précisément apprendre à se tenir, en mouvements, au-delà de ce dualisme qui oppose bouger et être bougée. Ensuite et surtout parce que la rhétorique de la puissance d'agir (l'idée que, face à l'impuissance dans laquelle sont jetés les individus, il faudrait les rendre tous, individuellement, capables de résister) fait un peu comme si, avant notre mobilisation, les agent·es existaient déjà ou se connaissaient déjà comme sujets³³ : comme si les sujets devaient donc être déjà en pleine possession d'eux-mêmes avant même qu'on puisse les mobiliser ! Or ce qu'il s'agit de penser (quand il est question de mouvement), ce n'est pas comment des sujets bougent, mais l'inverse, c'est-à-dire comment des mouvements mouvementent des sujets ou comment tous ces mouvementements, émergent les sujets qui les dansent.
- 22 Prenant acte de cette difficulté, la philosophe canadienne Erin Manning a suggéré que pour parler de danse et de mouvement, on aurait tout intérêt à parler d'agencements³⁴ plutôt que d'agentivité. En parlant d'agencements, d'assemblages, d'articulations, l'accent est en effet mis non sur l'action et sur ses agent·es, mais sur les alliances, sur les négociations, sur les co-inventions qui sont nécessaires pour qu'une véritable puissance d'agir (collective cette fois) puisse émerger. Parler d'agencement, c'est s'inviter à penser les relations plutôt que les sujets qui entrent dans ces relations, c'est penser-en-mouvements plutôt que penser-en-corps.
- « Un agencement chorégraphique, c'est un complexe d'expérience qu'on ne peut pas cartographier en soi. Ce qui émerge chorégraphiquement, c'est moins une organisation de corps qu'une chorégraphie de tendances naissantes, de *forces-de-forme*. En ce sens, la chorégraphie est moins une histoire de corps que d'écologies. Les écologies chorégraphiques sont plus-qu'humaines. Elles se composent autant de la force de l'atmosphère, de durées, de rythmes qu'elles sont faites de ce quelque chose que nous appelons le corps-enveloppe³⁵. »
- 23 À partir de cette proposition, je voudrais donc reformuler mon affirmation initiale : si en tant que danseuse, je peux dire que je suis l'autrice de mon expérience, ce n'est pas parce que je suis une agente ou parce que je peux vouloir et agir « de mon propre gré »,

individuellement. Si, en tant que danseuse, je peux dire que je suis l'autrice de mon expérience, c'est au travers du collectif dans lequel je me trouve et dans sa capacité à accueillir et inventer de nouveaux modes d'existence motrice auxquels je prends part. Me vivre comme l'autrice de mon expérience en temps réel, c'est vivre un processus de prise de décision qui n'est jamais complet, toujours conditionnel, toujours en flux, comme un lieu, un état ou un style. Quand je bouge, j'ai cette opportunité unique de faire l'expérience, de raffiner, de détailler les agencements auxquels je prends part. Je fais l'expérience kinesthésique de mes articulations à toute une « écologie de pratiques » qui me traversent et qui m'entourent.

- 24 Pendant longtemps, l'improvisation m'a fascinée parce qu'elle m'imposait d'endosser la responsabilité de mes actions : elle offrait un espace où je pouvais devenir consciente de ma propre puissance d'agir dans ce qui arrivait. Faire l'expérience de ma puissance d'agir impliquait que j'entraîne ma capacité à devenir consciente de mes propres choix (y compris après les faits). Dans le travail en improvisation, j'ai passé des heures à revenir sur mes propres expériences sur scène ou au studio avec mes partenaires. Cela m'a appris à maîtriser la conscience que j'ai de moi-même — une conscience précise, détaillée, millimétrée. Et cela a été une porte d'entrée sur une forme de vigilance, à la fois envers moi-même et envers les autres. La dimension égocentrée de cette vigilance peut paraître paradoxale dans des situations d'improvisation collective (ou en solo ; de toute façon, l'improvisation est toujours affaire d'agencements collectifs), où apparemment tout l'art consiste à rester plastique, à ne pas imposer sa propre vue sur la situation, à être dans un état de diplomatie permanente entre mes désirs ou mes impulsions et les possibilités offertes par les autres et par l'environnement commun. Mais bien sûr, ce moment égocentrique d'auto-examen est un moment dialectique dans l'improvisation : le guide n'y est pas l'ego ; le guide, au contraire, c'est justement le désir, comme dit João Fiadeiro, de « transférer le protagonisme du sujet à l'événement³⁶ ». Au reste, c'est ce que dit le terme d'improvisation (qui signifie littéralement « état de non-provision ») : improviser, c'est se désapprovisionner.
- 25 Mais est-ce que cela veut dire que, de ce que je m'efforce de rester sans provisions, je suis moins autrice de l'action qui en découle ? Pour ma part, j'ai le sentiment que ce qu'on appelle « l'état d'écoute » de l'improvisatrice est la situation par excellence où je suis l'autrice de mes actions — bien plus que toute autre situation où les apparences semblent indiquer que je suis bien une actrice/agente, une personne qui prend des décisions³⁷. C'est précisément quand je n'en suis pas à réciter mes mouvements habituels, quand j'offre au contraire à mes partenaires et à moi-même le don de cette part de moi qui n'est pas de moi que je peux être l'autrice de mon action. C'est seulement dans cette partie désapprovisionnée de moi-même que j'ai une véritable capacité à l'agencement, à l'articulation avec les autres. C'est cela, être l'autrice : indissociablement, m'autoriser et autoriser les autres à différer de nous-mêmes. Tout le reste a déjà été signé et contresigné par moi et par les autres — ma famille, mes partenaires, mes amis, toustes ceux qui, par leurs présences et leurs mouvements, ont informé mes habitudes gestuelles, mon sens du mouvement et de mes flux sensoriels.
- 26 Une fois compris que ce n'était pas tant la liberté qui m'était chère dans l'improvisation, que l'augmentation des potentiels d'agencement aux autres, il est devenu clair pour moi qu'il me fallait travailler avec des personnes dont les modes de travail même allaient me forcer dans ces espaces désapprovisionnés. De nombreuses

chorégraphes — comme Tere O'Connor, ZOO/Thomas Hauert, Mette Ingvartsen — m'ont initialement invitée à développer avec elleux une méthodologie pour une pratique qui restait encore à définir. Iels étaient à la recherche de leurs pratiques : « Et si on utilisait ce truc familier, et qu'on le détournait ? Qu'est-ce que ça donnerait ? Et si on utilisait cet outil, ce matériau auquel on ne connaît rien ? » Rétrospectivement, je pense qu'il y a eu des moments, en tant qu'artiste où je développais une identité et un style de travail au travers des œuvres d'art dont j'étais l'interprète : j'allais travailler avec des chorégraphes dans le désir d'être nourrie. Pour moi c'est une erreur, ou disons : cela rend les choses ambiguës. L'autorité se trouve déléguée intégralement aux chorégraphes, qui jouent un rôle de professeures, d'enseignantes, comme dit le français, c'est-à-dire des personnes qui enseignent. Mon sentiment, c'est que cela ne devrait pas être leur rôle.

- 27 De l'autre côté, j'ai travaillé avec des artistes comme Deborah Hay, David Zambrano et Anne Teresa De Keersmaeker, dont les pratiques étaient déjà élaborées et qui m'ont invitée à les habiter. Ces chorégraphes avaient leurs provisions, mais c'étaient des provisions nouvelles pour moi. En entraînant ma capacité à passer d'un monde à l'autre, mais aussi, en entraînant ma capacité à rester dans un même monde, j'ai découvert un autre espace qui réclamait que je sois l'autrice de mes gestes. En jouant une pièce 126 fois, comme je l'ai fait avec *En Attendant* (2010) d'Anne Teresa De Keersmaeker, sans parler des milliers de fois où j'ai reproduit exactement le même geste pendant les répétitions, j'ai pris la mesure du niveau auquel mon activité était liée à l'activité de donner du sens, de donner de la cohérence, de donner de la valeur à mes actions.
- 28 Qu'est-ce que cela veut dire, donner de la valeur à mes actions ? Je voudrais faire cette proposition : les valeurs sont des « choses » (des sensations, des affects, des jugements, des couleurs) qui sont attachées à d'autres « choses » (en l'occurrence : des gestes, des perceptions...) de telles sortes que ces choses-là deviennent plus (ou moins) qu'elles ne sont. Voilà ce que je fais en tant que danseuse : j'ajoute de la valeur à une chose (l'œuvre dans laquelle je danse) de telle sorte qu'elle devient plus qu'elle-même. On pourrait appeler cette part surnuméraire sa « part anarchique », une sorte d'excédent non-chorégraphié, non-anticipé, non-contenu et même non-voulu dans l'événement comme tel. L'œuvre dans laquelle je danse avait certes besoin de moi pour danser ces mouvements, mais elle n'avait pas nécessairement anticipé les valeurs que j'y apportais. Une autre danseuse, sans doute, aurait pu interpréter le même rôle et lui donner des valeurs différentes — lui ajouter une coloration, en soustraire certains affects — sans pour autant que le rôle soit définitivement perdu. La preuve, bien souvent, je peux être remplacée, je peux enseigner mes mouvements à une autre. Dans ce remplacement, la pièce n'est pas changée du tout au tout. Mais quelque chose change et c'est cette part anarchique, cette non-chorégraphie, que ma présence donne à l'agencement de la pièce.
- 29 Il est important — crucial — que je ne confonde pas cette partie de mon travail qui consiste à donner du sens et de la valeur à mes actions avec les systèmes de valeur des autres autrices. Si je perds le sens de ce dont je suis responsable, je perds la capacité d'être l'autrice de mon expérience et je me retrouve à faire les choses par force plutôt que par choix, j'attends de l'autre (mon partenaire, mon chorégraphe) qu'ils valorisent ou qu'ils évaluent (c'est la même chose) mon travail. Mais ce n'est pas leur travail. Leur place, leur travail est d'être pour moi des obstacles, des cadres, des relations. Quand je

danse, ma responsabilité tient dans l'effort que je fais pour surmonter ces obstacles, percevoir à l'intérieur de ces cadres, entrer dans ces relations, et générer les mobiles qui me conduisent à le faire.

Ce dont les choses sont les autrices

- 30 Le mot « autrice » est apparenté au latin *augeo* : accroître, faire croître, augmenter. Être l'autrice de mes mouvements pourrait vouloir dire cela : exalter des mouvements déjà-là. Cette exaltation dit l'essentiel : que je ne saurais générer mes mouvements *ex nihilo*, que je suis constamment baignée dans des mouvements, et que si sans doute, par moi-même, je peux décider d'infléchir leur cours, on ne peut pas dire que je les crée — tout au mieux, je les augmente, *augeo* — j'en suis l'autrice. La « génération du mouvement » dont il est question dans le fait d'être l'autrice de mon expérience est plutôt de l'ordre de ce transport, de cette traduction, de cette légère augmentation/inflexion. C'est le résultat d'une sorte de diplomatie entre deux ordres de mouvements : les mouvements dont je suis constituée (le parlement interne de mes organes, mon histoire, mon expérience) et les mouvements qui me traversent (la pièce, les lignes d'action de mes partenaires, les idées de la chorégraphe).
- 31 J'ai en moi des mouvements qui ne sont pas de moi, des mouvements qui appartiennent à d'autres êtres, des pierres aux plantes, des animaux aux autres humains et aux machines qui m'entourent et qui circulent en moi et autour de moi. Les enfants, dans leurs jeux, ne s'imitent pas seulement les uns les autres, mais empruntent aussi aux autres animaux — et non seulement aux animaux, mais encore aux moulins, aux rivières, aux galaxies. Ce qui me chorégraphie ce ne sont pas seulement mes partenaires et la partition que je suis : c'est le monde dans lequel je suis intriquée, qui me joue et que je rejoue.
- 32 Quand je parle d'être l'autrice de mon expérience, je peux vouloir dire que cette pierre, là-bas, est mon expérience : cette pierre est l'occasion pour moi de moduler cet événement de manière unique, et je peux intégrer cette pierre à ma vie, je peux décider qu'elle fait partie de moi. Ainsi, au lieu d'être enfermée dans le monde humain des possibilités motrices, je peux ouvrir mon vocabulaire à l'idée que c'est bien toujours de moi qu'il est question lorsque je vois cet immense rocher s'élever devant moi comme une montagne, que c'est toujours de moi qu'il est question dans cet arbre qui se balance de droite et de gauche, dans cette ville qui vibre autour de moi, dans ce mouvement permanent de la gravité dans lequel nous baignons, les autres et moi.
- 33 En tant que danseuse, c'est une expérience que je peux revivre au studio. Cette retraversée, cette ouverture est l'œuvre complexe et multiple du sentir qui me constitue, et qui constitue ce que je fais, d'instant en instant.

BIBLIOGRAPHIE

- ARISTOTE, *Poétique*, [circa - 335], traduit du grec ancien par Hélène Monsacré, Paris, Belles Lettres, 2002.
- BARTHES Roland, « La mort de l'auteur » [1967], repris dans *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.
- BIGE Romain, PARKINSON Chrysa, « Real-time Authorship : Experiencing is the work », *Contact Quarterly*, n° 1, vol. 43, Hiver/Printemps 2018.
- BOILEAU Nicolas, *L'Art poétique* [1674], Paris, Flammarion, 1998.
- BUTLER Judith, *Troubles dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2005.
- CHARMATZ Boris, LAUNAY Isabelle, *Entretenir. À propos d'une danse contemporaine*, Dijon, Les Presses du Réel, 2011.
- DELEUZE Gilles, PARNET Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1999.
- ESPINEIRA Karine, « Pour une épistémologie trans et féministe : un exemple de production de savoirs situés », *Comment S'en Sortir ?*, n° 2, automne 2015.
- FIADREIRO João, *Composition en Temps Réel : Anatomie d'une décision*, Lisbonne, Ghost Editions, 2017.
- FRAENKEL Béatrice, « La signature : du signe à l'acte », *Sociétés & Représentations*, n° 1, vol. 25, 2008.
- FRIES Kenny, *Staring Back: The Disability Experience from the Inside Out, a Compilation of Nonfiction, Poetry and Drama*, New-York, Plume, 1997.
- HALBERSTAM Judith, *In A Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York, New York University Press, 2005.
- HALBERSTAM Judith, *The Queer Art of Failure*, Durham, Duke University Press, 2011.
- HARAWAY Donna, « Savoirs situés : la question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle », in HARAWAY Donna, *Des singes, des cyborgs et des femmes. La réinvention de la nature*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Oristelle Bonis, Paris et Arles, Jacqueline Chambon et Actes Sud, 2009.
- LE GUIN Ursula K., « La théorie de la fiction-panier » [1986], traduit de l'anglais (États-Unis) par Aurélien Gabriel Cohen, *Terrestres*, 14 octobre 2018, [en ligne], www.terrestres.org/2018/10/14/la-theorie-de-la-fiction-panier/, page consultée le 30 octobre 2020.
- LORDE Audre, « 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 (États-Unis) par Magali C. Calise et alii., Carouge, Mamamélis, 2018.
- MANNING Erin, *Le geste mineur* [2016], traduit de l'anglais (Canada) par Aline Wiame, Dijon, Les Presses du Réel, 2019.
- MOTEN Fred, HARNEY Stefano, « The University and the Undercommons: Seven Theses », *Social Text*, n° 2, vol. 22, Été 2004, p. 101-115.
- NOORANI Tehseen, « Service user involvement, authority and the "expert-by-experience" in mental health », *Journal of Political Power*, n° 1, vol. 6, Avril 2013, pp. 49-68.

PARKINSON Chrysa, « Experiential Authorship: A Practice », in FOULTIER Anna Petronella et ROOS Cecilia, *Material of Movement and Thought: Reflections on the Dancer's Practice and Corporeality*, Stockholm, Dans och Cirkushogskolan, 2013, s.p.

PARKINSON Chrysa, PEETERS Jeroen (dir.), *The Dancer as Agent*, Sarma, 2014 [en ligne], oralsite.be/pages/The_Dancer_As_Agent_Collection, page consultée le 30 octobre 2020.

PERRIN Julie, VELLETT Joëlle, « Editorial », *Recherches en danse*, « Savoirs et métiers : l'interprète en danse », 2, 2014, [en ligne], <http://journals.openedition.org/danse/490>, page consultée le 30 octobre 2020.

PUISEUX Charlotte, *Queerisation des handicaps : le militantisme crip en questions*. Thèse de doctorat en Sciences politiques et Philosophie politique, sous la direction de Anne Kupiec, université Sorbonne Paris Cité, 2018.

QUIBLIER Marie, « Numéro d'objet de Mickaël Phelippeau », *Recherches en danse*, « Savoirs et métiers : l'interprète en danse », 2, 2014, [en ligne], <https://journals.openedition.org/danse/335>, page consultée le 30 octobre 2020.

RIVIERES Alice, « Nos maladies de Huntington : appel à histoires ! » (2012), site de *Ding Ding Dong. Institut de co-production des savoirs sur la maladie de Huntington*, [en ligne], <https://dingdingdong.org/temoignages/nos-maladies-de-huntington-appel-a-histoires/>, page consultée le 30 septembre 2020.

SALVATIERRA Violeta, « Micropolitique des affects somatiques », in GINOT Isabelle (dir.), *Penser les somatiques avec Feldenkrais. Politiques et esthétiques d'une pratique corporelle*, Lavérune, L'Entretiens, 2014.

SCOTT Joan W., « The Evidence of Experience », *Critical Inquiry*, n° 4, vol. 17, 1991, traduit de l'anglais (États-Unis) par Claude Servan-Schreiber dans SCOTT Joan W. *Théorie critique de l'histoire : Identités, expériences, politiques*, Fayard, 2009.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, traduit de l'anglais (Inde/États-Unis) par Jérôme Vidal, Paris, Amsterdam, 2006.

STARK SMITH Nancy, « Core Prop, Steve, and the Empty Middle », *Contact Quarterly*, n° 2, vol. 32, Été/Automne 2007.

THE NANOPOLITICS GROUP, « Nanopolitics », *Lateral, Journal of the cultural studies association*, vol. 1, 2012, [en ligne], <https://doi.org/10.25158/L1.1.11>, page consultée le 30 octobre 2020.

VINANT Aurore, « Le danseur, interprète et/ou auteur ? », *Recherches en danse*, « Savoirs et métiers : l'interprète en danse », 2, 2014, [en ligne], <http://journals.openedition.org/danse/406>, page consultée le 30 octobre 2020.

NOTES

1. Ce texte traduit et prolonge notamment un texte paru en anglais : BIGÉ Romain, PARKINSON Chrysa, « Real-time Authorship : Experiencing is the work », *Contact Quarterly*, n° 1, vol. 43, Hiver/Printemps 2018. Nous remercions les éditrices de CQ, Nancy Stark Smith et Lisa Nelson, ainsi que les relectrices de la revue *Recherches en danse*, pour leurs retours précieux.

2. La version d'expo *zéro* à Varsovie a été créée le 6 mai 2016 avec Boris Charmatz, Pawel Althamer, Romain Bigé, Julie Cunningham, Janez Janša, Boris Ondrejčka, Chrysa Parkinson, Emily Roysdon, Marlène Saldana et Frank Willens.

3. PARKINSON Chrysa, « Experiential Authorship: A Practice », in FOULTIER Anna Petronella et ROOS Cecilia, *Material of Movement and Thought: Reflections on the Dancer's Practice and Corporeality*, Stockholm, Dans och Cirkushogskolan, 2013, s.p.
4. SPIVAK, Gayatri Chakravorty, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, traduit de l'anglais (Inde/ États-Unis) par Jérôme Vidal, Paris, Amsterdam, 2006.
5. HALBERSTAM Judith/Jack, *The Queer Art of Failure*, Durham, Duke University Press, 2011, p. 11. (Nous traduisons de l'anglais.)
6. MOTEN Fred, HARNEY Stefano, « The University and the Undercommons: Seven Theses », *Social Text*, n° 2, vol. 22, Été 2004, p. 105. (Nous traduisons de l'anglais.)
7. NOORANI Tehseen, « Service user involvement, authority and the 'expert-by-experience' in mental health », *Journal of Political Power*, n° 1, vol. 6, Avril 2013, pp. 49-68.
8. RIVIERES Alice, « Nos maladies de Huntington : appel à histoires ! » (2012), site de *Ding Ding Dong. Institut de co-production des savoirs sur la maladie de Huntington*, [en ligne], <https://dingdingdong.org/temoignages/nos-maladies-de-huntington-appel-a-histoires/>, page consultée le 30 septembre 2020.
9. FRIES Kenny, *Staring Back: The Disability Experience from the Inside Out, a Compilation of Nonfiction, Poetry and Drama*, New-York, Plume, 1997. Cf. également PUISEUX Charlotte, *Queerisation des handicaps : le militantisme crip en questions*. Thèse de doctorat en Sciences politiques et Philosophie politique, sous la direction de Anne Kupiec, université Sorbonne Paris Cité, 2018.
10. HARAWAY Donna, « Savoirs situés : la question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle », in HARAWAY Donna, *Des singes, des cyborgs et des femmes. La réinvention de la nature*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Oristelle Bonis, Paris et Arles, Jacqueline Chambon et Actes Sud, 2009.
11. ESPINEIRA Karine, « Pour une épistémologie trans et féministe : un exemple de production de savoirs situés », *Comment S'en Sortir ?*, n° 2, automne 2015.
12. cf. sur ce point SCOTT Joan W., « The Evidence of Experience », *Critical Inquiry*, n° 4, vol. 17, 1991, traduit de l'anglais (États-Unis) par Claude Servan-Schreiber dans SCOTT Joan W. *Théorie critique de l'histoire : Identités, expériences, politiques*, Fayard, 2009.
13. PERRIN Julie, VELLETT Joëlle, « Editorial », *Recherches en danse*, « Savoirs et métiers : l'interprète en danse », 2, 2014, [en ligne], <http://journals.openedition.org/danse/490>, page consultée le 30 octobre 2020.
14. SALVATIERRA Violeta, « Micropolitique des affects somatiques », in GINOT Isabelle (dir.), *Penser les somatiques avec Feldenkrais. Politiques et esthétiques d'une pratique corporelle*, Lavérune, L'Entretemps, 2014.
15. THE NANOPOLITICS GROUP, « Nanopolitics », *Lateral, Journal of the cultural studies association*, vol. 1, 2012, [en ligne], <https://doi.org/10.25158/L1.1.11>, page consultée le 30 octobre 2020.
16. BARTHES Roland, « La mort de l'auteur » [1967], repris dans *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 62.
17. *Ibid.*, p. 65.
18. CHARMATZ Boris, LAUNAY Isabelle, *Entretien. À propos d'une danse contemporaine*, Dijon, Les Presses du Réel, 2011.
19. LORDE Audre, « 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 (États-Unis) par Magali C. Calise et alii., Carouge, Mamamélis, 2018, p. 54. Traduction légèrement modifiée.
20. PERRIN Julie, VELLETT Joëlle, *art. cit.*
21. Pour une critique culturelle de l'hégémonie de la temporalité linéaire et une philosophie queer des autres temporalités, cf. par exemple HALBERSTAM Judith, *In A Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York, New York University Press, 2005.

22. ARISTOTE, *Poétique*, [circa - 335], traduit du grec ancien par Hélène Monsacré, Paris, Belles Lettres, 2002, 1459a15-20.
23. BOILEAU Nicolas, *L'Art poétique* [1674], Paris, Flammarion, 1998, chant 3, vers 45-46 : « Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli / Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli. »
24. LE GUIN Ursula K., « La théorie de la fiction-panier » [1986], traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Aurélien Gabriel Cohen, *Terrestres*, 14 octobre 2018, [en ligne], www.terrestres.org/2018/10/14/la-theorie-de-la-fiction-panier/, page consultée le 30 octobre 2020.
25. En France, l'article 544 du *Code civil* définit la propriété comme « le droit de jouir et disposer des choses de la manière la plus absolue, pourvu qu'on n'en fasse pas un usage prohibé par les lois ou par les règlements. »
26. Tout du moins, c'est le cas en France où certes « l'article L. 212-2 du *Code de la propriété intellectuelle* précise que l'artiste-interprète est titulaire d'un droit moral sur son interprétation qui impose le respect de son nom, de sa qualité et de la forme de son interprétation » mais tout en le privant du « droit de divulgation », réservé à l'auteurice qui seule peut « décider de la communication au public de son œuvre ou non et de ses modes. » VINANT Aurore, « Le danseur, interprète et/ou auteur ? », *Recherches en danse*, « Savoirs et métiers : l'interprète en danse », 2, 2014, [en ligne], <http://journals.openedition.org/danse/406>, page consultée le 30 octobre 2020.
27. FRAENKEL Béatrice, « La signature : du signe à l'acte », *Sociétés & Représentations*, n° 1, vol. 25, 2008, pp. 13-23.
28. DELEUZE Gilles, PARNET Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1999, p. 84.
29. STARK SMITH Nancy, « Core Prop, Steve, and the Empty Middle », *Contact Quarterly*, n° 2, vol. 32, ETÉ/AUTOMNE 2007.
30. cf. par exemple QUIBLIER Marie, « Numéro d'objet de Mickaël Phelippeau », *Recherches en danse*, « Savoirs et métiers : l'interprète en danse », 2, 2014, [en ligne], <https://journals.openedition.org/danse/335>, page consultée le 30 octobre 2020.
31. PARKINSON Chrysa, PEETERS Jeroen (dir.), *The Dancer as Agent*, Sarma, 2014 [en ligne], oralsite.be/pages/The_Dancer_As_Agent_Collection, page consultée le 30 octobre 2020.
32. cf. notamment BUTLER Judith, *Troubles dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2005.
33. Difficulté que reconnaît d'ailleurs Butler : « Traditionnellement, les sociologues ont cherché à comprendre la notion de personne à partir d'une capacité d'agir (*agency*) qui veut que la personne précède ontologiquement ses différents rôles et fonctions et par lesquels elle gagne une visibilité sociale et prend un sens. » (*ibid.*, p. 83).
34. cf. *supra* la référence à Deleuze et Guattari qui développent ce concept dans *Mille Plateaux*.
35. MANNING Erin, *Le geste mineur* [2016], traduit de l'anglais (Canada) par Aline Wiame, Dijon, Les Presses du Réel, 2019, p. 199. (Traduction légèrement modifiée.)
36. FIADEIRO João, *Composition en Temps Réel : Anatomie d'une décision*, Lisbonne, Ghost Editions, 2017.
37. Ecrivain cela en français, je suis frappée par ce verbe de *prendre*, comme si l'on ne prenait une décision que sur le dos de quelqu'un d'autre, en *lui* prenant, en lui subtilisant. En anglais, on dirait *make a decision*, « faire/fabriquer une décision », ou mieux : *come to a decision*, « arriver à une décision ».

RÉSUMÉS

Cet entretien prend pour point de départ la notion d'*experiential authorship*, un concept développé par la danseuse américaine Chrysa Parkinson pour décrire sa pratique d'interprète : en quel sens, en tant que danseuse, puis-je me reconnaître comme l'autrice de mon expérience ? Que sais-je en tant que danseuse ? Quelle sorte d'autrice suis-je dans les pièces que je danse pour d'autres chorégraphes ? Telles étaient les questions qui animaient Chrysa Parkinson quand elle a développé ce concept. Dans ce texte écrit à quatre mains avec Romain/Emma-Rose Bigé, il s'agit d'extrapoler les conséquences de l'idée que la danseuse est l'autrice de son expérience dans le champ de l'improvisation. En quel sens puis-je dire que, quand j'improvise, je suis l'autrice en temps réel de mon expérience ? De quels mouvements suis-je traversée quand je danse ? À quelles mélodies motrices, humaines et plus-qu'humaines, mes mouvements trouvent-ils leurs sources ?

This interview interrogates the notion of *experiential authorship*, a concept developed by dancer Chrysa Parkinson to describe her practice as a performer: what do dancers know? what kind of authority do they have on the dances they learned to dance? Those were the questions that moved Chrysa when she first developed the concept. This text co-written with Romain Bigé is an attempt at extrapolating its consequences for the field of improvisation and for a description of the dancer's experience: are improvisers the real-time authors of their experience? what are the movements that go through us as we dance?

INDEX

Mots-clés : autorité, danse contemporaine, danse expérimentale, improvisation, interprétation

Keywords : authorship, contemporary dance, experimental dance, improvisation, performance

AUTEURS

CHRYSA PARKINSON

Chrysa Parkinson est danseuse. Elle vit aujourd'hui à Stockholm, en Suède, après avoir vécu à New York de nombreuses années, et dansé avec Tere O'Connor, Irene Hultman, Jennifer Monson, Mark Dendy, et bien d'autres. Elle commence à voyager en Belgique dans les années 2000 pour travailler à des formes improvisées avec Zoo/Thomas Hauert et David Zambrano. Depuis, elle a aussi dansé avec Boris Charmatz, Rosas/Anne Teresa de Keersmaecker, Mette Ingværsten, Phillip Gehmacher, Eszter Salomon, John Jasperse, Deborah Hay, Alix Euynadi, Meg Stuart et Joaquim Koester. Elle a beaucoup enseigné aux États-Unis, en Europe et en Australie, et ses écrits et ses films circulent un peu partout dans le monde. Elle a notamment dirigé, avec Jeroen Peeters, la publication *The Dancer as Agent*, accessible sur Sarma.be. Professeure de danse à l'Université des Arts de Stockholm, elle y dirige un programme de Master en *New Performative Practices*.

ROMAIN/EMMA-ROSE BIGÉ

Romain/Emma-Rose Bigé enseigne, traduit, écrit et improvise avec des danses contemporaines expérimentales et des philosophies queer& trans*féministes. Elle vit nomadiquement entre Paris, le Périgord, Aix-en-Provence et quelques destinations empruntables par train. Ancienne étudiante de l'École Normale supérieure, agrégée et docteure en philosophie, mais aussi

commissaire d'exposition et danseuse, elle développe des installations et des écritures visant à renommer les savoir-sentir et les savoir-penser venus de la performance et des danses improvisées. Elle a notamment publié *Gestes du Contact Improvisation* (Musée de la danse, 2018) et dirigé la monographie *Steve Paxton : Drafting Interior Techniques* (Culturgest, 2019). Elle est actuellement professeure d'épistémologie à l'École supérieure d'art d'Aix-en-Provence.