



HAL
open science

Cabanes au-dehors, recherche-création avec et pour l'enfance. Danses et lieux à habiter

Coline Duval

► **To cite this version:**

Coline Duval. Cabanes au-dehors, recherche-création avec et pour l'enfance. Danses et lieux à habiter. Art et histoire de l'art. 2024. dumas-04772874

HAL Id: dumas-04772874

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04772874v1>

Submitted on 8 Nov 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

Université de Rennes 2 - EUR CAPS
Approches Créatives de l'Espace Public

D a n s e s e t l i e u x à h a b i t e r
CABANES AU-DEHORS
recherche-création avec et pour l'enfance

Coline Duval



Image 1. *Cabanes au-dehors*, Ferme de Quincé, Rennes, le 8 juin 2024.

Mémoire de Master 2

Sous la codirection d'Isabelle Danic et de Léna Massiani

Année universitaire 2023 – 2024

Présenté et soutenu à Rennes, le 10 10 2024,
en présence de Sophie Lucet, membre du jury



Je remercie toutes les personnes, petites et grandes qui ont contribué à la recherche-
création de *Cabanes au-dehors*, et tout autant, les animaux, les sols, les arbres, les pluies et
les gouttes. Elles constituent un tissu de proches et de vie par lequel j'ai eu la joie de mener
cette recherche et où d'autres, petites et grandes personnes, pourront venir s'abriter.

Je remercie tout chèrement, mes enfants.

Table des matières

INTRODUCTION	6
PREMIERE PARTIE	12
CADRE THEORIQUE ET METHODES HYBRIDEES DE LA RECHERCHE-CREATION	12
1.1. <i>Cadre théorique</i>	12
Contexte	12
Questions et sous-questions	14
Méthodologies croisées	15
1.2. <i>Expériences préalables, socles à la recherche-crédation actuelle</i>	16
Sortir la danse du studio	17
Danser au-dehors avec Simone Forti	20
Réhabiliter les expériences d'étrangeté vécues : environnement et imaginaire	23
1.3. <i>Les résidences de création en tant que terrains d'étude</i>	26
Aspects quantitatifs des résidences	28
Aspects qualitatifs des résidences	30
DEUXIEME PARTIE	33
OUTILS DE LA DANSE APPLIQUES A LA RECHERCHE-CREATION ET PLACE DES ADULTES	33
2.1. <i>Outils de la danse appliqués à la première enfance</i>	34
Danser avant les mots	34
Habiter un Corps sensible	36
Construire une expérience directionnelle du monde	38
(Se) jouer du temps	41
2.2. <i>Le corps et la place des adultes</i>	42
L'immobilité comme posture	42
Les zones de rencontres enfants-adultes	43
TROISIEME PARTIE	48
CONSTRUCTION DE CABANES AU-DEHORS : DU TERRAIN DE L'ENFANCE A LA PERFORMANCE	48
3.1. <i>Influences pédagogiques, figure d'archétype et espace public</i>	48
Quand l'enfant devient l'instigateur de la recherche	48
L'archétype de la cabane	52
La place faite aux jeunes enfants dans l'espace public	56
3.2. <i>Études de cas : résidence 5 et résidence 6</i>	60
Du jardin de la crèche au parc public, Résidence 5	60
Faire Cabanes, Résidence 6	76
3.3. <i>La performance : tentative de raffiner une expérience d'un morceau du monde</i>	85
Une danse pour habiter nos corps	89
Une scénographie à jouer	92
La construction vocale : balbutier, murmurer, chanter	95
La réception par les enfants	98
CONCLUSION	102

<i>Bibliographie</i>	105
<i>ANNEXES</i>	107
<i>Les lieux de résidences pour la recherche-création</i>	107
a) Résidences 1 et 2 : Rennes Métropole (Jardins de l'association Regards de Mômes à Bécherel et Maison des Jeunes et de la Culture de Pacé (35)	107
b) Résidence 3 : ACTA – lieu de création dédié à l'enfance	107
c) Résidences 4.1 (2023) et 4.2 (2024) au Domaine Départemental de Kerguehenec – Bignan (56)	109
d) Résidence 5 - Multi-accueil Colette, rue Colette Rennes	110
e) Résidence 6 - Extension Sauvage s/c Figure Project	112
<i>Les artistes associées</i>	113
Albane Aubry, performeuse et chanteuse	113
Léa Marazeck, designeuse plasticienne	114
<i>Feuille de route Marches à jouer rés. 5 – sortir au parc public le 21 05 24</i>	115
<i>Textes des chansons</i>	116
<i>Affiche pour la diffusion à la ferme de Quincé, Rennes – juin 2024</i>	121
<i>Tables des illustrations</i>	122
<i>Soutiens</i>	122

Je souhaite prendre en compte une égalité dans le traitement des identités de genre et que toute personne puisse s'identifier aux propos tenus. Pour ce faire, j'ai choisi de rédiger ce document en écriture inclusive selon le Manuel d'Écriture Inclusive dirigé par Raphaël Haddad.¹

L'italique désigne les concepts non traduits ou des expressions que j'ai souhaité mettre en exergue, les guillemets associés à l'italique concernent les citations scientifiques ou littéraires, tandis que les guillemets associés à une police neutre présentent des données de terrain (récits ethnographiques, extraits d'entretiens).

¹ Manuel d'écriture inclusive Habbad - Recherche Google. Consulté 17 juillet 2024.

INTRODUCTION

En septembre 2023, je rejoins le Master de l'École Universitaire de Recherche CAPS (Creative Approaches of Public Space). Je poursuis ainsi ma formation universitaire en inscrivant le projet artistique qui m'occupe alors, *Cabanes au-dehors*, dans une démarche de recherche-crédation. Il devient mon objet de questionnement et d'inscription méthodologique en construction, dans le sens où Morin (1977) l'utilise, c'est-à-dire de « *cheminement puisqu'à l'origine le terme « méthode » signifie cheminement et que nous devons accepter de cheminer son chemin, de faire le chemin dans le cheminement* ». ² Le passage vers l'écriture dans le cadre de l'exercice du mémoire, trace, document, instantané et archive d'un processus, constitue un contrepoint à la pratique en danse telle que je l'ai mise en œuvre depuis 2001. Il me faudra écrire la pratique non seulement de la danse, mais aussi de l'ensemble du processus de recherche et de création d'une forme performative spécifique dans un cadre académique. Cet exercice de passage par l'écrit, sort la création artistique d'une possible mythification pour tenter de faire advenir une matière non pas exactement théorique mais pratico-théorique et c'est en ce sens que je construis mon cheminement.

En amont, la pièce *Cabane*, a été créée en octobre 2020³, déjà adressée à la première enfance, c'est-à-dire des enfants de la naissance à six ans et leur entourage. Elle proposait un condensé scénographique d'un espace à construire puis à explorer. Le duo de danseuses protagonistes déployait le matériel préparé de la performance située sur un plateau de théâtre, ou tout espace le permettant dans ses configurations techniques (dimensions de l'espace suffisantes et occulté de la lumière extérieure). La pièce s'inscrivait dans un dispositif propre au théâtre en tant qu'outil de la représentation, c'est-à-dire plutôt isolé du monde du point de vue visuel et sonore. *Cabane* formulait une partition chorégraphique du corps en construction, à l'instar de ceux des jeunes enfants, et une scénographie mobile qui rassemblait les éléments nécessaires à la matérialité de l'espace : sol modulable, branches verticales, toits-tissus horizontaux, couleurs et signes primaires. La pièce rassemblait le développement dramaturgique en un espace-temps mesuré aux capacités d'attention du jeune enfant.

² Morin, E. 1977. *La Méthode. 1. La Nature de la Nature*, Paris, Ed du Seuil, p.221.

³ La pièce *Cabane* a été créée au *Tout Petit Festival* les 16, 17 et 18 octobre 2020.

Laurence Louppe⁴, critique et historienne de la danse, définit le travail du danseur en partant de son outil premier, son corps. Elle détaille et développe ce que Rudolf Laban définit comme étant les caractéristiques essentielles du mouvement : le flux, le poids, le temps et l'espace⁵. Il m'a fallu reconstituer les éléments fondamentaux de la construction à travers la figure de la cabane, tant du point de vue matériel que chorégraphique. La proposition s'attardait à rendre visible le déroulement de l'élaboration du mouvement, de l'appropriation du corps par lui-même et de l'espace par le corps, comme celle effectuée par les jeunes enfants au cours des premiers mois et au-delà. L'attention était portée par la danse dans son rapport à la scénographie, à chaque étape de transformation d'un plan à l'autre de l'espace jusqu'à la verticalité : « *les règles de la danse sont une façon de convier le corps à la conscience de soi à travers des mouvements qui par la façon dont ils sont construits revisitent ces fondements aussi bien physiques que psychiques.* » France Schott-Billmann⁷.

En conséquence du déroulement chorégraphique se matérialisait un espace de cabanes tri-dimensionnel, selon trois échelles de hauteur comprenant un espace de soixante centimètres, un autre d'environ un mètre et un dernier d'un mètre quatre-vingts, à la taille de l'une des interprètes, Albane Aubry⁸, ouvrant les espaces hauts, vers le ciel.

Le sol de la scénographie était constitué d'une sculpture commandée à l'artiste-plasticien Louis Guillaume. Elle offrait un volume conséquent d'une surface d'environ quatre mètres par trois et une hauteur de dix à soixante centimètres au-dessus du sol du plateau. Elle était disposée au centre de l'espace de jeu, asymétrique dans son dessin, et composée d'une soixantaine de blocs de tailles et formes variables, qui étaient assemblés au début, comme un îlot. La sculpture était faite de plaques de liège expansé de dix centimètres de hauteur, collées les unes avec les autres, découpées, poncées, formées. Chaque bloc autonome avait une forme propre comme un paysage en miniature, un microcosme, convenant à l'échelle du petit enfant et qui pouvait être, malgré un volume pour certains conséquent, aisément déplacé par l'enfant du fait de la légèreté du matériau. Lorsque l'ensemble était regroupé, il constituait une forme pleine avec laquelle les performeuses évoluaient, par l'exploration de ses pourtours et de ses volumes. De plus, la matière offrait

⁴ Louppe Laurence. 2004. *Poétique de la danse contemporaine*. 3e édition complétée. Bruxelles : Contredanse.

⁵ Laban Rudolf von. 1994. *La maîtrise du mouvement*. Arles : Actes Sud.

⁷ Schott-Billmann, France. 2001. *Le besoin de danser*. Paris : Odile Jacob.

⁸ Présentation d'Albane Aubry en annexe, p 113.

une multiplicité d'interprétation possible pour les jeunes enfants, qui la rencontrait pour la première fois : est-ce de la terre ? de gros morceaux de chocolat ? Il s'agit de la peau des arbres... La pièce et son déroulement chorégraphique, utilisait cette modularité du sol pour transformer l'espace de jeu qui devenait mobile, vivant, une tectonique à échelle métaphorique.

Cabane se déroulait en vingt-six minutes, périmétrée dans le temps par la musique du compositeur Matthieu Prual qui est intervenu à partir de mai 2020, au moment où la partition chorégraphique se stabilisait. Le principe de composition musicale proposait une circularité qui répond à la configuration du public assis au pourtour de l'espace de jeu, en cercle. La composition musicale était organisée en contrepoint au déroulement dramaturgique de *Cabane*, ajoutant des jeux rythmiques et les timbres des instruments multiples (Clarinette basse, vibraphone, traitement électroacoustique du GRM⁹, Harmonica diatonique, bendir¹⁰, grosse caisse de concert, saxophone alto, seulement avec les bruits de souffles).

L'issue de la pièce proposait aux enfants l'exploration de l'espace ainsi construit. L'invitation se voulait silencieuse, comme infusée par le moment précédent de mise en écoute exacerbée par le spectacle. La mise à disposition de l'espace de jeu aux enfants permettait de prolonger et d'augmenter l'attention des enfants et des adultes aux mouvements de leurs corps, à leurs sensations, dans une possibilité de ressenti accru par rapport à l'activité motrice ordinaire, observée par ailleurs, dans le quotidien des structures d'accueil du jeune enfant, lors des résidences préparatoires. Chaque pièce du puzzle de la scénographie en trois dimensions devenait un module pour le jeune enfant où tester les formes et les espaces de son propre corps, son volume. Aussi, les aspects de lenteur du mouvement et la non-verbalité étaient privilégiés et les performeuses s'effaçaient. Elles continuaient d'infuser des micro-gestes comme rappels de la qualité d'écoute sensible proposée dans un espace proximal, permettant une rencontre plus horizontale : public et performeuses formaient une micro-communauté dans l'instant de l'exploration. A son issue, je me rendais vers la porte de sortie qui s'ouvrait sur l'extérieur, proposant alors au public de poursuivre le même goût pour l'exploration multisensorielle et attentive de

⁹ Groupe de recherches musicales est un centre de recherche musicale dans le domaine du son et des musiques électroacoustiques créé par Pierre Schaeffer en 1958.

¹⁰ Instrument à percussion d'Afrique du Nord, très répandu notamment dans la culture berbère.

l'environnement au dehors. Le public sortait, selon une durée variable de dix à vingt minutes. C'est en prolongeant ce cheminement réflexif du dedans du théâtre vers l'espace extérieur, qu'a germé l'intention de créer une autre version de la pièce pour les dehors. J'ai poursuivi progressivement mon exploration à la rencontre des jeunes enfants et de leurs entourages en installant nos cabanes dans l'environnement extérieur à partir de l'été 2022. Au-dehors, dans l'espace traversé de sons, d'animaux, d'airs, les perceptions sont sans commune mesure avec ce qui se passe, du point de vue perceptif, dans un espace clos. Le présent mémoire fait état de ma recherche-crédation au-dehors à partir de terrains spécifiques. Je spécifie les enjeux de l'expérience menée tant méthodologiques que dans leurs effets avec les enfants, ainsi que leurs résolutions esthétiques dans la mise en œuvre de la performance *Cabanes au-dehors*. Le processus étudié s'est déroulé jusqu'en juin 2024.

Dans la première partie, je définis le cadre théorique de ma recherche et met en exergue des pratiques de franchissements issues des rencontres avec deux chorégraphes marquantes durant mon parcours : Louise Burns et Simone Forti qui s'adossent ainsi à une histoire de la danse contemporaine. Ce mouvement de franchissement sera élargi pour inclure les éléments non-humains dans une perspective de reconnaissance réciproque, proche de la *sympoièse*¹¹, afin d'intégrer le dehors, en tant que tiers-locuteur. Je situerai ensuite le terrain spécifique de la recherche-crédation, celui des résidences dans leurs aspects quantitatifs et qualitatifs.

Je développerai dans la seconde partie, les outils chorégraphiques appliqués au contexte spécifique de la première enfance et qui constituent les moyens de mener l'enquête dansée, ainsi que les questions que posent les corps et la place des adultes.

Dans la troisième partie, je ferai état des influences pédagogiques qui sous-tendent ma recherche, au travers d'aspects autobiographiques, comme autant de données avec

¹¹ Donna Haraway précise que le terme de *sympoièse* n'est pas conceptualisé par Lynn Margulis mais par Beth Dempster, en 1998. Elle le définit de la manière suivante : « [D]es systèmes en production collective qui n'ont pas de frontières spatiotemporelles autodéfinies. L'information et le contrôle se distribuent sur les composants. Les systèmes sont en évolution et peuvent induire des changements surprenants » (cité par Donna Haraway, in *Vivre avec le trouble*, p. 61). Dempster voulait établir un contraste avec le terme d'*autopoïèse*, qui induisait l'idée de l'*auto-émergence*. En reprenant ce terme de *sympoièse*, Donna Haraway fusionne en quelque sorte la *sybiogenèse* et l'*autopoïèse* afin d'expérimenter théoriquement un modèle qui convient aux espèces compagnes. Quand Donna Haraway rencontre Lynn Margulis Héritages symbiotiques et métamorphoses sympoiétiques. Nathalie Grandjean Dans *Multitudes* 2023/4 (n° 93), pages 192 à 196. Éditions Association Multitudes

lesquelles le processus se constitue. La mise en exergue d'expériences, parfois relevant de l'intime, constitue des leviers épistémologiques, à considérer en tant que tels : « *le facteur personnel présent dans toute activité scientifique renvoie à l'inéluctable intervention d'éléments subjectifs dans n'importe quel processus de recherche.* » J-P Olivier de Sardan.¹² Je développerai l'intérêt de chercher à partir de l'archétype de la cabane avec l'enfance.

L'observation menée au-dehors est un moyen de questionner de manière plus politique, la place et l'espace matériel faits aux jeunes enfants. La recherche procède d'un travail réflexif sur la constitution d'un chez-soi, à partir d'un monde qu'il s'agit pourtant d'habiter, même si sa vulnérabilité se présente continument : « *Faire des cabanes : imaginer des façons de vivre dans un monde abîmé. (...) Pas pour se retirer du monde, s'enclorre, s'écarter, tourner le dos aux conditions et aux objets du monde présent. Pas pour se faire une petite tanière dans des lieux supposés préservés et des temps d'un autre temps, en croyant renouer avec une innocence, une modestie, une architecture première, des fables d'enfance, des matériaux naïfs, l'ancienneté et la tendresse d'un geste qui n'inquiéterait pas l'ordre social... Mais pour leur faire face autrement, à ce monde-ci et à ce présent-là, avec leurs saccages, leurs rebuts, mais aussi leurs possibilités d'échappées.* » Marielle Macé¹³.

J'analyserai ensuite le contexte précis de ma recherche-création, à partir de deux études de cas. Deux résidences en immersion dans des structures d'accueil et éducatives seront décrites et les résultats issus de ces terrains, articulés à la construction de la démarche participante vers celle de l'objet performatif, enfin. *Cabanes au-dehors*, en tant que performance, sera décrite et analysée dans ses différentes composantes et sa réception par un groupe d'enfants.

Cabanes au-dehors m'interroge sur notre manière d'être au monde, en relation très concrète avec les sols, les animaux liminaux, les vivants : Comment proposer un espace-temps où le rapport à l'environnement en co-présence est abordé de manière non fonctionnelle mais dans une tentative de rapports haptiques ? J'analyserai la poursuite du travail scénographique spécifique au-dehors qui articule le *corps-cabane* et l'espace en construction, habitat sommaire, campement furtif. Je questionnerai pourquoi et comment,

¹² J-P, Olivier de Sardan. *Le « je » méthodologique. Implication et explicitation dans l'enquête de terrain.* Revue Française de sociologie, pp. 417-445

¹³ Macé, Marielle. 2019. *Nos cabanes.* p27. Verdier.

dans la résonance des mouvements de crèches en plein-air¹⁵, des terrains d'aventure¹⁶ et de postures pédagogiques préalablement définies et leurs influences, cette nouvelle performance *Cabanes au-dehors* peut être une proposition insérée dans un paysage, choisi et adapté aux besoins spécifiques des jeunes enfants et constituer un dispositif d'*agentivité*¹⁷ pour ell·eux. Autrement dit, ma question de recherche est la suivante : une installation-performance chorégraphique et vocale en extérieur peut-elle constituer en un vecteur d'émancipation esthétique et relationnelle pour les enfants et leur entourage tout au long de son processus de création ?

Mon axe de recherche qui traverse l'ensemble a deux pans. Il regarde à la fois si les adultes élargissent leurs capacités réceptives aux enfants, à leurs corps et leurs espaces, et, tout autant, si mes formulations pratiques, tant matérielles que symboliques, constituent un facteur d'*assertivité*¹⁸ pour la vie enfantine au-dehors.

L'objet-moment, la performance *Cabanes au-dehors*, tentera d'opérer un temps microsocial. J'observerai sa portée transformatrice potentielle et ses limites éventuelles. Crée-t-elle un espace hétérogène de rencontres pour l'enfance, une *hétérotopie*¹⁹ dans le sens proposé par Michel Foucault, celui d'une localisation spécifique, un espace concret qui agglomère de l'imaginaire en un temps et un lieu précis, en l'occurrence, au-dehors ?

¹⁵ Pour exemple : La Clef des Champs, plaine de Baud à Rennes est un multi-accueil écoresponsable. L'équipe pluridisciplinaire accueille les enfants de 0 à 3 ans et propose une pédagogie tournée vers le plein air et la sensibilisation à l'environnement.

¹⁶ <https://tapla.hypotheses.org/>

¹⁷ Celui d'*agentivité* (*agency*) décrit les capacités d'action dont dispose les êtres de manière autonome. « Dans ce domaine, la notion d'*agency* des enfants correspond à une prise de position théorique, l'enfant comme acteur social et l'enfance comme construction sociale. Elle en représente le paradigme au sens de Kuhn (1983), étant au principe d'une rupture forte et profonde, d'une réorganisation des modes de penser les enfants au sein des sciences sociales et ailleurs. » Garnier, Pascale. 2015. « L'"agency" des enfants. Projet scientifique et politique des "Child Hood studies" ». *Éducation et sociétés* 36(2) :159-73

¹⁸ Le concept d'*assertivité* décrit la capacité d'affirmation de soi tout en restant disponible et ouvert à celles des autres.

¹⁹ Foucault, Michel, and Daniel Defert. 2009. *Le Corps Utopique Suivi de Les Hétérotopies*. Paris : Lignes.

PREMIERE PARTIE

CADRE THEORIQUE ET METHODES HYBRIDEES DE LA RECHERCHE-CREATION

Le franchissement des portes de l'université en septembre 2023 est un point de bascule pragmatique de mes conditions et rapports au travail de création artistique. Il devient objet et sujet de recherche dans ce nouveau contexte. Il s'agit, ici, d'établir le cadre théorique de ma recherche-crédation pour *Cabanes au-dehors*, tant du point de vue contextuel et méthodologique que dans la perspective d'une histoire personnelle me permettant d'ancrer la formation universitaire reprise dans un espace intérieur de légitimité, qui s'adosse à une histoire plus large, celle de la danse contemporaine, par l'intermédiaire de rencontres spécifiques de deux femmes artistes Louise Burns et Simone Forti. Je convoque aussi des expériences biographiques de saisies d'éléments non-humains préalables, comme leviers de la recherche. Enfin de cette première partie, je présenterai mes terrains d'étude dans leurs aspects quantitatifs et qualitatifs.

1.1. Cadre théorique

Contexte

M'inscrire, donc, dans ce nouvel environnement académique, nécessite de clarifier mon cadre théorique. Ma recherche ici, croise les domaines de l'enquête en danse, de l'art in situ et des études au sujet de l'enfance, en tant qu'enjeu politique, sociologique, éducatif.

Le pendant à la pratique et à la mise en œuvre du processus de création de *Cabanes au-dehors* est constitué de la conceptualisation de la recherche et amène une constante de rigueur et d'exhaustivité. Je mets en œuvre un systématisme de recueil des données issues du terrain ou résidences de création qu'elles soient confiées au journal de bord, vidéographiées, photographiées et ressaisies par le dessin. Comme une démarche ethnologique, dans le souci d'une réflexivité la plus détaillée possible, mon observation

s'intensifie. Elle amène aussi une attention à l'inscription du processus dans une pluralité de contextes géographiques (urbain, rural) et sociaux (de classes, de genres).

L'objectivation de la recherche tend plus à l'impartialité qu'à la neutralité, puisqu'une large partie du travail d'écriture consiste à mettre au jour les tenants incorporés au préalable de mon enquête présente. Les outils de la danse contemporaine et des événements issus de la sphère autobiographique, en font partie intégrante. Il m'est rapidement apparu nécessaire de les rendre explicites, donc. En effet, certaines expériences antérieures déterminent et orientent considérablement les décisions prises au long du processus de la recherche actuelle, jusque dans sa forme esthétique. C'est une posture hyper située puisqu'elle est menée par une danseuse, une femme, une mère, qui utilise son corps en tant que support aux questionnements, au sein de structures elles-mêmes construites, celles qui accueillent l'enfance, largement encadrées par des femmes.

« La prétention à la neutralité conduit à une objectivité que Sandra Harding qualifie de « faible » : se déclarant à distance et en rupture axiologique avec le reste du monde social, un savoir prétendument neutre s'autoproclame au-dessus de tout soupçon alors qu'il a fait la preuve, des décennies durant, de son incapacité à restituer la vie de la moitié de l'humanité (entre autres parts oubliées). À l'inverse, Sandra Harding défend l'idée selon laquelle un savoir 'intéressé' est capable d'engendrer une « objectivité forte » et des résultats « moins faux ». Les féministes ont produit et produisent des connaissances nouvelles, incluant des vies qui jusqu'à ce qu'elles en parlent dans leurs travaux n'étaient pas problématisées, et se trouvaient dès lors exclues du savoir légitime, parce qu'elles sont intéressées par les finalités de la recherche et les contraintes dans lesquelles celle-ci s'élabore, et parce que leur regard s'est formé dans des expériences inconnues de la plupart des savants. » Isabelle Clair²¹. Mais il m'est aussi nécessaire de ne pas réessentialiser mon statut de femme en tant qu'artiste de la danse, s'intéressant à l'enfance. C'est aussi le sens de l'objectivation et de l'explicitation méthodologiques des outils de la danse convoqués dans la partie suivante.

²¹ Clair, Isabelle. 2016. *Faire du terrain en féministe. Actes de la recherche en sciences sociales* 213(3) : 66-83

Questions et sous-questions

Pourquoi et comment s'adresser à l'enfance ? L'observation porte sur la première enfance, celle qui se déroule de la naissance à six ans et avec laquelle j'ai travaillé principalement pour la période retracée par le présent mémoire. S'adresser à l'enfance, c'est prendre le risque de la grande altérité, celle qui échappe aux bienséances, aux codes sociaux notamment ceux concernant la danse contemporaine et le fait de participer à une performance d'art contemporain. C'est se mettre en réciprocité, en vulnérabilité. C'est garder la dimension de cette vulnérabilité comme enjeu aussi à l'œuvre dans les détails des mots et des objets proposés, et considérer les effets tant émotionnels que d'affects dans les interactions. Et encore, dans cette question se pose celle du sensible, de l'inconnu où se projettent les jeunes enfants avec moi, les surprises, les effets inattendus.

Pourquoi aller au-dehors ? La recherche se double ici de la question de la performance in situ, au-dehors, où nombre d'éléments sont hors de contrôle, à commencer par ceux très concrets et influents de la nature du sol, de la météo, de l'ambiance sonore aux alentours des lieux de recherches et de performances choisis. Guillaume Sabin indique que « *le dehors est une source intarissable de confrontation*²² » et ce double-enjeu, enfance et dehors, ramasse et vient, en effet, frotter contre le réel, notamment dans la sphère où il est attendu que nous rencontrions les enfants avec lesquels travailler et chercher. Les lieux d'éducation ou d'enfance majoritaires où j'ai mené mon enquête le sont au sens d'institutions normées dans leur fonctionnement.

Par une volonté de ne pas circonscrire mes territoires d'exploration aux lieux qui lui seraient prévus par avance, en tant qu'artiste, ni de ne pas se protéger de situations délicates et complexes, la recherche-crédation de *Cabanes au-dehors* propose en elle-même un déplacement. Afin d'étayer les outils nécessaires à élaborer et à rendre partageable le cheminement de la recherche, les connaissances qu'elle m'aura permis de recueillir pendant et après l'expérience, ses potentialités créatives, je m'appuierai sur deux études de cas principalement choisies pour leur intérêt dans le processus en contact direct avec de jeunes enfants qui sont aussi mis à contribution de la recherche.

²² Sabin, Guillaume. 2019. *La Joie Du Dehors Essai de Pédagogie Sociale*. Montreuil : Libertalia., La Collection N'Autre école 12.

La question centrale qui sous-tend l'ensemble porte sur la création et l'analyse d'une performance comme possibilité d'émancipation pour la première enfance, en tant qu'elle ouvre un espace d'expériences élargies et sensibles aux corps et au monde. Cet objet spécifique est aussi regardé dans son processus d'élaboration en immersion, au sein des projets menés sous la forme d'ateliers de recherche participante. L'émancipation se veut réciproque au sens où je me laisserai déplacer par les enfants rencontrés, questionner par eux. Ainsi, la recherche se passe entre le prévisible et le visible advenu, le réel et le perçu. J'expliciterais aussi en quoi il m'est possible de considérer les jeunes enfants dans un processus d'émancipation et comment la recherche s'y attèle, avec parfois, les inconforts propres aux tentatives minoritaires.

Méthodologies croisées

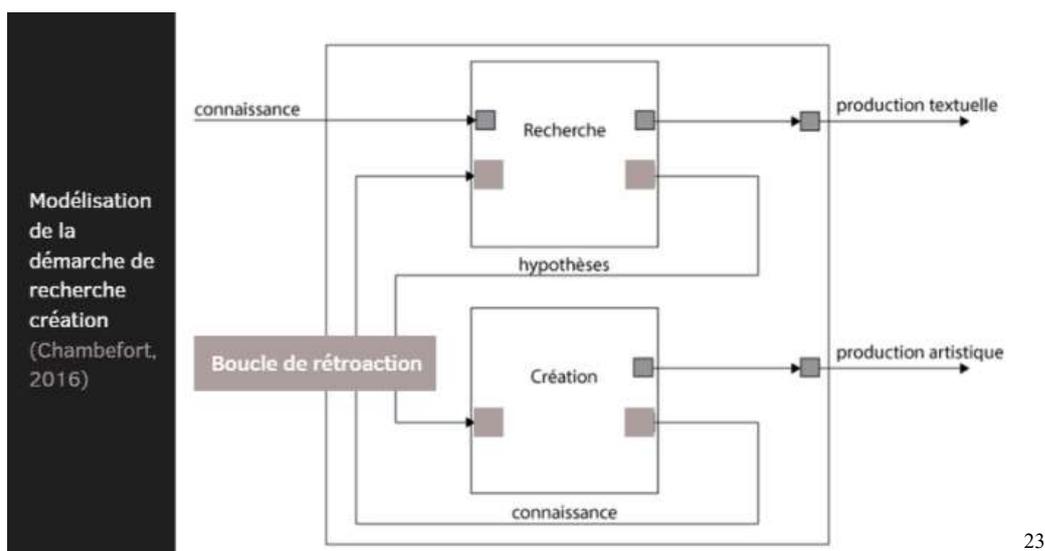
La recherche-crédation pour *Cabanes au-dehors* est constituée de l'hybridation entre savoirs et pratiques, et regarde à la fois le cheminement vers la constitution de l'œuvre et l'œuvre elle-même, les praxis et les praticiennes elles-mêmes, le public, les enfants eux-mêmes et les adultes, dans leurs contextes professionnels et/ou familiaux donnés.

Dans cette situation, tenue, aux croisements de facteurs hétérogènes complexes et parfois antagonistes comme celui de préparer une situation de performance et une scénographie fixée, de rencontrer un lieu donné et les enfants participants au moment même de sa mise en œuvre, avec tous les aléas inhérents à la rencontre enfantine, il m'est nécessaire de pouvoir constituer une méthodologie croisée. Je m'approprie les méthodes des sciences humaines par l'intermédiaire de questionnaires d'enquêtes, d'entretiens semi-directifs, qui intègrent le processus de la recherche à partir de novembre 2023. L'observation directe ethnographique et le recueil de données par l'intermédiaire d'outils de captation photographiques et vidéographiques sont des bases à la constitution du matériel des terrains. Le danseur est chercheur par son corps, ici, s'adjoint la recherche vocale. Une grille des outils de la danse contemporaine est détaillée en deuxième partie. C'est par leurs intermédiaires que s'opère l'enquête dansée menée au long des résidences de recherche.

L'œuvre devient une méthode de présentation des résultats de la recherche. Elle nécessite à la fois une capacité à l'incarner, en tant que performeuse et à la rendre partageable

au public, par l'intermédiaire de l'œuvre. Celle-ci repose sur une enquête esthétique et chorégraphique, avec des outils artistiques suffisants.

Entre les connaissances incorporées par la pratique de la danse, les connaissances théoriques, les expériences empiriques, les hypothèses et leurs mises en expériences puis en créations artistiques et textuelles, ainsi que la mise en circulation des documents, des gestes, des relations, s'imbriquent des boucles de rétroaction circulant comme l'illustre le modèle ci-dessous :



1.2. Expériences préalables, socles à la recherche-crédation actuelle

Les pratiques et techniques en danse contemporaines antérieures à la recherche-crédation actuelle modulent mon travail chorégraphique et par conséquent ma démarche, comme une bibliographie influe nos constructions conceptuelles. Il s'agira ici de déplier les expériences incorporées qui agissent dans la recherche-crédation de *Cabanes au-dehors* et qui constituent mes sources de danse au-dehors : « *Toute son expérience (artiste) quelle qu'elle soit est primordiale pour l'échafaudage méthodologique et épistémologique voire pour l'élaboration de ses paradigmes de recherche.* » Sophia L. Burns.²⁴ La transmission de la

²³ Chambefort, Françoise. *Mise en œuvre d'une recherche-crédation dans une thèse de doctorat. Quand la recherche création se frotte aux méthodes créatives e recherche.* Colloque international *Les Méthodes Créatives de recherche Enjeux et Pratiques*. Juin 2022. Maison des Sciences de l'Homme, Bordeaux.

²⁴ Sophia, L. Burns La parole de l'artiste chercheur in Association canadienne française pour l'avancement des sciences Congrès. 2006. *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique.* Québec : Presses de l'Université du Québec.

danse contemporaine est toujours effectuée par la prépondérance de la pratique, de la passation de corps à corps, des *praxis*. L'explicitation de celles-ci vers une conceptualisation en tant que méthode située, est rendue possible du fait du cadre universitaire. C'est le passage de la *praxis* vers la mise en récit et l'élaboration de la méthode qui est l'objet même du présent mémoire, son support. Je suis allée aux racines biographiques des expériences constitutives de ma recherche au-dehors dans le point suivant.

Sortir la danse du studio

Outre une formation classique et académique de la danse, je rejoins en 2001, la formation pour les danseur·euses, E.x.er.ce²⁵ menée dès 1996 par Mathilde Monnier au Centre Chorégraphique National de Montpellier. Comme dans un lieu d'expériences et un laboratoire en construction, nous tentions de mettre en œuvre des protocoles issus des transmissions des chorégraphes invité·es mais aussi, les nôtres propres, plus ou moins sauvages, plus ou moins formulés, comme une tentative pour faire émerger une attitude d'artiste-chercheur. Cette formation marque une rupture dans mon parcours, dans le sens d'une approche du travail de danser en tant que démarche de recherche. La pratique de la danse et son expérience s'inscrit alors dans un cadre plus large que celui du simple rôle d'exécutant·e d'une chorégraphie à mémoriser et à restituer à un public. L'aspect expérimental de la formation sera déterminant à la fois dans la manière dont j'œuvrerais ensuite à transposer la danse et sa pratique dans des contextes sociaux élargis aux personnes non-danseuses (en maison d'arrêt, dans un camp palestinien, ...) et à la transmission, dans le contexte scolaire, en devenant peu à peu pédagogue, par la force des rencontres avec le public concerné et les projets artistiques en milieu scolaire.

Lors d'E.x.er.ce, nous sommes amené·es, en tant que danseur.euse-chercheur.euse, à questionner les espaces où ont lieu la danse et à expérimenter de pousser les portes du studio : *« La danse, sortie de son contexte, permet de mettre à jour les cadres du réel. Elle fait intervenir un monde extra quotidien qui figure comme norme à l'intérieur du studio de danse mais détonne dès qu'elle sort de cette bulle. Ex.e.r. ce et Bocal jouent de ce décadre et investissent régulièrement des espaces qui n'ont pas pour fonction d'accueillir quelque expression corporelle et artistique. Ex.e.r. ce profite souvent des propositions des*

²⁵ Pour « expérience, école, recherche, exercice, De hexe » (De Hexe est le nom de la compagnie de Mathilde Monnier.

intervenants pour sortir du studio et parcourir les espaces publics à partir de consignes d'improvisation. Un même travail d'exploration sensorielle se révèle tout autre dans un cadre citadin. » Laetitia Doat.²⁷

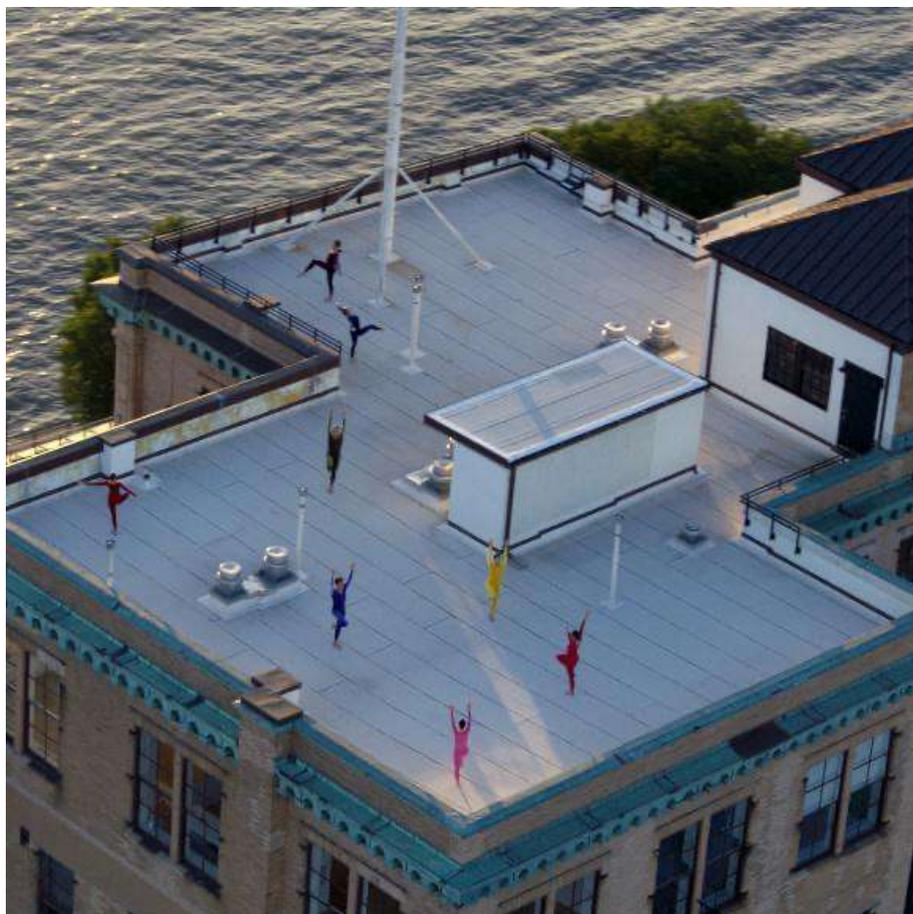


Image 2. Une séquence tournée sur un toit avec les danseuses et danseurs de la compagnie de Merce Cunningham pour le documentaire en 3D de Alla Kovgan.

Nous rencontrons Louise Burns dès le commencement de la formation. Danseuse et performeuse américaine née en 1949 en Floride, elle fut une interprète au long cours de la compagnie de Merce Cunningham dans les années 1970 et 1980. Au cours de ces années 1980 (et encore en France en 2009...), elle devient une enseignante réputée de cette technique. Elle est régulièrement invitée dans les programmes d'écoles supérieures en danse. Comme un attendu de la formation d'alors, qui maintenant est devenu totalement intégré chez les danseur·euses contemporain·es, nous recevons une transmission au plus près de la technique élaborée par le *maitre* new-yorkais. Celle-ci a très largement impactée les

²⁷ Laëtitia Doat septembre 2004 *L'école comme cadre Confrontation des projets ex.e.r. ce et Bocal 2003-2004* Mémoire de Maîtrise Arts du spectacle mention danse Université Paris 8.

chorégraphes durant plusieurs décennies et s'est peu à peu incorporée dans les pratiques. Dans une exigence continue, la technique Cunningham développe et prépare une mobilité associée et distincte de chaque segment du corps, comme si chaque partie pouvait se dissocier et se combiner avec toute ou autre partie, dans une mobilité disponible en permanence, d'une grande virtuosité et vélocité. Des exercices ritualisés nous sont transmis. Ils impliquent le torse dont l'articulation est finement travaillée en lui-même mais aussi dans les jonctions qu'il opère avec les bras, la tête, et les membres inférieurs. Eux gardent une certaine fonction de puissance musculaire, notamment pour les déplacements et font office de soutènement de l'élévation corporelle. Ceci provient des techniques antérieures, issues de la danse classique. Nous intégrons peu à peu la pratique et la proposition de récréation d'un *Event* transmis parmi les huit-cents que Merce Cunningham a mis en œuvre. Il s'agit de danses complètes ou d'extraits de danses du répertoire de la compagnie dont certaines séquences peuvent être ajoutées, arrangées, pour une performance et un lieu spécifique avec parfois plusieurs séquences simultanées, qui proposent plutôt une expérience de la danse qu'un spectacle de danse. Les facteurs compositionnels sont visités, notamment ceux du hasard et de l'instantané, à la lisière de l'improvisation et de la partition. Ce qui rend déterminant l'expérience se passe à la fin de la présence de Louise Burns parmi nous, lorsqu'elle nous propose de prolonger le travail par une exploration issue des processus que Merce Cunningham mettait en œuvre avec sa compagnie à New York, dès les années 1960. Elle nous propose de transposer une phrase chorégraphique préalablement composée dans le studio, en tant que lieu prévu pour la danse et sa fabrication, dans un autre espace à choisir qui ne serait de fait pas un lieu spécifique à la danse.

En 2001, le Centre Chorégraphique National de Montpellier n'était pas complètement terminé d'être rénové et je me retrouvais alors à pousser la porte au fond du studio dit 'blanc', une porte aveugle, recouverte de miroirs, presque disparue dans le mur. Celle-ci s'ouvrait sur la partie encore intouchée du bâtiment qui avait été auparavant, et depuis la Révolution, une prison des femmes puis une prison militaire durant la seconde guerre mondiale. Le lieu était encore marqué de la présence des détenu.es : dessins et entailles aux murs, fenêtres à barreaux serrés, portes épaisses portant les dispositifs de cadenas et de grilles successives. Ce franchissement initié alors marque le début d'un projet d'intervention chorégraphique en milieu carcéral à la maison d'arrêt de Nîmes qui s'écrira sur les deux années suivantes. La danse sera proposée comme pratique au quartier femmes, en tenant compte du dispositif carcéral. Je m'appuie alors sur l'étude du texte de Michel

Foucault *Surveiller et Punir*.²⁸ Le lien décrit dans l'ouvrage entre la construction des lieux carcéraux, hospitaliers, et scolaires fera son chemin jusqu'aux questionnements ultérieurs quant à l'éducation hégémonique, son histoire, son système.

L'expérience du franchissement ici, sera le moteur d'une pratique dedans-dehors également proposée lors de transmissions aux publics amateurs en danse et soutient le processus de recherche-crédation de *Cabanes au-dehors*, en tant que mise en jeu d'une partition issue de la pratique chorégraphique au théâtre, vers des dehors, des sites spécifiques où inscrire nos présences dans un lieu déjà porteur de sens et dont la rencontre induira des modifications potentielles de la proposition initiale.

Danser au-dehors avec Simone Forti



Image 3. Simone Forti, *Sleepwalkers* (1968/2010). Performance at Artist's Residence, Los Angeles. Image courtesy of the artist and The Box, LA. Photo: Jason Underhill.

En avril 2004, je participe à une rencontre de deux semaines avec la performeuse et chorégraphe Simone Forti à Rennes. Elle est née en 1935 à Florence, en Italie et développe

²⁸ Foucault, Michel. 1993. *Surveiller et Punir*. Gallimard.

un long travail polymorphe orienté vers l'improvisation, entre processus dansée, écriture et voix. Elle témoigne directement des travaux menés auprès d'Anna Halprin²⁹ en Californie, qui auront construits et influencés, son approche du corps, et du dehors, puisque chez Halprin, une plate-forme avait été construite entre les arbres de la forêt où les danseur·euses travaillaient quotidiennement à l'exploration des rapports élargis du corps avec l'environnement dès les années 1960.

Simone Forti mène aussi une série d'expériences de danse avec et pour les animaux au zoo. Des dessins et des explorations gestuelles alimentent le travail chorégraphique, le (re)devenir animal, les 'en-communs' partagés par toutes les physicalités des animaux humains et non-humains, comme nous le dirions aujourd'hui, sont explorés. Quelque chose d'enfantin, dans le sens d'une approche sensorielle et directe de l'altérité, de faire « comme si », se dégage des mémoires d'exercices que nous pratiquions alors sous sa direction. A quatre-pattes, tout le groupe explorait la marche de félins en dépliant la colonne vertébrale comme une longue série articulée de rapports possibles et de plans subtiles, de rencontres par la tête et les rapports de poids induits par la situation.

Extrait de mon journal de bord (le 7 avril 2004). Cet extrait décrit la première promenade proposée par Simone Forti au groupe dont je fais partie et qui inaugurerait cette pratique du dehors comme support à la danse, en passant par l'écriture, puis par l'improvisation.

Protocole :

- 1) Promenade de 3/4h aux abords du studio : ouvrir les sens et expérimenter avec le corps.
- 2) Retour au studio et écrire seule pendant dix minutes, dans une qualité proche de l'écriture automatique, sans filtre.

Décrire l'expérience : être au-dedans, au plus intime ou de nouvelles pensées arrivent que l'on puisse aussi utiliser.

- 3) Lire notre écrit au groupe si on le souhaite.

²⁹ Anna Halprin (1920-2021) est une danseuse et chorégraphe nord-américaine ayant marqué les arts chorégraphiques et performatifs ainsi que la musique expérimentale dès les années 1950 avec ses recherches protéiformes alliant des questionnements sociaux, environnementaux et formels pionniers.

- 4) Improvisation dansée – parlée à partir de l’expérience précédente qui peut là aussi s’ouvrir à de nouveaux liens, nouvelles perspectives, sur l’instant. Les improvisations souvent paramétrées par une durée décidée par avance et arbitrée par un chronomètre dont le signal de la durée écoulée marque la fin de l’exercice.’

La pratique cyclique inscrivant la recherche du dehors au-dedans et réciproquement ainsi que les supports de l’improvisation, avec le corps dansé, les mots écrits et parlés, vocalisés sera répétée quotidiennement durant les deux semaines que durera la rencontre avec Simone Forti. Les protocoles sont parfois revus, notamment dans leurs agencements et leurs durées mais cela inscrira, dans mon propre rapport à l’exploration de nouveaux territoires in situ, une appréhension du dehors en tant que support-espace. Le dehors devient à la fois lieu de l’expérience pour l’improvisation et partenaire en renouvellement permanent. C’est un amplificateur sensoriel, un multiplicateur pour les perceptions. Les lieux de mise en jeu sont à considérer en tant que tel, là où le travail chorégraphique se constitue en tant qu’expériences du dehors, où prendre appui pour jouer et dialoguer, un tiers interlocuteur compositionnel.

La pratique de la description comme appréhension de l’espace, telle que formulée depuis la rencontre avec les processus créatif de Simone Forti, sera transposée dans les rencontres préalables à la création de *Cabanes au-dehors* avec les enfants et me permettra d’observer ainsi ce que perçoivent ou ne perçoivent pas les enfants de l’espace dans lequel i·elles se trouvent.

Ces expériences en danse au-dehors ont nourri un processus continu, depuis, de rencontres des paysages, au cours de résidences-nomades, notamment, menées à partir de cette logique de franchissement et de transposition dans les lieux, devenus espaces pour la recherche et l’expérimentation chorégraphiques. En élargissant ainsi les percepts et le lexique perceptif aux rivières, halles ouvertes, plaines, sous-bois, forêts, déserts, villages, prés, ruelles, mon corps devient une topographie habitée de couches successives d’expériences, un lieu traversé par l’intention de faire espace de jeu de tous les espaces.

Réhabiliter les expériences d'étrangeté vécues : environnement et imaginaire

A propos d'espaces hétérogènes, des expériences autobiographiques de rencontres d'environnements porteurs d'étrangeté et d'imaginaires animés réémergent. Ils ont aussi concourus à des déplacements dans les rapports aux dehors que j'aborde maintenant. Ces expériences me permettent de considérer la potentialité pensante des matières non-humaines et des lieux. Dans la recherche-crédation ici, les sites et les éléments du dehors prennent une véritable dimension de rencontre. Ils s'articulent à celles, antérieures, et continuent de questionner la dimension relationnelle aux éléments in situ que nous pouvons intégrer au long du processus.

La première rencontre étrange se passe en Côte d'Ivoire, en 1999, aux abords d'un village que je traversais avec mon groupe d'étudiants-amis. J'étais seule à ce moment et m'aventurant à la lisière du lieu, vers un chemin qui semblait s'enfoncer dans un espace hors du village, un homme m'aborde, sa voix résonne derrière moi et m'enjoint de ne pas m'aventurer plus loin. Il me décrit un endroit à quelques centaines de mètres où sont situées des pierres, des pierres qui parlent. Il me met en garde face au danger qu'elles représentent possiblement. En effet, ces pierres délivrent des messages qui peuvent mettre en déséquilibre cell-eux qui les reçoivent s'i-elles n'y sont pas préparé-es. J'écoute l'homme, son ton, son corps et, de fait, sa posture imposante, ne m'en laisse pas le choix. Je suis incroyable. J'ai vingt ans et n'ai jamais été confrontée à une telle possibilité de rencontre humaine et non-humaine ni d'imaginer même qu'un tel pouvoir puisse être alloué à des pierres et provenir de cailloux. Longtemps après, l'expérience de contact avec un animisme actif, mis en perspective avec les apports d'épistémologie plus récents, plonge la possibilité de contact avec le monde minéral dans une nouvelle perspective. Au moment de la rencontre en Afrique, je me suis laissée impressionnée par la mise en garde de l'homme. J'ai fait demi-tour et suis rentrée dans le village, retrouvant mes amis, la réassurance du monde connu. Dans *Cabanes au-dehors*, mon projet de recherche-crédation en cours, la présence des pierres est conviée. J'en collecte certaines, elles me choisissent tout autant que je les choisis et elles intègrent la proposition. Tout un processus d'expériences pour les inclure en tant que support à la construction se déroule : trouver les outils adéquats, percer les pierres, construire le geste nécessaire pour les tenir suffisamment, mais sans me blesser. L'outil est puissant, la pierre

résiste, ma main est de chair, vulnérable. J'écoute et je construis mon acte pour que la main et la matière minérale s'accordent, que l'une se laisse percer et l'autre pas. Écouter, demander, attendre la réponse et faire le geste. Il me devient possible dans ce mouvement de réhabilitation des expériences de pierres parlantes, d'interroger la présence de ses matières minérales en renouvelant mon rapport à celles-ci et d'imaginer des protocoles de prise en main réciproque, de phénoménologie de la réciprocité : je suis déplacée par la minéralité. Cette expérience, dans son précipité, me rappelle le fait de considérer les éléments du dehors, non pas comme des objets à utiliser mais comme des potentialités organiques et vivantes, sensibles, tout au long de la recherche.

La seconde expérience que je rapporterai ici, se situe dans une faille géologique, au centre de l'Islande. En 2013, j'arpente cet île accompagnée de mes jeunes enfants, une micro-expédition matriarcale. Nous nous rendons dans le rift, à plusieurs endroits de celui-ci puisqu'il parcourt l'île du nord au sud de part en part, ce qui lui confère un statut géologique singulier dans le monde. Certains scientifiques confèrent à l'Islande un statut de terrain de recherche et d'étude des origines de la vie sur terre, étant donné les conditions volcaniques spécifiques disponibles. Pour nous situer, ce rift constitue la partie émergée de la dorsale médio-atlantique, à la rencontre des plaques tectoniques nord-américaine et eurasiennne. Nous nous rendons en particulier à Þingvellir, une vallée où s'est tenu le premier parlement répertorié de l'histoire en 930. L'activité géologique et politique se rejoignent dans un même lieu. La présence de mon corps à cet endroit précis, point de rencontre entre des espaces ressentis de la résonance du sol et de la convergence d'un peuple entier. Cette situation du corps qui incarne un moment-lieu comme possibilité de mise en commun amène à penser le sol dans une tout autre perspective que celle avec laquelle je le percevois jusque-là, à l'instar de la façon dont sont décrites les approches du territoire par les Aborigènes d'Australie³⁰, le sol est un espace multiple, symbolique, vivant et à dimension politique.

Les apports croisés, de l'art chorégraphique, des rencontres humaines et de matières non-humaines sont à considérer comme des opérateurs de partage du temps et des espaces qui ne nous appartiennent pas, nous n'en sommes que les usagers, temporaires. Ici, ces apports biographiques rejoignent la notion de cabane, au sens d'un point de rencontre privilégié entre l'art et les milieux environnants, une « *façon d'être non pas à l'abri du monde mais hors de*

³⁰ Povinelli, Elizabeth A. 1995. *Do Rocks Listen? The Cultural Politics of Apprehending Australian Aboriginal Labor*. *American Anthropologist* 97(3) :505-18.

soi. » Jean-Marc Besse.³¹ La notion de nature, de dehors, comme concept extérieur à l'être humain marqué par la culture occidentale, séparative, trouve ses limites et laissent apparaître que d'autres civilisations ont choisi d'autres voies. Nous sommes la nature, dans ce que nous en percevons : « *Ce qui est invisible n'est pas indétectable, mais requiert que nous nous rendions sensibles d'une autre manière à ses sollicitations. Il s'agit donc de s'entraîner à percevoir ce qui est de ce fait devenu observable et qui ne l'était pas auparavant.* » Jérémy Damian.³³

Ma recherche-crédation continue d'interroger ma capacité à jouer avec le vivant, à faire parler la terre en tant que Territoire où prendre corps et cohabiter avec d'autres mondes avec lesquels composer et déjà là, « *mais la pomme et la prairie 'se forment' d'elles-mêmes et descendent dans le visible comme venues d'un arrière-monde pré-spatial...* », Maurice Merleau-Ponty.³⁴

L'étrangeté et l'hétérogénéité avec lesquelles faire le chemin, avec un enfant, des enfants, des non-humains, s'inscrivent dans l'inconnu du monde à venir tout autant que la recherche pour *Cabanes au-dehors* se constitue dans une pratique spécifique faite d'outils connus, ceux de la danse en tant que méthode, qui seront détaillés dans une seconde partie.

Afin de mettre en œuvre la recherche pour la création, nourrie des expériences préalables explicitées, je construis un programme de résidences de recherche, qui deviennent, lorsque je rejoins l'EUR CAPS, mes terrains d'études. Ils seront détaillés dans la partie suivante.

³¹ Besse, Jean-Marc. *Notes sur la nature, la cabane et quelques autres choses*, citant Gilles A. Tiberghien.

³³ Damian, Jérémy. 2013. *L'espace du dedans (quand il n'y a rien à voir !)*. *Socio-anthropologie* (27) :71-83. doi : [10.4000/socio-anthropologie.1471](https://doi.org/10.4000/socio-anthropologie.1471).

³⁴ Merleau-Ponty, Maurice, Dousson, Lambert, and Hubert-Rodier, Christian. 2006. *L'Œil et L'Esprit*. Paris : Gallimard.

1.3. Les résidences de création en tant que terrains d'étude

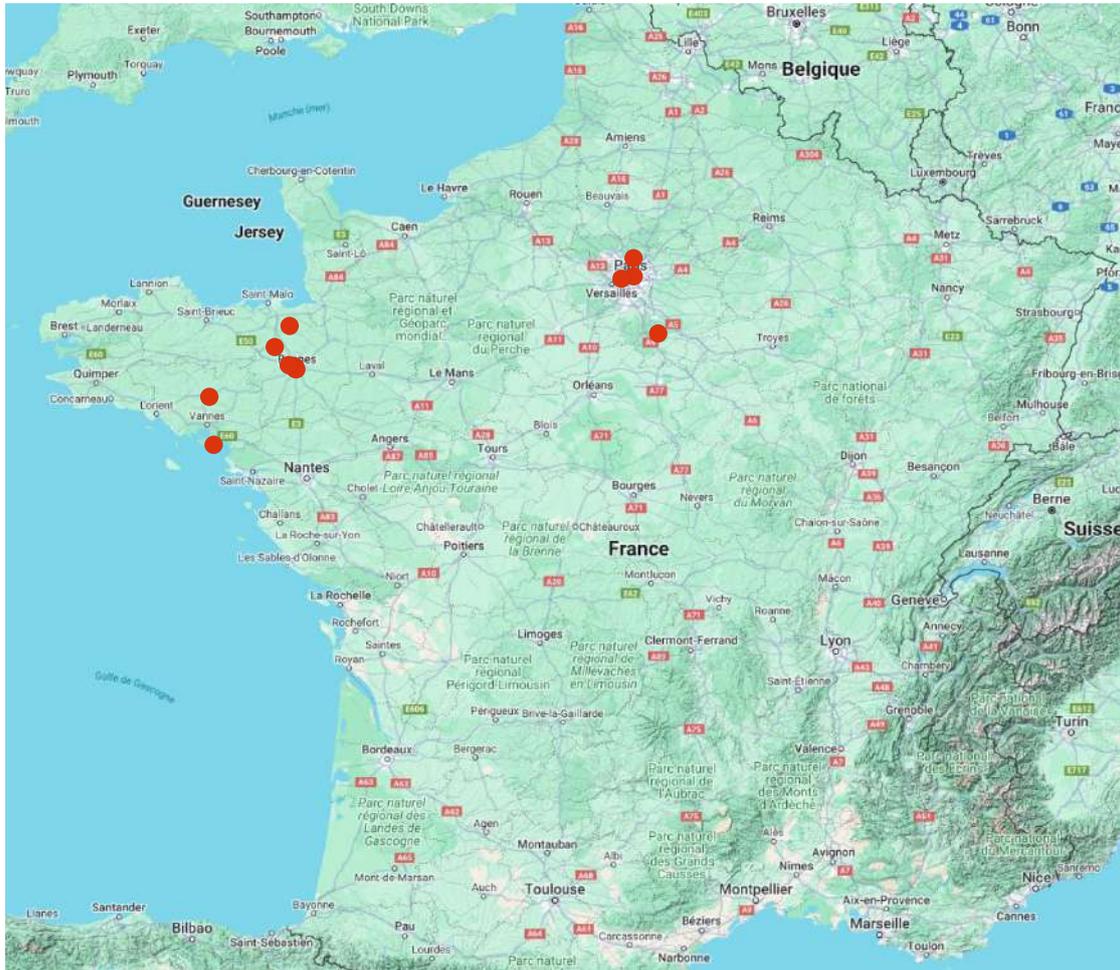


Image 4. Carte des lieux de résidences et de collectages pour « Cabanes au-dehors. »

Depuis le mois de mai 2023, se met en place une série de résidences de recherche artistique dans différents contextes, là où rencontrer des jeunes enfants avec lesquels travailler. La première enfance est située dans des structures qui lui sont culturellement dédiées. Qu'elles soient collectives et destinées à l'accueil des jeunes enfants, depuis les premières semaines de l'enfant jusqu'à trois ans, ou scolaires, les structures remplissent des fonctions construites progressivement qui répondent à des nécessités débordant en partie le cadre de l'enfance et rejoignent les organisations sociales et structurelles qui organisent le temps des familles et des besoins de garde liés au travail parental, notamment.

Un tiers des enfants de moins de trois ans sont gardés exclusivement par leurs parents, tandis que la moitié combine un mode d'accueil formel payant (assistante maternelle, Établissement d'Accueil de Jeunes Enfants, garde à domicile) et la garde par les parents. L'école et les grands-parents constituent le plus souvent des modes d'accueil secondaires ou

occasionnels. Dans l'ensemble, 18 % des enfants sont confiés au moins une fois en journée, en semaine à leurs grands-parents, mais huit fois sur dix, il s'agit de leur mode de garde secondaire ou plus occasionnel.³⁵ Il est cependant très peu usité de mener des projets d'éducation artistique et culturelle, des résidences de recherche, directement en lien avec l'enfance en dehors de lieux institués pour elle. Nous n'avons pas ou très peu d'espaces de côtoiements des enfants hors des structures spécialisées. Ma proposition et la recherche artistique pour *Cabanes au-dehors* se construit majoritairement en lien avec les structures sociales et culturelles dédiées à l'enfance. Ceci induit une adaptation de la recherche dans un contexte existant ayant ses propres critères de fonctionnements, ses pratiques et ses usages.

Ces fonctionnements apparaissent de manière assez nette lorsque sont mis en rapport, les structures accueillant les enfants de moins de trois ans, dites de la petite enfance et celles, scolaires, qui peuvent accueillir des enfants dès deux ans et demi. Alors que l'enfant vit un continuum d'un jour à l'autre de sa courte existence qui avance, ces lieux distincts peuvent contenir une rupture dans les pratiques courantes et les manières de concevoir les attendus à avoir et à construire auprès des enfants.

Le champ que nous pouvons qualifier de la petite enfance, préscolaire montre des adultes souvent placés au sol, à l'intérieur des bâtiments ou debout lorsque nous nous trouvons à l'extérieur, dans une posture fixe autour de laquelle les enfants peuvent exercer leurs déplacements, en fonction de leur capacité motrice, de manière plus ou moins libre à l'intérieur des espaces clos. Le rythme des journées est très structuré entre les moments dédiés au sommeil, aux activités et aux repas. Dans le cadre scolaire, dès les premières années, les activités sont majoritairement orientées vers une logique d'acquisition de compétences programmées selon un découpage prévu par les adultes ainsi que le temps journalier dédié à celles-ci selon une alternance de temps dirigé et de temps libre. Si les enfants sortent, au-dehors, l'environnement est un périmètre restreint et fermé à clé, la plupart du temps. Les enfants deviennent des élèves et les attentes en termes de discipline et de disponibilité attentionnelle sont plus amples.

³⁵ <https://drees.solidarites-sante.gouv.fr/publications-communique-de-presse/etudes-et-resultats/la-part-des-enfants-de-moins-de-3-ans-confies>

J'ai choisi de situer mon travail en franchissant cette frontière séparative entre ces deux âges, pré et début de la scolarité malgré le découpage franc opéré dans notre contexte culturel. D'autres pays ont d'autres fonctionnements. En Allemagne, par exemple, l'école n'est obligatoire qu'à partir de six ans, tout comme en Espagne et à partir de cinq ans, en Angleterre. Mon positionnement me permet de pouvoir travailler en transversalité à partir de la naissance jusqu'à la fin de la période consacrée à l'école maternelle, environ, considérant qu'il s'agit d'un tout, appelé ici la première enfance, un continuum, jalonné cependant d'étapes et de transformations successives à percevoir et à considérer.

Les résidences qui ont eu lieu durant tout le processus de la recherche-crédation de *Cabanes au-dehors* ont couvert une période allant de mai 2023 à juin 2024. Leur mise en place opérationnelle tant du point de vue des formalités d'organisation et de partenariats propres à chaque structure et à son territoire à échelle variable ont débuté dès septembre 2022.

Aspects quantitatifs des résidences

La phase de recherche au sein de structures d'accueil des jeunes enfants et scolaires en lien avec celles, culturelles qui sont partenaires de la recherche, se déroule en Bretagne (Rennes, Rennes Métropole, Centre Morbihan, Bonnemain, proche de Combours en Ille et Vilaine) et en banlieue parisienne (Val d'Oise). Au total, six semaines de résidences ont été menées de manière alternée sur les différents terrains entre le 22 mai 2023 et le 7 juillet 2023. Chaque période était orientée selon des objectifs précis conduisant à la réalisation, par étape, d'un aspect du projet.

Une série de rencontres auprès de groupes d'enfants est programmée tout au long de cette période en parallèle de la construction du matériel artistique de la phase maquette, qui s'en imprègne :

- Avec l'école maternelle de Bécherel, une classe d'enfants de Moyenne Section, en mai 2023, passe une heure au jardin de l'association Regards de Mômes mis à disposition pour la résidence pour un temps de pratiques et d'expérimentations in situ autour du projet de recherche (Résidence 1).

- Un groupe d'adultes et d'adolescents bénévoles de l'association Regards de Mômes, à Bécherel en juin 23 passe une heure au jardin mis à disposition pour la résidence pour un temps de partage de pratiques et d'expérimentations in situ autour du projet de recherche (Résidence 1).
- Un groupe d'enfants de la naissance à quatre ans et d'adultes, assistantes parentales, viennent à une rencontre-performance d'une heure à la Maison des Jeunes et de la Culture de Pacé, en juin 2023, sur la scène du théâtre de la MJC (pour cause de météo défavorable à la sortie au dehors). (Résidence 2)
- Un groupe d'enfants et d'adultes, assistantes parentales viennent à une ouverture du travail en cours pour une durée d'une heure au jardin attenant au studio d'ACTA, à Villiers-le-Bel, Val d'Oise. (Résidence 3)
- Quatre structures accueillant des enfants sur le territoire autour du Domaine départemental de Kerguehenec, Morbihan. (Résidence 4.1).

Une deuxième phase de résidences est programmée d'octobre 2023 à mai 2024 en vue de développer le processus vers le dehors au sein de deux structures. La première est une résidence programmée de manière mensuelle, au sein de la crèche Colette, située dans le quartier de Beauregard à Rennes. Cette résidence répond à la nomenclature résidence 5³⁶. Huit journées d'immersion ont eu lieu au-dehors depuis le jardin de la crèche vers l'espace public. La seconde est menée au sein de l'école maternelle du village de Bonnemain, proche de Combourg en Ille et Vilaine, dans un territoire rural. Ce terrain, nommé résidence 6,³⁷ sera conduit dans le contexte d'un projet d'Éducation Artistique et Culturelle qui répond à un cadre institutionnel précis, commandé par la structure culturelle *Extension Sauvage*, dirigée par la chorégraphe française Latifa Laabissi. Cette phase de recherche se compose de vingt-quatre heures d'intervention en milieu scolaire menées en binôme avec la plasticienne et designeuse Léa Marazec. Cinq journées sont programmées entre le 26 mars et le 17 mai 2024 avec les classes concernées soit deux classes de l'école maternelles (Petite Section – Moyenne Section – Grande Section – Cours Préparatoire). La première classe comporte vingt-huit enfants (Très Petite Section, Petite Section, Moyenne Section) et la seconde qui comporte vingt-quatre enfants (Moyenne Section, Grande Section, Cours Préparatoire). Les enfants rencontrés dans ce cadre sont âgés de deux ans et demi jusqu'à sept ans. Le projet se déroule ensuite jusqu'à la restitution au parc public le 6 juin 2024, à

³⁶ Étude de cas, p 60.

³⁷ Étude de cas, p 76.

Bonnemain auprès des enfants inclus dans le processus et de ceux des classes supérieures de l'école, ainsi que trois classes de maternelle invitées d'un village voisin.

Les étapes de création de la performance *Cabanes au-dehors* s'échelonnent sous forme de présentation de maquettes entre juillet 2023 et mars 2024 :

- 6 rendez-vous publics les 7 et 8 juillet 2023 lors du festival Regards de mêmes au jardin à Bécherel (trois-cent-soixante personnes rencontrées)
- 2 rendez-vous le 3 novembre 2023 lors de la semaine de la parentalité, salle du jeu de Paume, Rennes (cent-vingt personnes rencontrées)
- 2 rendez-vous le 23 mars 2024 lors de la semaine de la petite enfance, médiathèque de Betton (quatre-vingts personnes rencontrées)

Les restitutions avec le très jeune public et son entourage adulte, de la proposition *Cabanes au-dehors*, avec quatre représentations programmées :

- Le 6 juin 2024 : deux rendez-vous au jardin de l'école de Bonnemain avec Extension Sauvage, soit cent-soixante personnes rencontrées
- Le 8 juin 2024 : un rendez-vous à la ferme de Quincé, Rennes, soit environ quarante personnes rencontrées.
- Le 11 juin 2024 : un rendez-vous au jardin de la crèche Colette, Rennes soit environ soixante personnes rencontrées.

Aspects qualitatifs des résidences

La recherche-crédation *Cabanes au-dehors* s'appuie sur des méthodes qualitatives. Elles sont situées afin d'obtenir des informations contextualisées, constatées dans les faits et par les faits. Leurs traitements et leurs interprétations produisent des connaissances en vue d'une application spécifique, celle de la création artistique pour l'enfance. Elles n'ont pas pour objectif de produire des données représentatives, c'est-à-dire généralisables à l'ensemble d'une population. La recherche qualitative est particulièrement appropriée lorsque les phénomènes sociaux observés sont difficiles à mesurer objectivement ce qui est le cas dans une recherche-crédation.

La première étape de la recherche a consisté à faire le point sur le sujet étudié par une revue de la littérature sous la forme d'un cheminement « en étoile » relié par cinq thématiques principales : les outils méthodologiques de la recherche-création, les *child-studies*, habiter, la recherche en danse et l'art pour l'enfance. Cette assimilation progressive des écrits connexes à ma recherche m'a permis de m'imprégner des résultats des recherches précédentes tout en délimitant les sujets qui constituent mon objet de recherche-création et sa construction, théorique et artistique. Bien entendu, les bibliographies issues de ces lectures, sont partielles, lacunaires, quand bien même elles ont été traversées d'un grand désir renouvelé de connaissances qu'il aura fallu mesurer à l'aune du temps imparti à l'année de reprise d'études.

La recherche qualitative englobe toutes les formes de recherche sur le terrain, que je nomme spécifiquement, ici, résidences, qui s'intéressent aux expériences de vie, aux vécus dans les lieux d'expériences. En effet, l'une des particularités de la recherche qualitative est qu'elle étudie et observe les phénomènes dans un milieu social direct, réel, dans la vie quotidienne, plutôt que dans des situations artificielles ou expérimentales pures. Ici, ma recherche propose les outils de la danse contemporaine pour générer des expériences du geste dansé et des rapports à l'espace du dehors, dans des lieux de vie non spécialisés pour la pratique de la danse, qui ne lui sont pas directement dédiée.

Ma recherche est menée là où les espaces du dehors sont soumis aux usages sociaux préalablement prévus par un contexte culturel donné. Il régit à la fois la première enfance, en tant que ses conceptions s'inscrivent jusque dans les corps pour répondre à des présupposés de sécurité, de circulation contrôlée des enfants, autant que par la disponibilité matérielle même de l'espace alloué à l'enfance. Il s'agit le plus souvent de périmètres séparés du reste de l'espace social, dans une culture urbanistique et carbonée construite. La place dédiée aux enfants, à leurs corps, à leurs activités et besoins dans notre contexte culturel et social spécifique est préexistante à ma recherche.

Les dehors qui serviront à mon étude et leurs topographies sont une donnée préalable. Ma recherche s'y insère et doit pour partie s'y adapter tout en mettant en œuvre un questionnement précis, qui tend à élargir leurs usages. Elle prétend permettre une assertivité par et pour les enfants dans leurs rapports aux espaces extérieurs. Le temps quotidien, cadré par les besoins inhérents aux enfants est également socialement construit. Là, aussi, le temps

disponible est contraint par le temps socialement concédé aux expériences artistiques et sensibles.

Après avoir défini précédemment l'angle théorique suivant lequel il s'agit d'analyser mon sujet, ainsi que la question de recherche spécifique, les méthodes et stratégies de collectes de données ont été mises en place. Afin d'obtenir des informations contextualisées, constatées dans les faits et par les faits, ces données sont ensuite traitées et interprétées. Pour parvenir à la compréhension de l'intérieur des représentations, des attitudes, des motivations et des pratiques, je m'intéresse en particulier à deux groupes rencontrés lors des résidences 5. et 6. qui seront étudiées plus loin. La méthode qualitative me permet à travers l'analyse du matériel iconographique et expérientiel issus de ma propre immersion en tant qu'artiste de la danse dans ces groupes, de confronter le discours aux pratiques réelles afin de mesurer d'éventuelles contradictions entre ce qui se dit et ce qui se fait, incluant mon propre discours, et d'impliquer la communauté rencontrée lors de la recherche autour de la problématique.

Le danseur est un chercheur avec le corps et le mouvement. Je pourrais alors qualifier mon travail de recherche, à la manière d'une ethnographe, d'enquête dansée participante, à l'aune des pratiques artistiques utilisées mises à la disposition des enfants dans des lieux réservés à leur sociabilité.

Dans un rapport entretenu de manière étroite par mon corps, en tant que chercheure-danseuse, avec l'espace, son usage et toute la sensorialité kinesthésique qui peut potentiellement s'y développer, mon observation fine du corps et du mouvement des autres, je peux alors contribuer à la compréhension d'aspects souvent négligés. C'est à travers l'application des outils spécifiques de la danse contemporaine que j'ai mené la recherche-création pour *Cabanes au-dehors*. Ces outils seront détaillés et développés dans la partie suivante.

DEUXIEME PARTIE

OUTILS DE LA DANSE APPLIQUES A LA RECHERCHE-CREATION ET PLACE DES ADULTES

La danse contemporaine comporte un ensemble de possibilités et de rapports au corps et à son mouvement singulier, combiné à d'autres, corps dansants ou non, humains ou non, à l'espace et à son appréhension. Elle joue de potentialités physiques tout autant qu'imaginatives en permanente explorations, recombinaisons, transformations. Dans la recherche menée ici, il m'est nécessaire d'explicitier quelles sont les pratiques en danse utilisées. Elles se développent durant toute la phase des résidences et celle de la mise en œuvre de la performance. Elles constituent une grille méthodologique spécifique à partir des outils de la danse et s'adaptent au contexte de la première enfance.

Je décris les opérations corporelles de la danse contemporaine telles qu'elles m'ont été transmises tout au long de ma formation en tant qu'interprète-danseuse, puis investies en tant que chorégraphe et que je réinvestis ici, avec *Cabanes au-dehors*, comme outils pour l'investigation. Ils sont remis en jeu en permanence avec les personnes rencontrées, bien que celles-ci en soient souvent peu au fait. Il n'est pas nécessaire que les personnes liées à la recherche en aient une explicitation préalable. Ces pratiques sont à considérer en tant que méthodologie spécifique utilisée au long des résidences de recherche et fonctionnent comme grille de questionnement pour une enquête dansée.

C'est à partir de mon corps dansant que la recherche est vécue et induite. Je propose d'analyser certains aspects de la mise en mouvement utile à la recherche dansée, notamment au-dehors, qui sont souvent complétés et élargis dans la rencontre vécue avec les jeunes enfants et leur entourage, dans le moment même de l'expérience. La méthode se veut suffisamment perméable, poreuse à l'interaction et à la rencontre dans le sens d'une facilitation pour l'exploration sensible au-dehors et non-normative ni descendante. Elle constitue une possibilité de mise en circulation du mouvement protagoniste, un dialogue, dont les enfants peuvent se saisir et dont je ne suis pas seule détentric. Je me considère plutôt en tant que révélateur, au sens de la solution employée en photographie qui rend visible l'image latente. La danseuse permet aux corps des autres de danser.

2.1. Outils de la danse appliqués à la première enfance

Pour entrer dans le processus d'une adresse spécifique à la première enfance, mon travail s'opère préalablement par celui d'une connaissance des développements sensori-moteurs du fœtus jusqu'à l'enfant de six ans. A l'intérieur du corps qui se constitue, considérons celui du fœtus, dès sa conception jusqu'à son arrivée au monde, sa naissance, en tant qu'espace d'expérience première et sensorielle, repliée, contenue, invisible : « *L'expérience sensible est un processus vital aussi bien que la procréation, la respiration ou la croissance.* » Maurice Merleau-Ponty³⁹. Grâce à ses sens (l'ouïe, la vue, le toucher, l'odorat et le goût), l'enfant découvre le monde et réalise des apprentissages essentiels à son développement. Dès sa naissance, il dispose déjà de plusieurs capacités sensorielles qui se perfectionneront en grandissant. La recherche faite avec les outils de la danse dans le contexte de la première enfance, d'avant le langage verbal, me mène à me tenir aux prémices de la danse, une danse d'avant la danse et à exposer ici les instruments *kinésis-spatiaux* utilisés pour le partage du sensible, depuis l'intérieur perceptif, puis assimilé peu à peu et communiqué, à des degrés de stimulations mimétiques variées, d'assimilations, de *sympoièse*.

Danser avant les mots

La constante non-verbale propre au mode exploratoire dansé permet une rencontre avec les jeunes enfants par le biais du corps en mouvement. Il permet un point de contact spécifique vers eux, qui sont en cours d'élaboration du langage. Silencieuse, la mise en relation ne se focalise pas sur le langage verbal. Cet aspect de la rencontre est souvent nommé comme déroutante par les adultes et parfois ressenti comme tel, par les enfants. Certains s'approchent de moi, muette, dans une forme de retenue marquée par le haut du corps qui se resserre et le visage qui s'oriente vers le bas. Cette déstabilisation préalable fait assez vite place à une compréhension plus avancée de la situation par les enfants et offre aussi une modalité de jeu avec une adulte, exacerbée par la modalité non-verbale de la rencontre qui a lieu entre nous. Tous les autres canaux de perception s'ouvrent et

³⁹ Merleau-Ponty, Maurice. 1976. *Phénoménologie de La Perception*. Paris : Gallimard. Collection Tel 4.

s'organisent en d'autres façons de percevoir : « *la danse est peut-être le conservatoire de ce don mimétique que la parole a perdu en devenant langage.* » Mathieu Bouvier⁴¹.

Ce corps pré-verbal, se dévoile, se donne à voir, et la danse opère comme un retour à un récit d'avant les mots, tout en exploration et en *flexion*. Cet exercice de prise de conscience dans l'espace interne à son propre corps, le danseur le développe patiemment, quotidiennement et en ceci, rejoint de l'intérieur, l'exercice spontané autant que nécessaire au développement psychomoteur mené par les jeunes enfants, là aussi, quotidiennement, instant après instant. Ma recherche par la danse silencieuse est un moyen de rencontre dans le sens où cette mise en conscience de l'intérieur de la sensation fait écho, fait résonance au travail de l'enfant dans la construction de son schéma corporel. Peu d'adultes autour de lui en ont une perception fine et aiguisée qui lui permet par effet de miroir, de réaliser le cheminement en cours. Il me semble que ce processus ouvre des perspectives d'explorations pour les jeunes enfants lors des journées en immersion qui seront détaillées plus loin. Il leur permettra de développer un langage corporel plus élaboré par l'intermédiaire de la présence en écho d'un corps qui danse.

Ma recherche-crédation est proposée à partir de la naissance. Ce curseur d'âge est précisé en cours de création et remplace la première dénomination qui indiquait une adresse à partir de zéro. Car la naissance n'est pas le début et notamment en ce qui concerne les capteurs sensoriels qui font leur apparition dès la quatrième semaine de la grossesse. Ces récepteurs forment un système complexe. Certains communiquent de l'information au bébé sur son propre corps. D'autres le renseignent sur son environnement. Ces récepteurs perçoivent la pression, la température, la douleur, les démangeaisons, les vibrations, etc. Ils se trouvent sur la peau du bébé, mais aussi dans ses organes internes, ses muscles et ses articulations. Dans l'utérus, le bébé est d'ailleurs exposé à plusieurs sensations tactiles. Il bouge dans tous les sens. Il sent également les contractions utérines et les pressions exercées sur le ventre de sa mère. C'est ainsi que le bébé découvre son corps et l'environnement dans lequel il baigne. Toutes ces observations des capacités sensibles et motrices mêlées dès les prémices de nos corps, montrent que la danse contemporaine constitue un outil adéquat à la rencontre initiale dès la naissance : « *des chercheurs défendent donc l'existence d'une*

⁴¹ Bouvier, Mathieu. 2023. *La danse, parole d'avant les mots ? Enfances & Psy* 98(4) :39-51. doi : [10.3917/ep.098.0039](https://doi.org/10.3917/ep.098.0039).

perception corporelle dès la naissance mais d'autres privilégient l'importance de l'expérience postnatale. » Edouard Gentaz.⁴³

Le danseur dans son retour à la pré-verbalité, revient au seuil de ce qu'il peut ou à déjà nommé, i-elle redevient un habitant de son propre corps de sensations, à partir de notions plus phénoménologiques. Le retour aux aspects fondamentaux du mouvement décrits par Laban, tels que le poids, le flux, les appuis dans les rapports à la gravité, les jeux rythmiques combinés aux perceptions, ici, du dehors est permanent. Je redeviens une peau qui perçoit autant du dedans que du dehors, un co-présence, dans l'espace, autant reliée à l'intérieur qu'à l'extérieur de mes perceptions dans une circulation graduée, jouée, joueuse. Être tranquillement ainsi en retrait du langage verbal, crée un rapport renouvelé aux enfants qui peuvent entrer en relation, comme si cet espace préverbal ramenait l'attention aux endroits possibles d'échanges, aux gestes qui se propagent, qui franchissent d'un corps à l'autre, non tenu par le langage oral, catégorisé : « *Le « dehors » est aussi un « dedans », le « dedans » a pris la forme d'un « dehors.* » Jean-Marc Besse⁴⁵. Les yeux sont nos fenêtres, nos mains ouvrent des portes d'espaces à inventer, nos oreilles sont des seuils où entrelacer la circulation des sonorités qui arrivent du monde des autres, perçu au-dedans.

Habiter un Corps sensible

Le corps dansé est un corps sensible, à l'affût de ses perceptions plurielles et multisensorielles combinées, par une attention déployée à soi, autant qu'au-dehors. C'est un lieu habité, un corps-cabane, en permanente reconfiguration. Il est comme celui du jeune enfant, en construction renouvelée constamment. Le sens du toucher, en particulier, permet à l'enfant de recevoir des informations sur le monde qui l'entoure. Les nombreux récepteurs situés sous sa peau lui communiquent un grand nombre de sensations. Ils lui permettent de détecter la chaleur, le froid, la pression et la douleur. Le bébé peut aussi sentir les textures, par exemple des tissus et leurs qualités en contact avec sa peau. Je remarque la très fine sensibilité des bébés et des enfants que je rencontre au long du processus, comme si toutes les sensations étaient ramassées dans leur corps hyper perceptif, en un condensé sans cesse aiguïté, réactif.

⁴³ Gentaz, Édouard. 2018. Chapitre 1. *Que perçoivent les bébés avec leurs mains durant les premiers mois ?* P. 17-40 in *La main, le cerveau et le toucher*. Vol. 2e éd., *Psycho Sup*. Paris : Dunod.

⁴⁵ Besse, Jean-Marc. 2015. *Voisinages*. *Annales de géographie* 704(4) :385-90.

La perception tactile des objets favorise également le développement de la motricité fine. À mesure que ses gestes se font plus précis, le bébé découvre les textures et la forme des objets avec ses mains, sa bouche et ses pieds. Apprendre à étirer son bras pour prendre un objet lui demande un certain temps. Vers trois ou quatre mois, il commence à tendre le bras pour approcher sa main d'un objet sans y parvenir ou alors seulement partiellement. Vers quatre à cinq mois, il tend les deux mains pour prendre un objet. Vers six à sept mois, il utilise une seule main. Vers l'âge de trois ans, un enfant est aussi habile qu'un adulte pour reconnaître les caractéristiques d'un objet en le touchant. C'est toutefois seulement à l'âge de huit ans qu'un enfant peut intégrer de façon optimale les informations provenant de ses différents sens pour bien comprendre un objet.

Le toucher permet d'éveiller le corps du bébé. Il lui fait sentir qu'il existe et qu'il est différent des autres et de son environnement. C'est donc grâce au toucher et aux différents récepteurs présents dans ses muscles et ses articulations que l'enfant peut percevoir son propre corps et comprendre qu'il est une personne unique. Il apprend ainsi que son corps lui appartient par le développement de sa proprioception. Les différents stimuli provenant de son environnement provoquent des sensations tactiles, et c'est ce qui aide l'enfant à se faire une image de son corps et à concevoir progressivement la façon dont sont placés ses bras et ses jambes dans l'espace. Le danseur est cet autre rencontré, qui exerce à plein régime sa potentialité de moduler, de jouer de ces perceptions, de leurs intensités, de leurs fluctuations. La capacité de ressentir, au sens de prendre conscience de la sensation, de la perception, est une pratique qui vient contrer le corps en tant que surface ou support, « *et qui dans l'épaisseur de son habitabilité, se pense comme poreux* » Laurence Louppe⁴⁷ au monde. Cela permet l'émergence d'une chair sensible et sentant à l'intérieur du monde et de ses flux, traversée, du dedans de sa physicalité. Ce corps est à la fois celui, biologique, qui fait vivre l'être par ses fonctions vitales mais qui portent aussi la possibilité du jeu élaboré, la possibilité d'explorations labiles et subtiles, d'articulations, de collages, d'assemblages à variables infinies.

Ici, le dehors est le lieu de la danse et vient ajouter les sensorialités qui lui sont propres en augmentant encore le rapport sensoriel du corps au monde et des corps entre eux. Les paramètres mis en jeu spécifiquement au-dehors et leurs implications dans le

⁴⁷ Louppe Laurence. 2004. *Poétique de la danse contemporaine*. 3e édition complétée. Bruxelles : Contredanse.

déroulement des explorations et de la performance au contact avec les enfants élargissent les rapports à l'espace vécu. Certains lieux sont connus mais reconnus différemment tout au long des processus. Il s'agit de regarder ce que je vois, d'entendre lorsque j'écoute, de surajouter à la motricité fonctionnelle un rapport de conscience, qui augmente les capacités de sensibilités internes et externes et de mise en relation réciproque dans l'altérité et l'environnement. Les directions s'ouvrent et l'espace apparaît dans sa multiplicité dimensionnelle.

Construire une expérience directionnelle du monde

Une des grandes aventures sensori-motrice de la première enfance reste le passage de la posture au sol jusqu'à l'acquisition de la verticalité. Ici, à l'endroit de la visite permanente du rapport au sol, se rejoignent le travail de la danse et celui des bébés et des enfants. Le sol est comme ramené au premier plan de l'expérience en danse. L'exploration gravitaire l'utilise en tant que partenaire pour le corps entier, plus seulement pour les appuis des pieds ou pour l'élévation, propre aux techniques de la danse classique. Nous, les danseurs, sommes fréquemment amenés à revenir nous étendre au sol, à nous retrouver dans une situation proche du zéro de la motricité comme point de réamorçage, de déclosion, dans l'échauffement même. La construction de la verticalité est une exploration permanente, à renouveler sans cesse. Cette direction verticalisée, dans son épaisseur, est traversée de multiples variables et plans, croisés à l'horizontalité, en extension et en directions multi-dimensionnelles, fractales. La kinésphère telle que décrite par Rudolf Laban, peut imaginer en tant que modèle, le rapport qu'une telle exploration permet comme perception graduée de l'espace du monde : « Cette décomposition de l'espace en 26 directions élémentaires donne lieu à la figure géométrique de l'icosaèdre. Ce volume théorique est bien plus complexe que le cube théâtral et offre la possibilité d'une exploration directionnelle extrêmement fine. Il déplace la notion même de centre, puisque le centre de la scène semble ici supplanté par le centre de la kinésphère qui n'est autre que le centre du corps du danseur et constitue une 27^e direction où convergent toutes les autres. » Julie Perrin.⁴⁹

De la verticalité à l'horizontalité se déroule entre équilibres et déséquilibres, des appuis nuancés, par le transfert du poids du corps perçu avec le sol et toutes les surfaces

⁴⁹ Perrin, Julie. 2006. *L'espace en question. Repères, cahier de danse*

rencontrées. Ces phénomènes de construction dans l'espace rejoignent l'image du *corps-cabane*. Celui-ci est un lieu mobile, où situer ma capacité à construire un axe à l'intérieur de mon architecture osseuse, son alignement plus ou moins assuré. La graduation des surfaces du corps en appui avec le sol est une pratique longuement menée avec les enfants ainsi que l'exploration de manières de construire sa verticale, depuis le sol jusqu'à se constituer en équilibre, debout, puis vers les déséquilibres et les déplacements.

L'appropriation de la construction verticale, permet aussi, un axe parfois serein depuis l'appui des pieds, combinés à la projection du regard dans l'espace qui servira de guide de l'intérieur pour se projeter vers ailleurs. L'axe ainsi créée permet, des jeux d'alignements et de décalages, des agencements variés des volumes du bassin, du torse et de la tête et des membres. J'observe que la répétition de ces expériences partagées avec les enfants développe des rapports enrichis à leurs façons de se considérer dans l'espace, matériel et symbolique. Avec Hubert Godard, il m'apparaît que *« ce qui détermine l'organisation gravitaire d'un individu est un mélange complexe de paramètres phylogénétiques, culturels, et individuels. Il s'agit aussi bien de la trace du passage de la quadrupédie, à la verticalité dans l'histoire de l'humanité, de l'évolution de la marche, que d'une histoire individuelle enserrée dans un environnement culturel. [...] Rien de moins, finalement, que le rapport symbolique qui va lier, chez l'individu, attitude posturale, affectivité et expressivité, sous la pression fluctuante de son milieu. Toute modification de l'environnement entrainera une modification de l'organisation gravitaire du sujet ou du groupe concerné. Les mythologies du corps circulant dans un groupe social s'inscrivent ainsi dans le système postural et, réciproquement, l'attitude corporelle des individus se fait le médium de cette mythologie. Une certaine représentation du corps, qui surgit aujourd'hui sur tous les écrans de télévision et de cinéma, participe à la constitution de cette mythologie. L'architecture, l'urbanisme, les visions de l'espace, le milieu dans lequel il évolue le sujet vont également avoir une influence déterminante sur son comportement gestuel. »* Hubert Godard.⁵¹

Des nuances d'appuis et de transferts d'appuis des pieds et de différentes surfaces du corps avec le sol ou avec d'autres supports de l'espace, proposent une variété de quantités

⁵¹ Hubert Godard. *Le geste et sa perception*. dans Isabelle Ginot & Marcelle Michel. 2002. *La danse au XX^e siècle*. Paris, Larousse, p.239

de poids déposés. Le matériel rencontré au-dehors peut être une plume devant nous, en train de tomber. La plume venue du ciel, indique une direction au-delà du mouvement en jeu entre les protagonistes, et propose une indication de l'espace au-dessus de nous, conséquente. Cette plume est parfois saisie et dessine alors le contour des visages, met en lien l'espace de la peau avec laquelle je vais dans le monde et toute la sphère au-dessus de nous jusqu'aux animaux liminaux qui nous entourent. Plumes et peaux se rencontrent. Pour la vie de l'enfant, chaque rencontre compte et témoigne de l'existence des autres, humains et non-humains. La danseuse est ce témoin, qui souligne et reprend la plume entre ses doigts, qui fait exister la caresse d'un oiseau sur la peau de l'enfant. Elle fait sentir l'importance de ce qui est vu et senti, de micros-événements qui seraient autrement passés sous silence, en les percevant elle-même. Elle fait ainsi s'accroître l'expérience de ce dont l'enfant est témoin, au-dehors, dans un cheminement du poids vers une exploration-perception de l'espace. Entre les espaces du corps lui-même, ses volumes internes, et des corps dans l'espace, en mouvements, s'ouvrent des modalités plurielles faites de qualités de rencontres et de déploiements multiples. Nous pouvons encore cheminer au-delà de l'équilibre, dans un déplacement propulsé. Les trajectoires sont modulées et jouées dans l'espace, en dessins de tout le corps ou à partir de certaines zones, parfois centrales, comme la colonne vertébrale axée ou plus interstitielles, impulsés par les prémices d'un déséquilibre du bout du pied.

L'ensemble de ces expériences jouées avec la danse, semblent parfois proche des jeux spontanés des enfants eux-mêmes mais il apparaît que les relations entretenues dans les jeux dansés entre les corps, opèrent des transformations plus fines. C'est à cet endroit du travail conscient menés avec moi qui danse que leur visibilité s'établit. De manière parfois ténue, c'est aussi à cet endroit que les ordres notamment hiérarchiques s'inversent. Les enfants prennent tout l'espace. Ils ouvrent des capacités inexplorées souvent remarquées à posteriori par les adultes de l'entourage.

Apparaissent alors une multiplicité de points de rencontres entre nous, humains, avec le dehors et tout ce qui le compose : la surface du caillou, de la flaque, la flexibilité de la tige, la plasticité de la terre. La perception construit l'expérience du monde. Les rencontres ont aussi lieu avec le poids de l'autre. Elles figurent une virtualité des rapports à l'Autre et expérimentent les ajustements perpétuels qu'impliquent les relations inter-personnelles : le lâcher prise, l'abandon, le soutien, l'accompagnement, la confiance voire la résistance. Ces points de rencontres s'ajustent et opèrent des dépôts, continuels. Ils constituent des

apprentissages successifs, qui s'engramment jusque dans la matérialité des corps. Ils deviennent des manières d'être au monde, élargies.

(Se) jouer du temps

Un paramètre de l'expérience de la recherche avec la danse est le rapport aux temps. Dans la rencontre avec les jeunes enfants, le temps se découpe en des modules de rythmes parfois combinés, des séquences, qui alternent et circulent à l'intérieur d'une échelle de gradation allant de l'immobilité par tous les degrés jusqu'à l'étourdissement de l'accélération paroxystique.

Si on se situe dans la lenteur, elle étire le temps pour y insérer des latences, des distances poétiques, qui libère le mouvement d'un flux emporté. Elle inclue des répit, de durée variable, qui permettent un retour à l'intérieur de soi, à sa perception propre et met à distance les mouvements extérieurs. La discontinuité dans le rapport au temps est propre à l'expérience du jeune enfant qui peut s'absorber dans une sensation spécifique, assez longuement et un besoin de renouveler l'expérience plusieurs fois de suite comme pour l'inscrire plus profondément, la déposer en lui-même à travers la répétition et la suspension du temps. Le rapport au temps s'inscrit alors dans une perméabilité à le garder comme élastique, capable d'adapter son épaisseur, d'amortir les décélérations, d'accepter des attentes à l'intérieur d'un geste, des interruptions, des accélérations et des abandons qui rompent la linéarité du temps ordinaire. Les enfants s'attardent à explorer tout le spectre des densités du temps jusqu'à parcourir toutes les temporalités qui vont de l'immobilité à l'accélération maximale. Les frontières du temps que leur corps peut matérialiser sont explorées avec la danse. J'opère une lecture instantanée des rythmes qui se jouent dans le mouvement partagé avec les enfants et je m'en fais parfois l'écho, l'amplificatrice, l'accélératrice ou l'interruptrice. Je joue à créer des ruptures, des surprises, des répétitions.

Des arrêts dans les courses pour revoir où nous sommes se marquent, des émulsions de gouttes rythmiques se font écho les unes aux autres, s'égrènent, s'accélèrent parfois jusqu'à une forme d'euphorie due aux répétitions, aux courses alternées, aux flottements des suspensions, des atténuations, des balancements binaires. Dans les structures d'accueil et éducatives dans lesquelles je rencontre les enfants pour la recherche, le temps est celui de

l'horloge, découpé, linéaire, rythmé de cadres temporels qui se répètent et se succèdent. Ils créent des repères structurants pour la vie sociale tout en la fixant plus ou moins dans ses usages. Mon travail de chercheuse avec la danse s'insère dans ce cadre temporel donné pour, de l'intérieur, trouver des chemins d'exploration qui s'ouvrent à partir du temps prévu par la montre et l'organisation convenue au préalable vers une discontinuité de celui-ci et des diffractions rythmiques, des épaisissements, des accélérations tels que décrits ci-dessus jusqu'à sa fermeture et son retour vers le temps ordinaire. Un « temps suspendu », « hors du temps », « temps dilaté ⁵² » sont des qualifications que j'entends régulièrement de la part des personnes rencontrées, à la suite des expériences menées. C'est dans cette alternance de temps fonctionnel et de temps expérientiel dédié aux jeux dansés que ma recherche opère et s'insère. Elle tente de donner à percevoir aux adultes présents toutes les nuances dans les ajustements aux temps possibles, notamment pour l'enfant et son rythme singulier. Je détaille ensuite la situation spécifique des adultes dans ma recherche.

2.2. Le corps et la place des adultes

L'immobilité comme posture

Au cours des résidences en immersion, la place des adultes est souvent problématique : sont-elles observateur·ices, apprenant.es, participant.es ?

Leur statut varie en fonction, d'une part, de leur goût et pratique artistique personnelle et, d'autre part, de leur disponibilité au jeu. Leur capacité à incarner une attitude sécurisante tout en restant perméable à la rencontre et à la surprise de la pratique est aussi déterminante. Le corps des adultes parle, jusque dans son immobilité, ses postures, sa station globalement debout lorsque nous sommes au-dehors. Dans le contexte éducatif, les adultes ont des postures prévues de manière codifiée. Le corps se tient debout lorsqu'il est chargé de surveillance au-dehors. L'organisation des déplacements et des mouvements est fonctionnelle, repérable et catégorisée en fonction de l'activité choisie. Le corps des adultes est disposé autour de l'espace selon un principe proche d'une disposition panoptique : *« Comme l'on fait remarquer Rudolf Laban, Erwin Strauss et d'autres, la posture érigée au-*

⁵² Cahier de terrain 1.

delà du problème mécanique de la locomotion, contient déjà des éléments psychologiques, expressifs, avant même toute intentionnalité de mouvement ou d'expression. » Hubert Godard⁵⁴.

Une part importante du travail préalable est celle de considérer les adultes dans cette disposition corporelle catégorielle. Les lieux dédiés à l'enfance sont des lieux où les adultes jouent un rôle présumé d'encadrements, de surveillance liée à la nécessaire sécurité, même si celle-ci opère parfois d'une forme de fixité et de surplomb qu'il nous a été possible d'interroger, par l'intermédiaire de questionnaires et de discussions illustrées. Cet aspect sera développé dans l'étude de cas de la résidence 5.

Les adultes qui sont autour des groupes d'enfants sont à la fois des paires pour la recherche, des relais qui font circuler entre eux les informations qui leur semblent nécessaires à se communiquer mais aussi des adultes moins à même de maîtriser les outils et pratiques artistiques utilisés. Ils peuvent s'en sentir plus ou moins distanciés. Il y a une relation délicate à préserver tout au long de la recherche lors des résidences, afin de maintenir une cohérence entre nous, adultes, en lien avec le groupe d'enfants.

Les zones de rencontres enfants-adultes

Mon corps-dansant est impliqué dans les temps de rencontres avec les enfants, dans un contexte d'éducation à la pratique artistique, auprès de qui bien souvent, paradoxalement, ma présence adulte, est prévue sans eux. Les décisions de mener des projets artistiques dans le contexte de l'enfance sont prises par des adultes, qu'i-elles soient professionnel·les de l'éducation, de l'accueil du jeune enfant ou de la culture.

Mon rôle et place de danseuse, adulte, dans la rencontre avec les enfants me met dans une posture spécifique, de jeu par le corps qui est au premier abord assez déroutante pour les jeunes enfants : voir une adulte utiliser son corps et l'espace comme si elle jouait, presque comme ell·eux, n'est-ce-pas déjà une situation incongrue ? C'est une situation nouvelle, qui oblige à des ajustements intuitifs : « *La position participante dans un groupe d'enfants est émergente, élaborée collectivement, et continue de se faire alors que l'observateur*

⁵⁴ Godard, Hubert. 2002. *Le geste et sa perception*. in *La Danse au XX^e siècle*, Paris, Larousse.

participant se prête déjà au jeu de l'ordinaire enfantin. Les agents contribuant à approfondir la position participante seront de plus en plus, outre l'ethnographe, les enfants eux-mêmes, étant entendu qu'une fois que l'espace et le temps d'accès sont relativement stabilisés, ce qui, on l'aura compris, n'est absolument pas de l'ordre de la décision méthodologique préalable. » Wilfried Lignier⁵⁶.

L'enjeu des rapports aux corps dansés des adultes et des enfants, s'élargit des apports des pensées féministes et celles des études sur l'enfance ou *child-studies*⁵⁷, qui développent une possibilité de considérer l'enfance et les enfants comme des individus à part entière, non seulement comme des adultes en devenir, à normaliser, à conformer aux attendus du monde adulte. Les enfants sont alors considérés comme ayant un rapport à leur propre corps et leurs perceptions du monde, entièrement légitimes, et comme déjà complètes dès ce stade.

En tant qu'adulte et artiste qui travaille auprès des jeunes enfants, il s'agit de considérer de nouveaux rapports non plus éducatifs mais permissifs, accueillants, en lien. Par la recherche avec la danse, je deviens une intermédiaire qui légitime les expériences de sols arpentés sur le ventre, par les mains, de modeler la terre du jardin avec la conscience de faire un point de rencontre avec la Terre tout entière, comme une matière vivante et immense. Elle se laisse emprunter par nos mouvements tout autant que nous nous laissons porter par elle, supporter.

A l'instar d'une vision écoféministe, les non-humains rencontrés dans les moments de recherche dansée avec les jeunes enfants deviennent de véritables portes perceptives vers le vivant non plus comme extérieur et environnant mais en tant que points de rencontres avec des éléments moins visibles et néanmoins, tangibles. La feuille trouée tombée de l'arbre est prise dans mes mains et soufflée. Elle se fait métaphore des circulations de l'air, des vents, de la respiration que l'enfant expérimente de manière directe et sensible. La vocalisation sert d'amplificateur et de prolongement perceptif, pour se laisser traverser, devenir poreux et conscient. Nos corps, ainsi plongés dans une perméabilité sensorielle et des informations de l'espace en présence deviennent des espaces politiques, des imaginaires sensibles et des

⁵⁶ Lignier, Wilfried. 2008. *La barrière de l'âge. Conditions de l'observation participante avec des enfants. Genèses* 73(4) :20-36.

⁵⁷ Courant de recherche fait d'études multidisciplinaires d'origine anglo-saxonne qui se propose d'étudier l'enfance pour elle-même en dehors du champ de la famille et des sciences de l'éducation.

consciences en construction, d'adulte à adulte, d'adulte à enfant, d'enfant à enfant et réciproquement.

Absorber par le jeu dansé, l'ensemble des perceptions sensorielles et prolongées par la voix, le regard, les distances et les rythmes, le territoire est perçu comme élastique. Il n'est plus seulement fonctionnel mais habité et partagé avec les autres vivants, du sol au ciel. En faisant quelques détours vers d'autres rapports au dehors envisagés du point de vue de l'anthropologie et de l'animisme, que j'ai déjà évoqué dans la première partie, ces déplacements se prolongent dans ma recherche et m'amènent tout autant à questionner les rapports des adultes aux enfants. Aussi, en se référant aux pensées féministes, il est possible de prolonger la réflexion vers l'enfance comme lieu de l'émancipation. Comme pour les personnes sexisées, il serait alors possible de considérer les enfants comme un groupe à désinfantiliser. Le terme infantiliser est fréquemment utilisé dans un sens péjoratif pour qualifier des attitudes déresponsabilisantes, désobligeantes par des personnes, souvent adultes, qui remarquent des potentielles attitudes de domination à leur égard. Les enfants seraient donc, comme par essence, des êtres irresponsables et dénués de capacité à l'auto-détermination ?

Aussi, dans une perspective post-humaniste, il pourrait s'agir d'imaginer un post-adultisme dont nous ignorons encore les tenants et aboutissants. Les effets qu'une telle possibilité auraient sur des adultes ayant eu cette possibilité dès la première enfance restent utopiques : « À l'instar d'*Ursula Le Guin (1986)* et de sa "*théorie de la fiction-panier*", *Haraway (2016)* et *Tsing (2015)* nous invitent à écrire des récits comme un butineur rassemblant diverses idées plutôt que comme un chasseur attendant la grande tuerie. » *Neera M. Singh*⁵⁹.

En tant qu'adulte, j'ai moi-même à être très attentive à la manière dont je me positionne tout au long du processus. Je me trouve régulièrement dans des contre-sens par rapport à mon intention de départ. Lors de la résidence 4.1, je rencontre quatre structures petite enfance du territoire en 2023. Revenue au même lieu en mars 2024, je prends conscience d'avoir complètement invisibilisé les noms et prénoms des enfants avec lesquels j'ai travaillé durant toute la première phase de recherche précédente. Il m'apparaît à la lecture

⁵⁹ Neera M. Singh *The nonhuman turn or a re-turn to animism? Valuing life along and beyond capital*

de l'article *Nature/Exposition* d'Ane Hjort Guttu⁶⁰, une forme d'appropriation automatique du travail mené en collaboration partagée avec les enfants rencontrés lors des phases en immersion. Pour pallier cette invisibilisation, je me manifeste auprès des services de médiation et les structures m'envoient les listes des prénoms des enfants ayant été présents l'an dernier aux rencontres. Ainsi, chacun·e figure sur le site de la compagnie et est mentionné·e dans les personnes rencontrées ayant contribué à la recherche.

Enfin, l'activité motrice, dont la danse, précède celle mentale dans le sens où le corps propose tout un ensemble de contenus au cerveau. Ceci questionne et déplace l'idée d'un esprit rationnel pour discipliner un corps à modeler. C'est au contact des enfants que cette observation apparaît et est corrélée par de récente découverte en neurosciences. La frontière est alors plus nuancée entre les territoires du sensible et du connu, du construit auquel conformer l'enfant par une activité éducatrice menée de l'extérieur et celle de l'expérience éprouvée par tout le corps. L'imaginaire, en quelque sorte, se construit aussi de la matérialité sensible des expériences corporelles, comme l'indique le neuroscientifique Antonio Damasio : « *Le psychisme a dû en premier lieu se rapporter au corps, faute de quoi il n'aurait pu être lui-même*⁶¹ ». Les phénomènes mentaux, produits physiologiquement par les neurones en mouvement, sont eux-mêmes stimulés par des informations, souvent imperceptibles par la conscience, d'autant plus pour le jeune enfant qui proviennent de tout le corps, lui-même agit de toutes les dimensions du monde.

Le corps contient le cerveau mais bien plus encore, tout un contenu sensoriel-moteur qui enrichit sa propre constitution et par là, ses capacités à penser le monde. Le cerveau est interagit par l'intermédiaire du corps. L'un ne précède pas l'autre. Tout comme l'adulte ne précède pas l'enfant. Il m'est arrivé de concevoir que l'enfant, du fait de sa toute nouvelle émanation au monde, me précéderait, plutôt.

Ma recherche prend en compte le corps dans ses dimensions sensibles et mobiles, esthétiques et symboliques. C'est en ce sens qu'elle propose une mimétique haptique qui se communique réciproquement entre l'adulte et l'enfant. Il y a certains aspects de l'enfance et de la danse qui se rejoignent dans la capacité à connaître par le corps comme je viens de le

⁶⁰Collectif. 2023. *Politiser l'enfance*. Burn Août. Paris.

⁶¹ Damasio, Antonio R., and Marcel Blanc. 2000. *L'Erreur de Descartes La Raison Des émotions*. Paris : O. Jacob.

développer. Cette pratique vient interroger une certaine « *crise de la sensibilité* ⁶² », telle que la développe Baptiste Morizot en tant « *qu'appauvrissement de ce que nous pouvons sentir, percevoir, comprendre et tisser comme relation à l'égard du vivant. Une réduction de la gamme d'affects, de percepts, de concepts et de pratiques nous reliant à lui* ». Baptiste Morizot.⁶³ Les cadres géographiques, spatiaux, sociaux, institutionnels dans lesquels vivent les enfants créent des potentialités permissives ou inhibantes dans le développement de leur sensibilité. Je me suis attachée, tout au long de la recherche-crédation de *Cabanés au-dehors*, à formuler une proposition d'élargissement au sensible, ce qui sera développé plus avant dans la partie suivante.

⁶² Morizot, Baptiste et Damasio, Alain. 2020. *Manières D'être Vivant Enquêtes Sur La Vie à Travers Nous*. Arles : Actes Sud. *Mondes Sauvages Pour Une Nouvelle Alliance*.

⁶³Morizot, Baptiste et Damasio, Alain, *Ibid*

TROISIEME PARTIE

CONSTRUCTION DE CABANES AU-DEHORS : DU TERRAIN DE L'ENFANCE A LA PERFORMANCE

La recherche-création *Cabanes au-dehors* s'appuie sur une méthode préalable en danse que je viens de détailler ainsi que sur des expériences fondatrices, notamment pour ce qui est des influences pédagogiques que j'exposerai au début de cette troisième partie. Elles sous-tendent ma proposition tout comme l'archétype de la cabane, en tant que figure métaphorique du corps et d'un habitat autant à imaginer qu'à éprouver que j'étudierai ensuite. Ces deux points ouvrent un questionnement sur la place faite à l'enfance dans l'espace public à partir duquel je décrirai deux résidences de recherche-création en tant qu'études de terrain. Les résidences 5. et 6. fourniront le matériel et les constats nécessaires qui serviront à l'élaboration et à la conception de la performance *Cabanes au-dehors*, enfin.

3.1. Influences pédagogiques, figure d'archétype et espace public

Quand l'enfant devient l'instigateur de la recherche

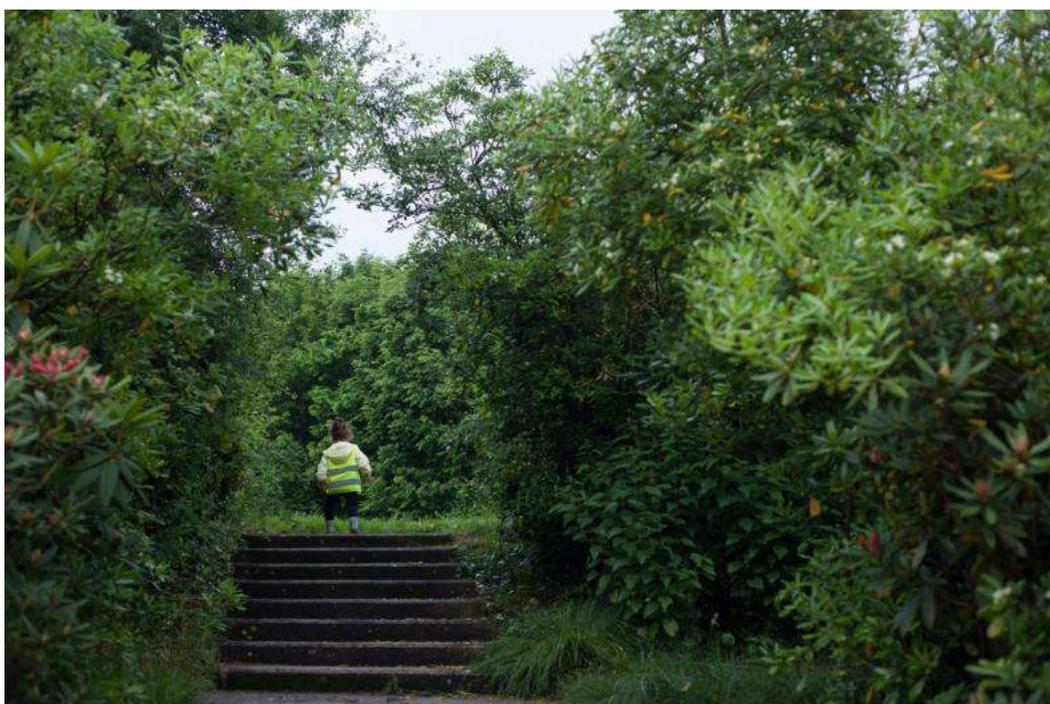


Image 5. Un enfant au parc de Beauregard, Rennes, 21 mai 2024. Résidence 5.   Dreamcatchers

Dès 2001, je m'interroge sur la pratique pédagogique à développer en contrepoint de celle couramment appliquée dans les écoles de l'Éducation Nationale, que je rencontrais en tant qu'artiste chargée de transmission en danse, puis en tant que parente et mère. Je me suis alors formée à la pédagogie montessorienne en 2008 et 2009. Auprès d'Yvette Pons, ayant travaillé elle-même, au côté de Mario Montessori, j'ai intégré progressivement cette pédagogie particulière. J'ai créé une classe, à mon domicile, en 2009 et j'ai continué de rencontrer cet enseignement principalement à l'école de Rennes, entre 2010 et 2013. De cette expérience pratique, je reste influencée par des observations directes au sein d'un contexte spécifique, hors-normes éducatives hégémoniques. A l'école de Rennes, la première ambiance⁶⁴ accueille les enfants de deux à trois ans qui arrivent nouvellement dans la structure. Ensuite, deux ambiances qui mêlent des enfants de trois à six ans sont constituées. Une fin d'après-midi, je rejoins l'école et une maman raconte qu'elle est venue chercher sa petite fille de tout juste trois ans, là où elle l'a emmenée le matin même, devant la salle de classe des plus jeunes. L'éducatrice lui a indiquée que sa petite fille s'était réveillée de la sieste et avait ensuite pris ses affaires pour rejoindre la classe des plus grands. L'enfant estimait qu'elle était prête à rejoindre l'ambiance des trois-six ans. L'éducatrice était d'accord avec elle. La mère s'orienta vers la classe supérieure pour retrouver son enfant, encore très petite, qui avait décidé de son avancée, en toute autonomie. « *A l'âge de trois ans, il (l'enfant) pourra se rendre en grande partie indépendant et libre*⁶⁵ », indique Maria Montessori. J'ai éprouvé et conçue la liberté décisionnelle d'enfants, parfois, très jeunes, par eux-mêmes et pour eux-mêmes comme ici, dans ce contexte montessorien spécifique. Ceci constitue un point précis dans la manière dont je relationne avec les enfants au long de la recherche bien que celle-ci soit menée dans un cadre éducatif, à visée normative.

Dans ce même contexte, les partages d'apprentissages entre les enfants de différents âges sont partie intégrante de la construction pédagogique montessorienne. Ainsi, les plus jeunes baignent en quelque sorte dans les apprentissages des plus grands. Les plus grands peuvent coopérer et aider les plus jeunes. Les ambiances sont pensées comme des lieux micro-sociaux qui facilitent les interactions différenciées, liées aux avancées propres à chaque étape d'apprentissage. Elles sont bénéfiques à tout le groupe et permettent aux enfants plus d'autonomie relationnelle, sans que les adultes ne soient toujours impliqués.

⁶⁴ Terme utilisé pour désigner une classe dans les écoles de type Montessori

⁶⁵ Montessori, Maria. 1970. *Pédagogie Scientifique I La Maison Des Enfants*. ESF. Paris.

Les enfants sont autonomes dans leurs apprentissages. Les adultes veillent à l'ambiance plus qu'ils n'enseignent au sens où cela est pratiqué dans les écoles de l'Éducation Nationale. L'éducateur·ice indique individuellement l'utilisation exacte du matériel dont les enfants disposent. L'adulte est celui qui soutient l'exploration de l'enfant, au travers d'une progression faite d'usage de matériels spécifiques pour un cheminement d'apprentissages construits et orientés vers le développement de toutes les capacités intellectuelles, motrices, sensorielles et pratiques dont les enfants peuvent disposer par et pour eux-mêmes.

L'éducateur·ice ne dispose pas de bureau propre, ni de chaise ou table à hauteur d'adulte. L'ambiance est considérée comme étant celle des enfants. Le matériel pédagogique est conçu comme auto-évaluatif, c'est-à-dire que par le biais de son utilisation même, l'enfant comprend si son exercice est correct ou non sans que l'adulte n'interfère dans le processus, ni ne se considère comme évaluateur du travail de l'enfant. Dès la période du matériel sensoriel, à partir de deux ans, l'enfant effectue les actions vers lesquelles il est spontanément attiré et les achève au rythme qu'il souhaite et à répétition choisie, pour les maîtriser suffisamment et s'en détourner progressivement, sans que l'adulte ne le corrige. C'est avec cet état d'esprit qu'est conçu et testé le matériel scénographique de *Cabanes au-dehors* lors des phases de recherche et de résidences même s'il est difficile de le reconduire complètement dans une institution scolaire ou issue des pratiques éducatrices traditionnelles, auxquelles je suis confrontée. Ceci me permet cependant de maintenir une distance interrogative « *avec plus d'attention, en prenant notamment en compte le rôle des institutions dans la production du statut matériel et symbolique des individus.* » Tal Piterbraut-Merx⁶⁷.

Auparavant, je prends connaissance de l'ouvrage *Le Maître Ignorant* de Jacques Rancière qui s'ouvre sur l'expérience menée par Joseph Jacotot. Celle-ci est faite d'évènements au premier abord hasardeux, qui lui auront permis de reconsidérer son mode éducatif et dont le modèle était majoritairement constitué par l'explicatif comme méthode : « *Tous ce que les enfants apprennent le mieux, c'est ce que nul maître ne peut leur expliquer, la langue maternelle. On leur parle et l'on parle autour d'eux. Ils entendent et retiennent, imitent et répètent, se trompent et se corrigent, réussissent par chance et recommencent par méthode, et, à un âge trop tendre pour les explicateurs puissent entreprendre, leur*

⁶⁷ Piterbraut-Merx, Tal. 2020. *Enfance et vulnérabilité. Ce que la politisation de l'enfance fait au concept de vulnérabilité. Éducation et socialisation. Les Cahiers du CERFEE* (57).

instruction, sont à peu près tous, quels que soient leur sexe, leur condition sociale et la couleur de leur peau- capables de comprendre et de parler la langue de leurs parents. »
Cerletti Alejandro⁶⁹.

Jacques Rancière ouvre ensuite un questionnement initialement pédagogique qui apparaît progressivement dans sa dimension politique et qui déconstruit le rapport naturel de l'enseignant à l'élève. Il s'agit de ne plus considérer l'un en tant que sachant et l'autre en tant que l'ignorant, l'apprenant en tant que passif et à modeler, mais bien plus encore, comme subordonner et implicitement placé dans une situation d'extériorité au savoir, par le fait même de sa soumission à la subordination de l'explicateur. La critique opérée par Jacques Rancière impactera fortement et préalablement mon questionnement quant à la posture à adopter dans un contexte de recherche et de mise en circulation de pratiques ou de savoirs, notamment auprès de jeunes enfants. Rancière, dans cette critique de la posture hégémonique de l'explicateur en tant qu'incontournable accès à la liberté, met au jour le paradoxe qui se joue, dès la première enfance dans le contexte scolaire majoritaire. Je tente de questionner cette posture dans ma recherche-crédation, dans ce qu'elle crée d'enjeux de domination : *« C'est au nom d'une incapacité technique ou opératoire (méconnaissance / impossibilité de prendre pour soi-même des décisions) que se justifie la nécessité de médiateurs : les technocrates économistes, les politiques professionnels, etc. Le paradoxe du maître émancipateur, c'est qu'il émancipe sans ne se constituer ni comme un leader ni comme un guide, il le fait seulement en pariant que chacun peut le faire. »* Alejandro Cerletti⁷¹.

Là où se rejoignent Jacotot et Montessori, c'est au point où il n'est plus à considérer l'enfant, en tant qu'ignorant, à remplir de savoirs préalables mais sachant beaucoup de choses notamment par sa capacité propre à découvrir et à apprendre le tout.

C'est alors qu'il s'agit de se laisser guider par l'enfant. Les enfants sont pris dans un maillage institué qui opère des visions particulières de la réalité et ils ne choisissent pas plus le programme qui leur est imposé que les enseignants qui leur sont dédiés. Malgré une situation dont je peux constater régulièrement les angles aveugles dans une conception de

⁶⁹Rancière, Jacques. 2004. *Le Maître Ignorant Cinq Leçons sur L'émancipation Intellectuelle*. 10-18 éd. Paris.

⁷¹Cerletti, Alejandro. 2005. *La politique du maître ignorant : la leçon de Rancière. Le Télémaque*.

l'enfance hors du champ politique, mon attention se porte sur l'observation de micromouvements par l'application des outils chorégraphiques détaillés précédemment et par la mise en œuvre de protocoles permettant leurs apparitions : « *C'est pourquoi Tarde s'intéresse plutôt au monde du détail, ou de l'infinitésimal : les petites imitations, oppositions et inventions, qui constituent toute une matière sub-représentative. L'imitation est la propagation d'un flux ; l'opposition, c'est la binarisation, la mise en binarité des flux ; l'invention, c'est une conjugaison ou une connexion de flux divers.* » Gilles Deleuze et Félix Guattari.⁷²

De ce décentrement, apparaissent des possibilités de décorrélérer l'éducation de l'enseignement et comme il est nécessaire aujourd'hui de mettre en œuvre d'autres possibilités de mesurer les données économiques du capitalisme, comme celles du PIB (Produit Intérieur Brut) qui exclue nombre de paramètres essentiels à la mesure d'une économie viable comme des indicateurs de pollution ou non, de répartition des richesses, ... Il s'agirait d'inventer d'autres typologies ou marqueurs de mesure de l'éducation en dehors de l'évaluation, des diplômes obtenus dans le cadre scolaire dont la préparation s'opère dès le plus jeune âge et d'inclure les autres types d'apprentissages en dehors de l'institution, favorisant la curiosité intellectuelle et les terrains exogènes propres à la favoriser, incluant les savoirs issus du dehors de l'école. Ainsi, comme les productions et reproductions de savoirs décorrélés de la scolarisation pourraient prendre des formes hétérogènes et multiples, une permaculture appropriée par les enfants eux-mêmes, hors du champ des adultes et du système scolaire, dans le « *monde qui possède sa valeur éducative propre alors que l'éducation scolaire se situe à l'écart du monde.* » Ivan Illich⁷⁴.

L'archétype de la cabane

La cabane est un archétype, s'en saisir comporte des risques. Celui de reconduire un stéréotype en est un. L'intention de la démarche cherche plus à proposer un espace d'expérience renouvelé et ouverte sur des possibilités d'habiter l'espace au-dehors dans une configuration inédite. La figure tant matérielle que symbolique de la cabane comporte une

⁷²Deleuze, Gilles, et Félix Guattari. 1980. *Capitalisme et schizophrénie. Mille Plateaux*. Éditions de Minuit. Paris.

⁷⁴Illich, Yvan. 2003. *Une société sans école*. Paris : Éditions Du Seuil.

forme de transversalité ici vers l'architecture, la construction, tant métaphorique que concrète, psychologique que politique dans les rapports qu'entretiennent les enfants à l'espace qui leur est octroyé, et à leur capacité à s'approprier et à habiter le monde. S'arrêter sur un archétype, c'est, aussi, se donner la possibilité de situer un renouvellement à partir des angles laissés inexplorés, pour contribuer à fabriquer de nouveaux imaginaires, ici, à travers le filtre du bricolage symbolique de la cabane. Il apparaît que la construction de ce type de lieux, entre matérialité et symbolique, même s'ils peuvent prendre des formes assez hétérogènes en fonction des objets et des environnements disponibles, concernent l'enfance, avec insistance. Elle concerne aussi l'artiste et la création artistique contemporaine, en étant un motif récurrent pour les plasticiens, les architectes, le spectacle vivant. Je note le travail monumental de l'artiste japonais Tadashi Kawamata, qui élabore par prolifération des installations à partir de matériaux sériés, ou composites, assemblés en volumes à dimensions d'abris symboliques, figurés ou fonctionnels.

Le motif de la cabane est récurrent dans les imaginaires enfantins et durant les parcours de transmission des points fondamentaux de la danse que j'ai mené, il apparaît la nécessité de matérialiser une scénographie à jouer qui en reprendrait les éléments archétypiques : appuis/sol-socles, bras et jambes, les segments/ les branches, sphère sociale et partage de l'espace des corps /toits. Si l'on accepte de mettre en correspondance un anthropomorphisme de la maison avec le corps, celui de la cabane avec lui, se propose l'articulation entre le corps et les éléments constructifs suffisants pour faire corps avec l'espace, matérialiser un *chez-soi* : « *Dans l'espace qui est entre mes mains, je peux faire une maison.* » Jean-Marc Besse⁷⁶.

La cabane est un espace suffisamment constitué pour s'y projeter comme abriter mais aussi, assez précaire et fragile pour exposer celui qui la fabrique à lui-même et au-dehors. La cabane est cet espace qui questionne les frontières entre le dedans et le dehors, l'environnement conçu comme extérieur, l'habitabilité du monde en tant que degré de préemption à avoir réciproquement. Elle met en mouvement la pensée en rapport à l'espace. « *La cabane brouille la distinction entre l'extérieur et l'intérieur.* » Jean-Marc Besse.⁷⁸

⁷⁶Besse, Jean-Marc. 2013. *Habiter Un Monde à Mon Image*. Flammarion. Paris.

⁷⁸Besse, Jean-Marc. *Ibid.*

Une proto architecture émet l'hypothèse de premiers habitats humains proches de ceux des nids des grands singes et l'étude des habitats premiers, sans architectes, montre les huttes de branchages, les sols de galets, les grottes naturelles habitées figurant les mouvements des corps pour trouver refuge dans une habitabilité déjà produite par l'environnement. Dans ces premières conceptions, habiter n'est pas s'exclure, se protéger du territoire, mais rester ouvert à ses horizons, sans murs, sans fondements, sans ancrage définitif. Le rapport au territoire est comme élargi à son horizon, voire à son horizontalité, au partage de l'espace, aux communs. Mais aussi, du fait même de l'archétype, en tant que point origine perpétuellement recommencé, de la pensée en rapport au temps.

Chercher une origine à l'habitat humain, l'habitat architecturé, revient à perdre la trace de sa matérialité puisque les matériaux des premiers habitats n'ont pas laissé de vestiges, si ce n'est qu'au travers de la spéculation qu'il nous faudra opérer. Au même titre que j'aborde l'imaginaire contemporain des enfants rencontrés dans ma recherche-crédation, la cabane primitive consiste en une quête permanente et spéculative, jusqu'à chercher à concevoir celle de *La maison d'Adam au paradis*⁷⁹ : « *la cabane primitive, foyer du premier homme, n'est donc pas une préoccupation passagère des théoriciens, un élément fortuit des mythes. Le retour aux origines implique une nouvelle analyse de nos actions habituelles, une tentative pour régénérer les faits et gestes quotidiens, ou tout simplement le rappel que la nature (ou Dieu) nous commande de les répéter encore une fois pour la période à venir.* » Joseph Rykwert⁸⁰.

C'est alors l'imaginaire qui prend le relais, et sans qu'il ne soit possible de passer par un autre chemin que celui de la réinvention symbolique, comme pour un enfant que je rencontre aujourd'hui, il invente sa première cabane, pour lui-même, comme pour toute l'humanité avant lui. C'est en ce sens que la recherche-crédation de *Cabanes au-dehors* m'apparaît dans sa profondeur, par-delà la naïveté ou la stéréotypie que la thématique pourrait contenir, au premier abord. L'art vivant vient-il là où la donnée échappe ?

Rechercher l'origine de ce mouvement récurrent, répété de générations en générations, de faire-habitat, de faire-cabane, revient à chercher dans la pensée, dans le

⁷⁹Rykwert, Joseph. 2017. *La Maison D'Adam Au Paradis. Parenthèses*. Parenthèses. Paris.

⁸⁰Rykwert, Joseph. *Ibid*

symbole et non plus, à partir de traces matérielles observables, d'objets conservés, de faits disparus. Cette recherche à partir d'un certain point, ne peut se poursuivre que dans l'imaginaire, le corps, la recherche-crédation.

Nos cabanes, ici, s'articulent avec l'expérience chorégraphique, l'habité du corps en mouvement et la mise en question, de l'habité pour l'enfance. Ces cabanes racontées par les enfants que je rencontre et qu'ils fabriquent spontanément, serait-ce une image engrammée dans le cerveau humain ? Une résurgence symbolique épigénétique ? Comme si les enfants portaient une phylogénèse induite. Tout comme les premiers pas de la marche que le nouveau-né peut marquer dès sa naissance, un enfant sait-il ce qu'habiter veut dire ?

Comme le décrit le modèle de l'espace transitionnel élaboré par le psychanalyste Donald W. Winnicott, il apparaît dans les expériences menées avec les enfants et les recherches dansées à leur contact, ces couches d'espace autour du corps des enfants, plus ou moins appropriés, plus ou moins élargies autour de leurs corps et contenant ceux des autres, des enfants et des adultes reconnus. Il y a un parallèle avec l'espace de la cabane, un latibule, comme matérialisation de l'espace de notre corps vivant et des couches successives qui le composent. Alors que les cabanes expérimentées n'ont pas de murs, le fait d'être dessous coïncide avec un sentiment de dedans, et toute une gamme de l'espace du dedans et du dehors, du clos et de l'ouvert, de lisières parfois invisibles, parfois celles de leur propre peau, apparaissent dans toute la vulnérabilité de cet habitat-corps, ce corps-cabane lui-même : « *La cabane est une façon d'être soi-même, mais dehors, dans le monde.* » Jean-Marc Besse⁸².

L'intérêt que je porte à la figure de la cabane s'opère là où la construction matérielle d'espaces, faits d'assemblages, d'agencements hétéroclites, rejoint celle du corps des enfants : « *La cabane a quelque chose à voir avec le corps mobile et itinérant, avec le corps que nous sommes. La cabane est donc une manière de décrire l'espace propre d'une certaine forme de la pensée vigilante : 'chantier en perpétuelle transformation* », « *assemblage qui peut être monté et remonté à tout moment.* » Jean-Marc Besse.⁸⁴ Aussi, la cabane reste une figure du fait même de son inhabitabilité, de sa précarité. Nomade, notre matériel à

⁸² Besse, Jean-Marc. *Notes sur la nature, la cabane et quelques autres choses*. Encyclopédie Universalis. Consulté 16 novembre 2023 (<https://www.universalis.edu.com/encyclopedie/notes-sur-la-nature-la-cabane-et-quelques-autres-choses>).

⁸⁴ Besse, Jean-Marc. *Ibid*

construire, se veut furtif, mobile, éphémère. C'est la construction ponctuelle et performative, « *cette manière d'habiter provisoirement les lieux* » Jean-Marc Besse⁸⁵, qui nous permet de nous rendre comme disponibles au-dehors, mettant l'espace en matérialité suggestive, par-delà son assignation d'usage courant et renouvelé dans ses potentialités.

La cabane est un lieu tant matériel, physique que psychique, une opération de construction dans le monde et dans la pensée. Elle rejoint l'enfance puisqu'elle est également un jeu où l'on observe tout le sérieux que les enfants peuvent y investir.

Aussi, en adressant à la première enfance la proposition performative *Cabanes au-dehors*, je tente de formuler un espace d'exploration bien que choisi et construit, dans une attention à l'autonomie de l'enfant. Une forme d'écoute, au sens où l'imprévisibilité des interactions restent possibles et les interrelations multiples, vise la circulation des prises de décisions : non-soumises au pouvoir ni exprimant le pouvoir. Ici, l'adresse spécifique à l'enfance dans l'espace du dehors, questionne la place faite à cette minorité d'âge dans l'espace public.

La place faite aux jeunes enfants dans l'espace public

En 2010, mon fils aîné souhaite accéder au-dehors seul. Nous habitons le quartier proche du stade Rennais, un quartier résidentiel urbain. La rue est une impasse et le quartier est relativement sécurisé du point de vue de la circulation automobile. Il veut se rendre au parc pour jouer. Il a cinq ans. Il a à son poignet une petite montre sur laquelle il sait lire les demi-heures. J'accède à sa demande après une courte discussion sur le trajet qu'il compte emprunter, l'activité qu'il a envie d'y faire et le cadre horaire afin de fixer l'heure de son retour. Il quitte la maison à 17h05 et doit rentrer à 17h30. L'enfant sort, sûr et déterminé. Ce moment de totale autonomie ne m'est pas confortable et demande une capacité à la fois de rationalisation des risques réels encourus au-dehors en tant que parente et des capacités tout aussi réelles de l'enfant à l'indépendance et à son auto-détermination. Il rentre à l'heure convenue, voire quelques minutes plus tôt. Il semble partagé. Il a pu jouer sur le terrain de basket comme il le souhaitait mais il est aussi très en colère contre les adultes qui l'ont

⁸⁵ Besse, Jean-Marc. *Op. cit.*

interrompu sur son chemin en lui demandant pourquoi il était tout seul. Ils lui ont martelé qu'il fallait qu'il soit surveillé. Il argumentait par le fait qu'il n'était pas seul puisque sa maison était toute proche et qu'il n'avait pas besoin d'être surveillé puisqu'il savait faire attention à la circulation et à son corps. L'expérience, dans le milieu urbain ne sera pas renouvelée avant un long moment, non de mon fait ni celui de l'enfant. C'est plutôt du fait du constat de l'incapacité sociale et collective à accompagner l'enfant au-dehors, comme il le mériterait. Une prise de conscience vient de se produire pour moi, alors : un enfant de cinq ans devrait être légitime à sortir de chez lui pour aller au-dehors, comme je peux l'être moi aussi, en tant qu'adulte. Il s'agit de mesurer par cette anecdote rapportée, les empêchements à circuler librement que les jeunes enfants subissent de manière quotidienne et régulière, comme une pratique éducative non-questionnée : « *On ne saurait présumer que l'espace public est donné, qu'il est déjà public et reconnu comme tel.* » Judith Butler⁸⁷.

Dans un récent essai de Thierry Paquot, *Pays de l'enfance*⁸⁸, au croisement de la philosophie, de l'histoire, de l'urbanisme, de l'autobiographie, l'auteur part d'un constat, celui de l'absence des enfants dans la ville, où « *ils ne se sentent pas chez eux. Ce sont les oubliés de l'urbanisme de la ville productiviste.*⁸⁹ » (p.11) Depuis mon observation directe, les très jeunes enfants ne circulent, en effet, que très peu spontanément et librement sans adultes, et bien qu'accompagnés, leurs activités au-dehors est largement encadrées, surveillées, déterminées par les adultes autant en ce qui concerne les espaces choisis que leurs durées. Les aires de jeu proposées régulièrement dans les lieux du dehors suggèrent des activités motrices stéréotypées et un mobilier prédéterminé dans son usage et son fonctionnement qui échappent aux enfants eux-mêmes. L'argument sécuritaire est souvent employé, pour justifier des dispositifs socialement admis pour l'aménagement de l'espace public pour les enfants. Dans sa thèse, Fanny Delaunay⁹⁰ évoque trois études réalisées au Canada, en Angleterre et en France qui révèlent que l'augmentation significative des dispositifs de normalisation des espaces de jeux n'ont qu'un très faible impact sur les limitations des accidents graves. D'autre part, l'étude anglaise souligne une diminution

⁸⁷ Butler, Judith Pamela, and Christophe Jaquet. 2016. *Rassemblement Pluralité, Performativité et Politique*. Paris : Fayard.

⁸⁸ Paquot, Thierry. 2022. *Pays de l'enfance*, Paris : Éditions Terre urbaine.

⁸⁹ [Magasinedesenfants.hypotheses.org/10268](https://magasinedesenfants.hypotheses.org/10268) Mathilde Leveque fév 2022 (p.11)

⁹⁰ Delaunay, Fanny. *Usages des espaces récréatifs : quand l'enfant questionne les normes de production de l'espace public. Le cas du quartier Villette à Aubervilliers (93) et de la Grande Borne à Grigny (91)*. Université Gustave Eiffel. 2018

drastique du périmètre de jeux des enfants passant de 800 mètres au début des années 1980 à moins de 300 mètres au milieu des années 2000. Il existe cependant 4, 4 millions d'enfants de moins de 5 ans en France en 2020.⁹¹ Selon les conditions économiques, les familles proposent à leurs enfants une multitude d'activités payantes, qui laissent peu de place à du temps libre. Aux barrières physiques et matérielles, liées à la conception même des espaces s'ajoutent des barrières cognitives et sociales, notamment depuis l'usage des écrans qui intervient dans les pratiques domestiques qui favorisent la sédentarité.

L'espace du dehors, est conçu majoritairement pour la fonctionnalité de déplacements des transports, corps et marchandises, d'un point à un autre, dans une logique fonctionnelle et un découpage spatio-temporel induit.

A partir de ces constats, mon questionnement s'ouvre vers des scénarios qui permettraient des espaces publics déployés vers d'autres type d'usages. Dans *La ville relationnelle*, ouvrage paru en 2024, il est question de redéfinir l'espace urbain non plus à partir de la fonctionnalité dédiée aux espaces mais bien plus aux mouvements possibles des corps, tous âges mêlés. L'usage de l'espace du dehors est l'endroit politique à habiter comme contre-entreprise du repli dans le domestique qui crée une forme de sécurité artificielle face à un monde de dangers indéfinis : « *Rapportée à l'espace qu'elle occupe, la ville relationnelle représente à peine 10 à 20% des mètres carrés qui composent les villes européennes, tandis que la ville fonctionnelle en accapare encore les 80 à 90% restant .* » *Lavadinho, Sonia, et al.*⁹² La ville du dehors serait une ville du corps, et du corps en mouvement qui inclut les espaces pour le vivant dans les lieux d'usages. Elle rend l'espace du dehors accessible tout le temps et partout, à tous les âges, dont l'ensemble constitue la normalité de la vie : « *une ville à jouer, à tout âge* » *Ibid.*⁹³ Un autre aspect développé dans cet ouvrage qui fait écho à ma recherche porte sur *la ville surprise, Lavadinho, Sonia, et al*⁹⁴, qui offrirait des possibilités de ruptures et pourrait devenir un lieu propice à l'émergence d'environnement favorable à l'acte performatif. L'usage de l'espace public nécessite pour le moment de répondre à un certain nombre d'autorisations, de normes sécuritaires, en particulier lorsqu'il s'agit du déplacement d'un groupe de jeunes enfants. L'apparition du

⁹¹ Source INSEE

⁹² Lavadinho, Sonia, et al. 2024. *La Ville Relationnelle*. Rennes : Éditions Apogée,. Urbanisme.

⁹³ En 2019, je conduis des projets en danse croisant des enfants de 3 et des résident·es d'EHPAD et les rencontres, exploratoires et sensibles nous ont montrées le goût pour le jeu qui perdure à tous les âges.

⁹⁴ Lavadinho Sonia et al., *Ibid*

jeu dans « *l'espace du dehors, qui laisserait des espaces en jachère, dont les usages ne seraient pas complètement définis par avance, permettrait un art expérientiel et non plus animatoire ou distanciel* », Lavadinho, Sonia, et al,⁹⁵ soutient ma recherche, comme un horizon auquel contribuer. Elle affirme sa portée émancipatrice au sens où la première enfance reste cantonnée dans des espaces spécialisés comme la crèche, l'école et au-dehors, dans des lieux majoritairement à usage prévu et déterminé. Elle questionne cet état de fait et propose une contribution alternative.

Un article paru dans Libération en février 2024, qui évoque le point de vue des enfants eux-mêmes titre ainsi : « *J'ai pas l'impression que les adultes pensent à nous quand ils construisent la ville.* » Lucas Zaï—Gillot.⁹⁶ Le dehors est un espace où sont priorisés les autos plutôt que les piétons, donc les enfants, le travail plutôt que le jeu, les adultes plutôt que les enfants. Des expériences récentes tentent, cependant, de repenser l'usage du dehors, pour l'enfance. L'exemple de Pontevedra illustrent la mise en œuvre de circulations piétonnes continues qui ont été pensées pour que les enfants puissent se rendre à pied à l'école sans adultes.⁹⁷

En s'adressant à la première enfance, il y a un choix politique et déterminant qui s'opère : celui de travailler avec une population, au service de l'émancipation de celle-ci dans un moment où ses représentations sont en cours d'élaboration. Ma recherche-crédation tend à générer des espaces d'émancipation pour les enfants en leur laissant un champ d'exploration et d'écoute qui se pense dans un cadre sensible et ouvert à l'imaginaire, tout en s'insérant à l'intérieur de structures et de pratiques éducatives normatives. Je développe ensuite, deux études de cas liées aux résidences de recherche immersives qui sont orientées dans ce sens dans le point suivant.

⁹⁵ Lavadinho Sonia et al. *Op. Cit.*

⁹⁶ Zaï--Gillot, Lucas. 2024. *Enfants dans l'espace urbain : « J'ai pas l'impression que les adultes pensent à nous quand ils construisent la ville. Libération. Consulté 23 février 2024).*

⁹⁷ Tonucci, Francesco. 2019. *La ville des enfants : pour une (r)évolution urbaine.* Marseille : Parenthèses.

3.2. Études de cas : résidence 5 et résidence 6

Le matériel collecté lors des résidences de recherche est tout particulier. Il me place dans le paradoxe d'une adulte qui expérimente et recueille, fait état et analyse des productions enfantines pour le rendre visible à d'autres adultes. Mais ce processus qui met en visibilité la recherche des enfants eux-mêmes par le prisme du regard adulte est incontournable, à partir de mon cadre actuel, afin d'investiguer et de restituer les résultats. Je poursuis mon enquête dansée entre septembre 2023 et juin 2024 auprès de deux groupes d'enfants pour former progressivement le cheminement vers la performance *Cabanes au-dehors*. Ces deux terrains sont détaillés dans les deux points suivants en tant que résidence 5. et résidence 6. Toutes les notes retranscrites entre guillemets pour ces deux études sont issues du cahier de terrain 2.

Du jardin de la crèche au parc public, Résidence 5

En septembre 2023, je retrouve la crèche Colette et ses habitant.es, où nous avons déjà été en résidence en immersion avec la pièce initiale *Cabane*, interrompue brutalement en mars 2020 par l'arrivée de la pandémie de Covid 19. L'établissement accueille des enfants âgés de dix semaines à trois ans révolus, ou jusqu'aux quatre ans de l'enfant sur dérogation pour des situations particulières. Mon projet de poursuivre le travail autour de la figure de la cabane, au-dehors, trouve écho avec les préoccupations qui animent l'équipe de la structure : aller dehors, plus fréquemment, et développer cette pratique avec les professionnelles et les enfants. Je suis venue une fois par mois, jusqu'en juin 2024.

Chaque fois, nous observons la météo qui nous a particulièrement comblées de pluies mais, chaque fois, aussi, nous sommes allées au-dehors, au jardin de la crèche, tout au long de l'hiver. A la rencontre de ce micro-paysage, nous l'avons arpenté en long et en large, pas après pas, sauts après sauts, chutes après chutes. Je reconnais chaque recoin comme lieu d'expériences, avec le corps, avec les gestes et toute la sensorialité que le jardin nous aura offert. Le cheminement nous a conduit à sortir vers l'espace public, le parc de Beauregard, dans une logique progressive de franchissement telle que décrite dans la première partie.

Les outils de la danse détaillés dans la seconde partie rencontrent le terrain de la recherche avec le site spécifique du jardin de la crèche Colette, à Rennes. Cette résidence permettra de comprendre les possibilités d'exploration gestuelle et perceptive d'un espace particulier et protégé, au-dehors par et pour la petite enfance. Les matinées se passent en ayant mis à l'écart le matériel habituel (draisiennes, ballons, mobiliers et jouets en plastiques de type seaux, râtaux, pelles). L'exploration ainsi menée, permet de revenir aux corps, à l'espace et aux éléments du jardin en tant que tels et à tout ce dont est fait le lieu quotidien de ces enfants.

Nous rentrons dehors, chaque fois, un peu plus, un dehors endotique, dont l'épaisseur apparaît peu à peu. Des caractéristiques lexicales des textes issus des carnets de terrain montrent une fréquence de mots descriptifs de l'environnement vivant, végétal, des éléments du milieu, et animaux liminaires rencontrés. De longues descriptions sont faites de chaque rencontre, de gestes détaillés, avec une attention à la précision et aux expériences sensorielles, tactiles ou visuelles, perçues dans leurs contextes d'apparitions. La résidence traverse les saisonnalités et prend en compte les transformations de l'espace en ce sens. Une négociation entre adultes a lieu à chaque fois que j'arrive, pour prendre en compte la météo du moment et (re)décider de sortir. Les enfants sont accompagnés par les encadrantes. Certains rentrent, d'autres arrivent régulièrement. Il est décidé que les enfants viennent à leur guise. Je vais à la rencontre de ceux qui arrivent, je les salue par le regard ou par un geste et par un mot et je rentre en empathie avec ce qui émerge de l'activité spontanée des enfants. L'habillement et l'équipement seront discutés et apparaissent petit à petit comme des points déterminants qui facilitent ou freinent les allers et venues des enfants. Les temps d'expérimentations sont menés avec les outils de la danse tels que je les ai décrit en deuxième partie.

Les degrés d'apparition des danses sont très variables, ainsi que leurs durées. Certains enfants, au début de la résidence, utilisent différents moyens pour se protéger d'une nouvelle adulte inconnue qui arrive dans leur milieu familial que je reprends à mon compte : « Garder les paupières mi-closes qui rejoignent les propositions spontanées de certains enfants qui filtrent ainsi leur timidité. » Ce subterfuge de disparition me semble comporter une stratégie pertinente que je m'approprie. Dans la pièce de Loïc Touzé, *La Chance*⁹⁸, les danseur·euses

⁹⁸ <https://loictouze.oro.fr/fr/creations/la-chance>

s'avancent au-devant de nous, spectateur·ices, pour émettre une danse, les yeux fermés, comme une méthode prospective, de plongée dans un réservoir d'imaginaires et de perceptions. Le dispositif auquel j'assistais lors des répétitions de la pièce me questionnait en tant que regardant en train de voir les danseur·euses se livrer à l'exposition aveugle de leurs gestes en train de se former et à mon implication de réceptrice de cet acte dansé « à nu ». Ici, sans un mot préalable, l'enfant convoque cette mémoire. Nous oblitérons nos regards pour mieux nous rencontrer.

Il existe des moments de flottements entre les points d'émergence du mouvement. Je ne cherche pas nécessairement à remplir ces moments : « Aujourd'hui, je me suis aussi autorisée à me mettre le long des rambardes de bois et à m'accroupir pour laisser venir, comme pour *rincer mon pinceau* ⁹⁹. » Je m'autorise à laisser faire les moments de relâchement à l'intérieur de l'improvisation qui contre-carrent une permanence de la sollicitation lors d'activité animatoire. Ces temps d'accalmie servent à trouver des ancrages renouvelés, à intégrer les moments vécus et à reprendre souffle.

Les observations menées tout au long de la résidence sont rapportées ici, à la manière d'un inventaire. Avant de concevoir la performance en tant que telle, la série d'ateliers incluant enfants et adultes de la structure, fait émerger des points d'intérêts saillants.

Jouer avec l'existant

Les éléments végétaux du jardin constituent de véritables rencontres : « Ce jour-là, les marrons seront notre façon de nous relier entre nous et avec le lieu. Nous les découvrons sur le sol en nous promenant attentivement dans le jardin. Ils emplissent tout le volume des paumes des enfants et matérialisent l'espace intérieur de leurs mains. Il y en a peu, ils deviennent précieux, précis. Nous nous les échangeons silencieusement. Je suis à genoux, à hauteur d'enfants. Le micro-espace que nous partageons alors se densifie : nous voyons de près nos yeux, nos peaux. Le fruit est posé alternativement sur le dos des mains, le bout des pieds, sur les genoux et devient un marqueur des volumes du corps et de don-contre-don¹⁰⁰. » Ils sont aussi des vecteurs d'expériences avec l'acte de rouler : sur les corps, sur les sols avec des inductions de vitesses et de distances variables en fonction de la nature du support et de

⁹⁹ Expression utilisée par Simone Forti lors des pratiques d'improvisation

¹⁰⁰ Théorie du don- contre-don, *Mauss, Marcel, and Florence Weber. 2023. Essai sur le Don Forme et Raison de l'échange dans les sociétés archaïques. Nouvelle Édition. Paris : Presses universitaires de France.*

la force donnée au geste du bras. Ils sont lancés par les enfants au travers de l'air et nous regardons leur trajets s'effectuer autour de nous. Certains lancés sont reproduits avec les mouvements des bras, soit dans un mouvement conduit qui dessine régulièrement la ligne imaginaire que le marron a emprunté, soit en l'exagérant ou en reprenant uniquement l'aspect dynamique du geste du bras : « Et c'est tout le corps qui est projeté dans l'espace, comme s'il devenait un marron lui-même. Ils peuvent aussi être utilisés pour marquer de petits territoires dans l'espace comme pour redessiner des zones à l'intérieur desquelles on entre et on sort. » Certains enfants délimitent ainsi des espaces qui leur deviennent propres, avec des surfaces aléatoires et des formes ovoïdes plus ou moins marquées, dont la trace se devine parfois, longtemps après. A l'échelle du petit enfant, habiter le jardin est une activité de micro-déplacements des éléments livrés par le paysage. L'exploration des volumes des fruits, de leurs poids, devient un enjeu d'expériences du sensible en tant que facteur de connaissance matérielle de l'espace au-dehors. L'affordance s'insère dans les moindres détails du milieu et les enfants sont les révélateurs actifs des aspérités qui y sont contenues. Les tiges tombées de l'arbre nous permettent également de développer un corpus d'expériences. Elles sont présentes en très grande quantité, longues de vingt à trente centimètres, souples et à interprétations multiples. Elles sont utiles à mesurer des objets, des distances, des espaces entre nous, à gratter le sol. Elles permettent un jeu sonore improvisé avec le portail métallique et deviennent un matériel d'emboîtement à insérer dans les creux. Elles recouvrent des parties du corps, ou s'ajoutent au bout des doigts, comme pour nous faire des griffes. Elles deviennent un langage à part entière que nous élaborons dans la durée. Les enfants montrent une certaine capacité à mémoriser les expériences et à reconduire les jeux dans le temps, pour les développer d'une fois sur l'autre bien que ma venue soit mensuelle.

Compagnons empiriques de jeu et de rencontres, les éléments du jardin en présence sont une ressource d'expériences concrètes du lieu et précurseurs de symbolisations figurales : « *Pour enquêter dans les figurabilités du geste dansé, on s'intéressera donc aux effets d'allusion qu'il est capable de susciter, aux aperçus fugitifs qu'il exhale parfois, au sentiment de voyance que son spectacle lève dans le regard, quand la participation esthétique est à son comble.* » *Matthieu Bouvier*¹⁰². Les formes que les enfants développent au cours des improvisations amènent les adultes à prendre en compte les intérêts spécifiques des enfants, à lire leurs propositions en tant que telles, à accorder une réalité valable à des

¹⁰² Bouvier, Mathieu. 2024. *Figurabilités du geste dansé. Rubriques*. Consulté 3 septembre 2024.

jeux qui pourraient être invisibles. Ceci s'opère par l'intermédiaire de ma présence participante à partir de ma grille méthodologique dansée. Je prends en compte les expériences corporelles menées spontanément par les enfants dans mon observation et ma pratique perceptive préalablement exposées. En prolongeant ces apparitions par ma propre danse, les infra-activités des enfants se trouvent exposées au regard des adultes présents.

Les espaces transitionnels

La perception des différentes couches d'espaces qui se situent autour des corps et entre eux, permet de faire exister des temps de prises de contacts, de redressements, d'explorations multi-dimensionnelles de l'espace au-dehors. Il ne m'est pas nécessaire d'induire de directives, le rapport haptique s'installe spontanément. Les enfants ont une réceptivité fine aux gestes et à leurs modifications, même lorsqu'ils semblent peu tangibles. « Une petite fille, M., s'approche de moi et propose l'une de ses mains. Je place l'une des miennes proches de la sienne, pas tout à fait en contact, avec la paume vers le ciel. Elle lève légèrement ses mains et commence à jouer avec ce pré-contact en laissant un peu de distance entre nos paumes. »

Les distances entre nous sont explorées dans toutes leurs épaisseurs. Certaines improvisations montrent des enfants qui étendent leur conscience de l'espace en dessinant par un doigt, un membre, des déplacements de tout le corps, des zones plus ou moins étendues du jardin. Leur corps se projette au-delà de lui-même, leur perception de l'espace se forme par cercles et lignes dans une cartographie dont le tracé finit par recouvrir le sol entièrement, tant l'espace est parcouru et reparcouru. Cette observation montre un appétit, un désir d'espace, qui est en partie indifférencié de la nécessité d'aller d'un point donné à un autre. L'image des *Danses Serpentes* apparaît et avec elle, ce qu'en dit leur autrice Loïe Fuller en tant que danses puisant à « *la grande force motrice de la nature*¹⁰³ ». Les enfants dans leurs arpentages du jardin, serpentent, puisent et épuisent l'espace. Dansent-ils, à la suite de Fuller, la force motrice de la terre ?

Dedans-dehors

Le jardin est vide et pourtant, là tout arrive. Le lieu prosaïque du quotidien, produit cependant de multiples rapports sensibles, comme revisité par un assemblage d'attentions,

¹⁰³ Fuller, Loïe. 2002. *Théorie de la danse*, dans *Ma vie et la danse, suivi de Écrits sur la danse*, Paris, L'Œil d'or, p. 171.

de gestes situés et de développements de danses nouvelles. Les textes du carnet de terrain présentent une richesse descriptive et sensorielle, qui cherche à rendre la complexité des apparitions dans les corps des enfants avec un vocabulaire le plus précis possible. Ils mettent en lumière les expériences physiques et sensorielles des enfants dans leur grande sensibilité et finesse, en soulignant l'importance de la connexion avec le vivant et l'apprentissage par l'expérience. Les interactions avec les éléments minimaux au- dehors marquent un contraste avec l'artificialité et la profusion des objets qui se trouvent à l'intérieur de la structure. Certaines transcriptions décrivent une finesse de contacts corporels avec les éléments en présence : « Nous explorons attentivement une micro-flaque qui s'est formée à la surface d'un mobilier de plastique laissé dans le jardin. La froideur est nommée par l'enfant. Son geste se module pour ne pas perturber la tension superficielle à la surface de la flaque. C'est un phénomène physique qui met en correspondance la surface et le fond. La peau de l'eau est ressentie par l'enfant qui pose très délicatement le bout de son doigt pour appuyer légèrement, sans rompre cette tension. Ce phénomène provient de l'existence de forces intermoléculaires. Une molécule de surface ayant moins de voisines qu'une molécule profonde, il faut rompre des liaisons pour amener une molécule profonde vers la surface et augmenter la surface libre. C'est l'expérience que fait l'enfant par son geste intuitif mesuré pour défaire la tension de surface. Puis, il touche son nez avec ses doigts mouillés, ses paupières. » L'expérience de sa peau ne reproduit pas le même phénomène, son corps reste entier, sa peau reste surface. L'expérience si infime ouvre de grandes perspectives de compréhensions physiques, corporelles et ontologiques.

Les expériences menées au-dehors entre en fort contraste, donc, avec l'ambiance à l'intérieur de la crèche : « lorsque je suis arrivée quelques minutes plus tôt, les enfants étaient encore à l'intérieur, certains entourés d'objets en plastique imitatifs (fours à micro-onde, parts de pizza, faux fruits, ...). » Un dépôt se forme dans le vécu de l'enfant, au-dehors, qui constituera peu à peu son savoir sensible du vivant.

La terre

L'élément terre est un support de la recherche dans le jardin : « Nous enfouons nos doigts, formons des boules de terre, frottons nos mains. Ceci attire d'autres enfants. Nous plongeons nos doigts, nous plongeons nos yeux dans la terre et dans nos yeux. » L'expérience avec la terre est réitérée après avoir longtemps « touché le sol, l'humidité, enfoncer nos doigts, fait des trous, planter de petits bouts de bois : le geste de rouler des

petites quantités de terre forme de petites collines, des toupies. » Des micro-paysages sont modelés, plantés, développés, cassés, ... Le modelable de la substance permet une infinité de digressions de la forme à l'informe. Ceci me renseigne sur l'intérêt que porte certains enfants à explorer l'ensemble des étapes successives de la transformation d'une forme à l'autre selon des rapports au temps qui alternent entre des métamorphoses lentes et des ruptures, par des destructions des formes en terre. Le plaisir et l'intérêt peut se porter autant à la première opération en tant que procédé d'expérience qu'à la seconde dans un jeu de composition qui alterne et gradue l'informe et la forme.

Plus loin, un enfant fait passer une boule de terre qu'il a modelé au-dedans de son habit pour le voir ressortir en dessous. L'enfant représente un mouvement interne de son corps, fait « comme si » la terre pouvait être l'aliment ingéré, digéré, expulsé. Cet événement me montre l'impact du matériau sur l'activité imaginative de l'enfant. Spontanément, il donne à voir l'intériorité de son corps, autant à lui-même qu'à ceux qui l'entourent. Cet usage performatif de la terre du jardin par l'enfant épaissi la dimension métaphorique du matériau terre, et propose une actualisation enfantine de la « *chair du monde*¹⁰⁵ », développée par Maurice Merleau-Ponty.

Des voix mêlées au champ sonore de la ville

La voix est ce qui peut nous mettre en contact à distance. Elle est le vecteur d'une rencontre au-delà du toucher et les jeux qui se développent par l'intermédiaire de la sphère vocale augmente les expériences : « Un lien se crée par la voix. Le petit garçon qui a la main droite brûlée est en face de moi et vocalise à fort volume. Je tends aussi mon bras vers lui et vocalise, en modulant le volume de ma voix. » La matière et la voix se mêlent : « Certains enfants goutent la terre et tout un jeu de souffles et crachats se forme. Je me laisse imprégner par les sons du paysage, les avions, les poussettes, les passants. Tout un jeu de langage et d'espace s'installe avec les mots Là, Ici, là -bas. »

« Ce sont eux qui s'approchent et il y a un intérêt renouvelé pour la bouche, avec les sons explorés autour du mouvement des lèvres, de la voix, des sons crachés, des sons 'transgressifs' puis qui retrouvent des sons chantés, des sons vocalisés. Nous circulons dans cette matière sonore assez longuement. » « M. continue de fredonner des mélodies, tout en

¹⁰⁵ Merleau-Ponty, Maurice. 1979. *Le Visible et L'Invisible Suivi de Notes de Travail*. Paris : Gallimard.

mettant des petits morceaux de bois dans les cercles. Certains tombent de l'autre côté, vers la rue, vers l'extérieur marquant la frontière de la crèche. Certains enfants remarquent la frontière et disent le mot fermer. »

La voix est aussi le support à créer des états de corps spécifiques et inattendus : « Un enfant s'est mis entre deux petites tables (il y a du mobilier en plastique qui est disposé dans le jardin et qui ne peut pas être enlevé) qui étaient assez proches l'une de l'autre. Ce sont de petites tables un peu massives mais basses. L'une verte et l'autre rouge. Calé entre les deux (elles étaient assez proches de quelques dix ou quinze centimètres), il était là, assis et je me suis approchée petit à petit et j'ai commencé à fredonner un air improvisé, un chant qui était assez particulier et avec mon index j'ai dessiné une géographie autour de son dos, de ses jambes, de son corps comme si je dessinais autour de lui, un paysage plus ou moins cohérent avec la forme de son corps réel, autour de ses doigts. L'enfant s'est endormi, je vois son corps se relâcher. » L'espace occupé par l'activité vocale se développe au long de la résidence et confirme l'importance d'inclure le phonatoire, la voix en tant qu'espace de construction sonore pour la performance *Cabanes au-dehors*.

Des sols

Les sols du jardin alternent entre les allées aménagées, glissantes lorsqu'il pleut, et l'herbe, sous laquelle affleure la terre dans tous ses états : « Un petit garçon reprend le mouvement de poser les mains et de soulever les mains : prendre appui et pousser la terre, poser les mains et pousser la terre. Une exploration de l'axe vertical s'installe et nous continuons de pousser, repousser. » Le sol du jardin a été artificiellement constitué de microreliefs qui créent des élévations du sol. Ils sont le support à toutes sortes d'explorations de modulation du poids du corps : « Des garçons sont ensuite près de la petite butte qui se trouve plutôt à gauche du jardin si nous sommes dos à la crèche et il joue à abandonner le poids du corps, à se laisser glisser dans la pente, en étant sur les pieds mais en se laissant emmener par le poids de la pente et par le poids du corps. Je les observe aller et venir. » Les enfants opèrent une lecture des sols en matérialisant ses courbures qui augmentent les effets de la gravité sur leurs courses par des accélérations et des ralentissements, des chutes, des glissades à partir de différentes parties du corps projetées dans le mouvement. La modularité du poids, telle que décrite comme métaphore active à rendre les différents degrés de relations entre nous, se vérifient ici. Elle se complexifie au long de la résidence et permet de créer des

relations nuancées entre nous et les sols. Au-dehors, les sols sont plus complexes dans leurs topographies et leurs états liés à la météorologie, donc plus riches.

Flexions intérieures

Les transferts de poids du corps se déplacent à l'intérieur des différentes parties qui le composent et souvent à partir des appuis au sol, se distribuent : « deux petits garçons dont l'un a tracé des trajets avec ses pieds, se mettent à appuyer leurs pas. Je me mets en résonance notamment par un jeu sonore produits par les pas qui sont plus appuyés et accélérer avec des courses, des déséquilibres et des jeux autour de la prise d'espace. Il joue aussi avec le poids de sa tête qui l'entraîne dans un élan et dans un déplacement. Il laisse venir des pas-chassés, des sauts, des demi-tours sautés, des rythmes dans les pieds, des mouvements des mains qui guident le trajet par alternance avec le bas du corps. » Le corps s'habite ainsi d'explorations internes, comme si un flux se mettait à le parcourir. J'observe une circulation du mouvement qui se complexifie progressivement, au long des rencontres. L'espace interne du corps des enfants devient espace à explorer, à déplacer, à habiter. Le corps même des enfants semble prendre forme d'habitation mobile, le *corps-cabane* apparaît alors dans certaines improvisations et devient ce lieu de composition de soi, de géochorégraphie.

Capter des ombres

Certains aspects de la matérialité du dehors font leur apparition par le mouvement des enfants eux-mêmes, qui ancrent leurs perceptions dans des actes dansés, des déplacements. Ces captations perceptives sont très fines. Celles du mouvement des ombres sur le sol m'apparaissent comme marquantes : « Il a ensuite capté l'ombre de l'adulte qui l'accompagnait et je le voyais suivre par ses pieds le dessin sur le sol de l'ombre de l'adulte qui se déplace. L'enfant semble prendre conscience du volume que le corps dépose et trace devant lui. Les ombres sont assez nettement dessinées lorsque le soleil apparaît puisque la crèche est orientée au sud et aujourd'hui, il y a eu de belles éclaircies. » L'enfant semble changer de focale avec son regard. Son travail visuel est comme rendu visible par le trajet de son corps qui calque ce que voient ses yeux. Ses sens coopèrent, se synchronisent, formant une écologie perceptive telle que décrite par Gibson.¹⁰⁶ Le dessin de l'ombre que l'enfant trace par la marche transforme l'espace perçu. L'aplat de l'ombre sur le sol est mis en volume par l'enfant. Il devient médian entre la terre et le ciel. Là aussi, par la perception

¹⁰⁶ Dolbeault, Joël. 2014. *James J. Gibson, Approche écologique de La Perception Visuelle*. Paris: Dehors.

spontanée dansée de l'enfant, le dehors s'emplit d'une dimension figurale, en rapport avec l'activité cosmique tout entière. Cette séquence semble démontrer une capacité de perception de certains aspects au-dehors qui préconisent de raffiner encore mon attention à la sensibilité des enfants.

Avec la posture adulte

Comme je l'ai précédemment indiqué, les adultes qui entourent la recherche sont aussi des référents pour les enfants et induisent par leurs postures et leurs corps, des effets sur elle. Lors des matinées d'expérimentations dans le jardin, l'espace se trouve comme densifié par les émergences de gestes, les temporalités afférentes, les danses qui circulent entre les enfants et moi. L'apparente spontanéité de l'ensemble semble déstabiliser les adultes qui progressivement, modifient le flux de leur parole jusqu'à revenir à leurs perceptions silencieuses. Ce cheminement occupera la moitié de l'année. A partir du mois de mars 2024, le flux habituel des mots et des injonctions à produire des gestes stéréotypés s'amenuisent jusqu'à faire place à une attention participante, au sens où certaines adultes se mettent elles-mêmes en mouvement spontanément. J'utilise la posture pédagogique que j'ai explicitée précédemment et je ne propose pas de filtre explicatif à l'expérience. Le début de la résidence montre que les adultes ont une compréhension de l'activité limitée : « elles commentent le moment et indiquent qu'elle (une enfant) m'aura bien imitée. »

Je m'approprie progressivement les outils des sciences sociales qui me sont transmis durant l'année universitaire et notamment le questionnaire d'enquête. La mise en place d'un questionnaire co-écrit avec la personne qui co-dirige la structure s'appuie sur des constats liés aux pratiques éducatives que j'ai observées : quels gestes fait-on auprès de enfants ? Quelles postures adoptent-t-on auprès d'eux ? Qu'est-ce que je regarde en tant qu'adulte ? Qu'est ce qui fait mon intérêt au-dehors ? Cet outil qui circule entre nous sert principalement à la réflexion commune et à une mise en discours de l'expérience plutôt que d'outil statistique. Je prolonge nos échanges, notamment par le visionnage de *Small Dance*¹⁰⁷ où l'on voit, lors d'une courte vidéo d'une minute trente, Steve Paxton¹⁰⁸ filmé en pied face caméra au milieu de roseaux. Il est debout, stable et quasiment immobile. Sa présence au centre de l'image vibre, entourée des mouvements des tiges végétales. Il est

¹⁰⁷ *Small Dance*, Steve Paxton. Youtube: 1mn 30. 2007.

https://youtu.be/_oWA1sWMI0k?si=7pIi_FUsD_4nprV_

¹⁰⁸ Steve Paxton (1939-2024), et danseur, chorégraphe, improvisateur et pédagogue américain.

comme infimement mobile. Après plusieurs dizaines de seconde d'attente d'une danse qui arriverait, nous comprenons que ce sera cela la danse : celle d'une résonance intérieure réelle bien que très peu visible. L'une des professionnelles présente cet après-midi de février 2024, lira cette proposition comme « une invitation à être plutôt que faire » et « à dépasser ou déplacer les attentes de ce que serait danser vers une forme de réceptivité aux mouvements ». Notre dialogue semble porter à conséquence quant à la manière d'intégrer des micros-mouvements, des préalables, ce qui sera bénéfique pour la poursuite de la recherche en commun avec les enfants. Les adultes seront plus réceptives aux détails, par la suite. Le questionnement porte sur les rapports au-dehors que j'observe et comment trouver des opérations pour reconfigurer les postures adultes dans cet environnement de la crèche, avec une visée de développement d'une perception sensible.

Le tableau ci-dessous fait état des opérations discutées avec les professionnelles afin de questionner leurs préoccupations de départ, issues de leurs pratiques professionnelles habituelles et par l'intermédiaire de la deuxième colonne, ce qu'elles qualifient comme nouvelles catégories à pratiquer, ensuite.

Catégories de départ qualifiant le rapport au-dehors	Vers	Nouvelle posture
Hygiène	Expérimenter	S'adapter
Salissures	Sensorialiser	S'équiper
Surveillance	S'Émerveiller	Être en co-présences
Sécurité	Ressentir	Expliquer, réorienter

J'observe à partir du mois de mars 2024, que les adultes appliquent l'une ou l'autre de ses opérations en situation, au-dehors. L'une d'elle me fait état d'expériences d'enfants ayant longuement dessinés avec la boue et les traces sur ses chaussures l'illustrent. Un mois auparavant, elle m'indiquait que la salissure représentait un frein pour elle quant à sa disponibilité à explorer et à laisser les enfants explorer. Il semble là que la relation des adultes à l'expérience sensible faite par les enfants au-dehors se soit améliorée.

Aller vers l'espace public

La résidence 5. à Colette comporte dès le départ, l'objectif de se rendre dans l'espace public avec les enfants. Je propose de transposer notre pratique menée au jardin de la structure vers le parc public et d'élargir ainsi le territoire de l'expérience. Le parc de

Beaugard est attenant à la crèche et se compose d'un paysage qui dessine des possibilités d'explorations avec le corps particulièrement intéressantes.

Pour mettre en œuvre cet aspect de la recherche, plusieurs rendez-vous préparatoires sont nécessaires. Le franchissement du groupe d'enfants vers l'espace public n'a rien de spontané. Il s'agit d'élaborer une logistique qui concerne toute la structure et demande à être organisée et réorganisée à plusieurs reprises, depuis le début de la résidence, en réalité. Quelques jours avant de sortir, un repérage préalable est effectué avec A., à sa demande, qui a besoin d'avoir un parcours suffisamment précis pour pouvoir faire une surveillance la veille au soir de la sortie et le matin même. Il faut passer en revue le trajet afin qu'il n'y ait aucun objet coupant, ni morceaux de verre sur le parcours. Le terrain confirme le fait que l'espace public est d'accès complexe pour les jeunes enfants.

De plus, A. m'indique qu'elle propose de marquer le trajet que nous emprunterons avec de la rubalise afin de matérialiser l'espace qui serait accessible au groupe. Je suis interpellée par cette proposition qui me semble aller en contresens de ce que je tente de proposer en tant que rapport ouvert et perméable à l'espace du dehors. Une négociation s'opère entre nous pour que l'espace soit suffisamment sécurisé du point de vue de la structure sans qu'une frontière ne soit installée. Nous déterminons une trajectoire à parcourir avec le groupe qui comporte un premier jardin où sont installés quelques blocs de béton, puis, une allée qui arrive sur un long terre-plein planté de manière rythmique par des cerisiers. Nous montrons, ensuite, un grand escalier qui arrive sur une contre-allée bordée de noisetiers denses que nous emprunterons pour longer le parc et revenir à proximité de la crèche. Enfin, nous emprunterons le trottoir pour rejoindre la structure.

Sortir enfin, le 21 mai 2024.

Nous allons franchir le portail de la crèche pour aller dans le parc public avec les enfants. Cette sortie est donc en projet depuis le mois d'octobre 2023. Une longue anticipation a été nécessaire pour respecter la répartition du nombre d'adultes à prévoir pour l'accompagnement des enfants hors de la structure. Ce délai conséquent est dû aux attendus légaux d'encadrement : un adulte accompagne deux enfants. Les parents ont été invités à se

joindre à nous. Pour cette matinée spécifique, je leur fournis un document *feuille de route*, afin de les guider dans des *Marches à jouer*¹⁰⁹.

A l'arrivée sur le premier terre-plein, je deviens muette. Je me mets à genoux dans l'herbe et touche le sol avec les mains. Ce geste devient un geste-rituel qui inaugure les explorations au dehors et permet un changement de régime dans les rapports à l'espace et aux sensations. C'est un contact matériel qui informe le lieu et les autres que l'expérience commence. Les adultes commentent par injonction : « viens, touche », allant parfois jusqu'à prendre la main de l'enfant pour le faire toucher l'herbe. Je reprends alors un peu la parole et indique aux adultes qu'ils peuvent eux-mêmes faire les expériences et laisser l'enfant libre de s'y plonger ou non. Cela suffira pour replacer chacun·e dans son propre espace, son corps.

Les enfants sont entourés des adultes mais ils sont aussi instigateurs des déplacements, des mouvements, nos corps sont en recherche conjointe. Il y a eu une collecte spontanée de branches parfois très longues qui sont transportées par plusieurs enfants. Ils coopèrent et organisent ce déplacement collectif silencieusement. Le mouvement est ressenti dans les corps et l'espace entre eux se distribuent pour que les directions voulues par l'un·e ou l'autre s'accordent. Des petits morceaux de bois sont cassés et certains enfoncés dans la terre pour former des micros-architectures. Des courses, des accélérations, des dévalements de l'espace sont explorés. Je retrouve le désir d'espace que nous avons expérimenté au jardin de la crèche. Ici, au parc, les enfants peuvent augmenter leurs prise d'espace dans un grand volume. Les enfants jouent avec les sols, s'allongent entièrement, roulent, entrent dans un rapport qui engage parfois tout leur corps. Le mobilier urbain devient le support d'explorations physiques : se hisser, gravir, chuter, sauter. La boue est un moyen de modelage et un jeu de formes à se transmettre, comme l'ont été les marrons, les boules au jardin de la structure. Le bord du trottoir que les enfants empruntent se fait support d'un jeu d'équilibre. Ils explorent les hauteurs et les adultes les accompagnent, en se rendant attentifs et permissifs. Ils mettent parfois leur propre corps en jeu.

¹⁰⁹ La feuille de route correspondante aux *Marches à jouer* est annexée en p 115.



Images 6. Du jardin de la crèche à l'espace public, parc de Beauregard, Rennes. 21 mai 2024 © Dreamcatchers

A l'issue de la sortie au parc public, nous prenons un temps assez informel dans la cuisine de la structure avec les personnes professionnelles qui étaient présentes. Elles dénombrent sept parents dont deux papas et une vingtaine d'enfants. L'espace spécifique de la contre-allée bordée d'arbres n'était pas connu des professionnelles de la crèche Colette. A. rapporte que l'un des enfants a dit à son parent en arrivant sur la contre-allée : « c'est le chemin secret. Toi, tu restes derrière et moi je vais devant. » Le parent semblait étonné que son enfant sache décrire ces notions d'espace. Pour conclure cette discussion, « B., s'exclame : il faut normaliser la sortie au parc ! la rendre plus évidente, plus inscrite dans les pratiques, plus spontanée même si c'est seulement deux professionnelles avec quatre enfants. Il faut qu'on mette ça en place de manière hebdomadaire et plus fréquente. »

Il nous aura fallu près d'une année, de septembre 2023 à mai 2024, pour pouvoir sortir et explorer le parc public de Beauregard attenant à la crèche. Ce constat de durée peut être expliqué par la difficulté liée aux pratiques d'encadrements existantes qui ont été des filtres à l'accès à l'espace public pour les jeunes enfants. Mon étude s'arrête au moment où la personne en charge de la direction de la crèche Colette, exprime la volonté de mettre en œuvre de nouvelles pratiques pour sortir au parc public. Ma recherche et les émergences qu'elle aura opérée auprès des adultes pourra devenir le support d'une modification progressive des usages de sorties et permettre une porosité entre le dedans et le dehors de la structure, pour une meilleure intégration des jeunes enfants dans la ville. Il serait pertinent de poursuivre l'enquête afin d'observer si la suite de l'histoire, comme « *on pourrait qualifier la danse de 'transitoire', en état de perpétuel devenir* » *Andrée Grau*,¹¹² va permettre d'élargir le territoire mis à disposition des enfants. Il semblerait que ma recherche sur ce terrain est amorcée une attention accrue des adultes pour l'espace à accorder aux enfants.

Les descriptions fines des explorations menées au long de la résidence 5., constituent un document de conservation d'un début d'anthropologie de la danse enfantine, à travers les concepts et notions développés en deuxième partie, mis en application dans le cadre spécifique de ce terrain. Il s'est produit des émergences initiées par la méthodologie dansée et des apparitions nouvelles, notamment dans l'aspect figural des danses enfantines au-

¹¹² Grau, Andrée, et al. 2020. *Anthropologie de La Danse Genèse et Construction D'une Discipline*. Nouvelle édition Pantin : Centre national de la danse.

dehors. Ces danses n'ont pas de statut, en tant que tel, elles ont une infra-existence et pourtant elles existent. Il s'agirait de les explorer plus avant pour tenter de faire une anthropologie du mouvement de l'enfance. Nos outils descriptifs rejoignent ceux évoqués par Sylvain Fabre qui propose une structure du *Moi-maison* qui, étagé de « *différentes instances constituent une pluralité contradictoire et complémentaire. Ce modèle permet par exemple de reconnaître l'importance du pulsionnel comme un soubassement nécessaire à la pensée, en lien avec l'expérience corporelle. Il montre également le rôle de « la culture comme ressource ludique et mythique. » Sylvain Fabre.*¹¹³ Cette phase de la recherche me permettra de constater que l'exploration du dehors avec les enfants de moins de trois ans ne nécessite pas de dispositif scénographique et que ce qui est déjà là, les corps et les paysages, constituent un support d'exploration suffisant. L'importance du rapport non explicatif et non-verbal dans la rencontre me paraît confirmée. Mon attention se porte aux perceptions en tant qu'« *il reste encore à dégager quels seraient les principes d'une ethnographie concernant les « invisibles du dedans. Soit ces invisibles qui se situent à l'intérieur de notre enveloppe corporelle, qui ne se voient pas, mais gagnent en existence à mesure que l'on apprend à les reconnaître et à les pratiquer » Jérémy Damian.*¹¹⁶ En considérant ce champ exploratoire à venir, mon attention se porte alors sur un raffinement prospectif des rapports au-dehors à poursuivre.

¹¹³ Fabre, Sylvain. 2022. *Quel apport éducatif de la danse ? Un éclairage anthropologique à partir de Jacques Lévine. Recherches en danse.*

¹¹⁶ Damian, Jérémy. 2013. *L'espace du dedans (quand il n'y a rien à voir !). Socio-anthropologie* (27) :71-83. doi : [10.4000/socio-anthropologie.1471](https://doi.org/10.4000/socio-anthropologie.1471).

Faire Cabanes, Résidence 6

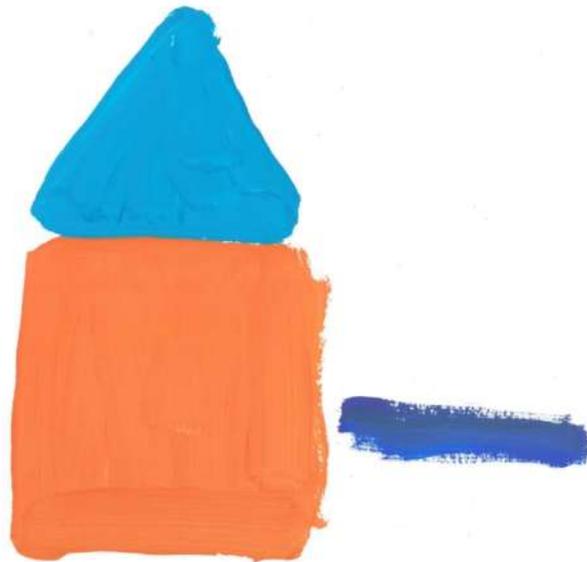


Image 7. Dessin préalable : « Dessine ta cabane », dessin d'enfant. mars 2024 © Dreamcatchers

La recherche a lieu en parallèle sur un autre terrain, en territoire rural. A Bonnemain, village du nord-est du département de l'Ille et Vilaine, la phase opérationnelle se déroule du 26 mars 2024 au 2 juillet 2024. Nous travaillons avec deux classes de l'école maternelle soit quarante-huit enfants de deux ans et demi à sept ans. La classe des plus jeunes est encadrée par un enseignant qui pratique hebdomadairement chaque jeudi matin, des sorties au jardin situé près de la bibliothèque du village. Un potager est en cours d'aménagement, ainsi qu'un poulailler et des pratiques de peintures et d'explorations libres ont lieu régulièrement lorsque la météo le permet. Nous intervenons dans le cadre d'un projet d'éducation artistique et culturelle encadré par *Extension Sauvage*. Cette structure portée au sein de l'association *Figure Project*, basée à Rennes, propose un projet nomade qui conjugue un festival et un programme pédagogique en danse contemporaine en relation avec le paysage. Léa Maraszek¹¹⁷, artiste plasticienne, collabore à cette résidence 6. pour la partie design et conception de la scénographie à jouer. Nous menons l'une et l'autre, simultanément les ateliers avec les enfants. Au long des rencontres programmées, nous menons la co-fabrication du matériel de *Cabanes au-dehors* à jouer par le groupe en parallèle d'une pratique en danse.

¹¹⁷ Présentation de l'artiste en annexe, p 116.

Un programme d'interventions est détaillé dans un document-cadre qui indique les objectifs pédagogiques de chaque séance, leur organisation logistique et les besoins en matériel et espaces de travail. Une restitution-performance du projet est programmée pour le 17 mai 2024 avec les enfants ayant participé au processus. Une invitation à y assister est faite à leur entourage. La recherche ici porte sur une double appréhension, celle du chorégraphique et du scénographique. Les enfants de ce terrain sont un peu plus grands que ceux de la résidence 5. Aussi, la recherche a pour objectif de créer avec et pour les enfants le matériel d'une installation qui permet la construction concrète de cabanes. Nous entrons dans une fabrication plastique pour faire-cabane, avec le corps et un prototype scénographique à construire et à jouer.

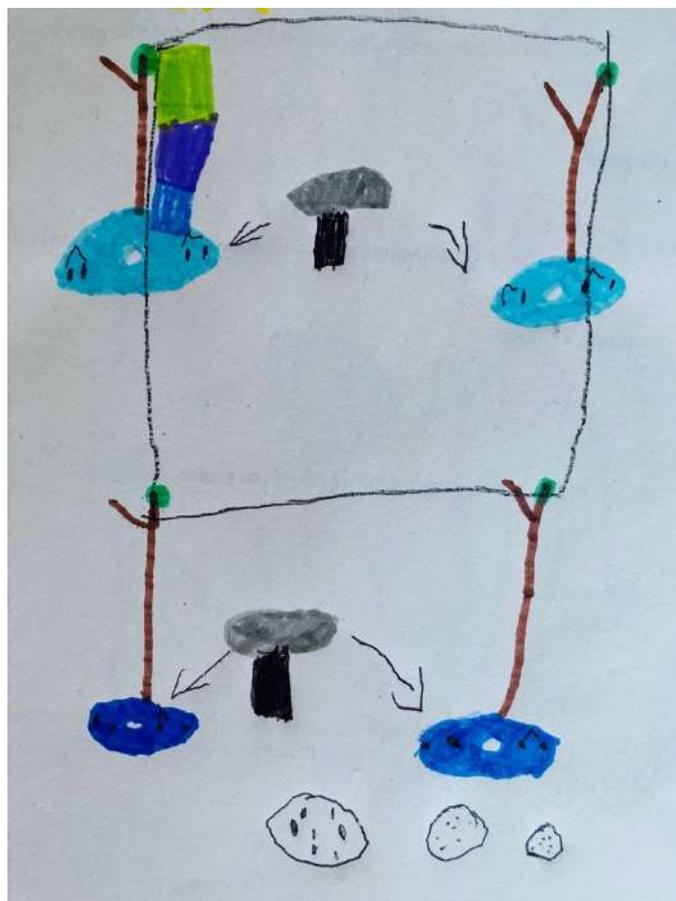


Image 8. Scénographie pour « Cabanes au-dehors », dessin d'enfant, Bonnemain. Juin 2024. © Dreamcatchers

En amont des ateliers, Léa Marazec et moi préparons deux fois vingt-quatre petits socles en bois de dix centimètres de diamètres et deux centimètres de hauteur de forme circulaire et tiges correspondantes de cinquante centimètres, pour les plus jeunes. Pour les

plus grands enfants, vingt-quatre socles en bois d'épaisseur de trois centimètres de forme carrée de trente centimètres de côté sont prévus. Ils sont poncés et percés en leur centre ce qui permettra l'insertion de manches eux aussi de longueur et diamètres différents selon deux dimensions, suivant la répartition et l'âge des enfants. Nous décidons d'un code couleur qui servira de repère pour l'assemblage des socles et des tiges. Les toits sont figurés de rectangle en tissus à dimensions variables. Ils sont constitués de carrés de tissus de huit couleurs choisies. Ces carrés sont composés par les enfants. Chacun choisit un agencement et les assemblages définitifs seront votés à la majorité. Ensuite, les enfants épinglent les tissus qui forment de plus ou moins grands rectangles colorés, des drapeaux de pays imaginaires. Une équipe de parents bénévoles nous rejoint pour coudre les toits qui serviront à la performance.

Lors de la première rencontre, les enfants sont invités à s'installer autour des tables préparées pour peindre avec une sélection de couleurs définies au préalable, et qui nous accompagneront durant toutes les rencontres dans un souci de conception graphique et esthétique. Comme font les architectes, il s'agira de commencer à dessiner leurs cabanes, celles qu'i-elles imaginent, celles qu'i-elles connaissent peut-être déjà, celles qu'i-elles aimeraient fabriquer. Ces dessins seront ensuite titrés et scannés et forment un début de matériel iconographique qui sera archivé.

Durant les trois autres journées dédiées au projet, les enfants alternent par demi-groupe classe entre la pratique chorégraphique et celle de la couleur, de la peinture, des tissus, des volumes. Pour la pratique en danse, nous abordons les appuis et le rapport au sol en explorant les contacts et parties du corps qui viennent se poser sur le sol, des déplacements bas. Nous construisons progressivement des chemins vers la verticalité en explorant l'espace dans toutes ses directions et dimensions par l'intermédiaire de protocoles d'improvisation. Ceci nécessite une attention spécifique afin que les enfants prennent conscience progressivement de l'espace transitionnel entre nos corps. I-elles sont déjà habiles dans cette pratique du fait d'ateliers de yoga menés par l'ATSEM¹¹⁸. Elle fait le lien entre ce que les enfants connaissent déjà et ce que je propose avec la conduite de *Cabanes*.

Lors du second atelier, j'observe plus particulièrement les injonctions adultes faites aux enfants par les mots et les corps. Il est dit aux enfants qu'i-elles ne sont plus à la crèche

¹¹⁸ Agent Territorial Spécialisé des Écoles Maternelles.

mais à l'école et qu'ici, « on ne rigole plus ». Cette observation d'une forme de discontinuité entre la petite enfance et l'entrée dans l'âge scolaire induit aussi un rapport au corps, et à sa discipline attendue. Les enfants sont ramenés debout par des gestes vifs à plusieurs reprises. Ces gestes sont fréquemment observés lors de mes interventions dans les structures, quelles qu'elles soient. Ceci nous met en tension et en dissonance avec ma proposition. Je cherche à créer une disponibilité aux sensations ressenties et par la danse, à élargir une pratique gestuelle déclosée du corps habitué aux injonctions disciplinaires courantes. Je proposerais aux adultes de se rendre vigilants à leurs propres gestes et à leurs paroles, adressés aux enfants. Cette attention permettra de maintenir autant que possible, une cohérence entre la qualité de rapports aux corps, sensibles, lors de la pratique en danse et nos propres attitudes corporelles et gestuelles, vis-à-vis des enfants. Je note une prise en compte suffisante de ma proposition qui se matérialisera jusqu'à la restitution où nous créerons un espace dédié à l'exploration des enfants, sans que les adultes n'interviennent.

La mise en jeu.

La performance des enfants au-dehors devra être adaptée aux aléas météorologiques puisque la semaine planifiée pour la restitution est très pluvieuse et rend le dehors difficilement praticable en l'état. Collectivement, nous n'avons pas les équipements nécessaires pour jouer dehors par tous les temps. Nous sommes donc amenés à prendre place dans le gymnase de la commune pour pouvoir mettre en œuvre la restitution performée de *Cabanes*. Dans ce contexte spécifique, je propose une partition qui articule la construction chorégraphique et scénographique pour ce grand groupe d'enfants, à partir de ce qui a été pratiqué et fabriqué lors des ateliers précédents. L'espace du gymnase forme un vaste rectangle à l'intérieur duquel j'en matérialise un autre, par un trait de scotch bleu, de dix mètres de longueur par huit mètres de largeur. Chaque côté du rectangle correspond à un demi-groupe d'enfants auquel est dédié une couleur. Le matériel est disposé autour de l'espace et matérialise chaque place. A l'intérieur du rectangle, l'espace est celui de la construction de cabanes, avec le corps et les objets. Les adultes sont invités à s'installer tout autour pour être témoin de la performance et seront invités par un enfant, si elle le souhaite, à venir explorer l'espace après l'installation terminée, selon le principe mené lors de l'exposition *Children Power*.¹¹⁹

¹¹⁹ « *Children Power. Une exposition interdite aux plus de 18 ans, du 19 mai au 19 décembre 2021, au Plateau/Frac Île-de-France. Cette dernière exposition était réservée aux moins de dix-huit ans et les personnes*

Chaque groupe prend en charge une étape de la construction en entrant et en sortant alternativement de l'aire de jeu dédiée. La partition traverse les couches explorées durant les ateliers et agence le chorégraphique et le scénographique. Elles semblent comprises physiquement par chaque groupe et même si, ensuite, durant les entretiens menés auprès de quinze enfants, certains témoignent de leurs craintes à performer devant un public d'adultes, les interprétations de chacune des praxis de la proposition sont à la fois précises et engagées, dans le sens d'une spontanéité du mouvement proposé par chaque enfant, non stéréotypé. Le mouvement et ses formes circulent entre ell·eux et nous, Léa et moi, qui les accompagnons, sans que ne soit perceptible de mimétisme strict : le jeu se forme dans une pluralité de propositions, hétérogènes et singulières à l'intérieur d'un cheminement constructif. Certains enfants étirent leurs trajectoires, prennent la liberté de ralentir et de faire durer des traversées, et continuent d'explorer le mouvement.

Une première phase consiste à rendre compte des multiples contacts et appuis du corps avec le sol, préalable à s'ériger ensuite. La difficulté de la situation tient également au fait que lorsque les performeur·euses sont en jeu, une grande partie du groupe doit maintenir une certaine attention en étant extérieur à celui-ci, dans une posture spectatrice-active. Apprendre à regarder l'autre danser, proposer, expérimenter a fait partie de notre apprentissage préalable puisque la danse se passe dans les interstices, l'espace entre les corps. Aussi, la réception de la danse est un exercice inclue dans la pédagogie que je propose.

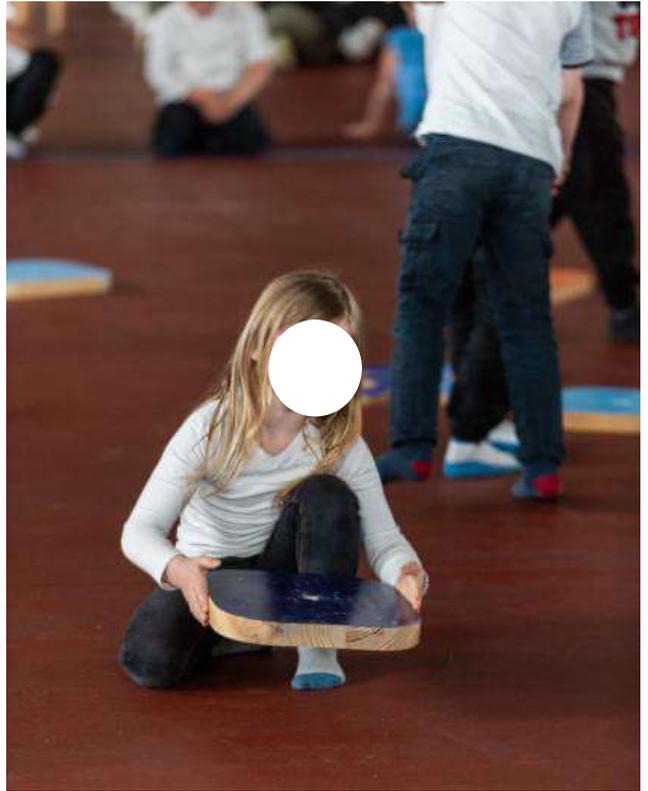


Image 9. Restitution des enfants le 17 juin 2024, Bonnemain. © Richard Louvet

Chaque enfant y va de sa trace, de sa marque sur le sol, de son dessin à partir du matériau de son propre corps. La seconde phase permet de placer les premiers objets comme marqueurs d'espace : là, ici, là, là-bas. Les objets sont dimensionnés à l'échelle des âges des enfants. Les lignes horizontales apparaissent ensuite avec les matériaux à mesurer, baguettes de cinquante centimètres et manches, plus longs, d'un mètre-vingt centimètres, pour commencer à nous relier, physiquement et construire à plusieurs. Un travail préliminaire a été mené afin d'appréhender le matériel des bâtons. En effet, un matin d'avril, une enfant m'indique que les branches de l'arbre de la cour de l'école sont interdites d'être ramassées pour jouer. Elles seraient trop dangereuses, trop encombrantes, trop sujettes à conflits. Aussi, ce matin-là, précisément, nous avons prévu de travailler avec des baguettes qui permettent de matérialiser les points de contacts des corps entre eux, en les maintenant d'une paume de l'un·e à celle de l'autre. Je me saisis de la situation pour ouvrir une discussion autour des branches et de leurs usages possibles et je propose le travail avec les baguettes dans le sens d'une appréhension sensible de cet objet et des enjeux de le mettre en partage entre nous. La pratique sera reconduite à plusieurs reprises en notre absence par les enseignant·es et les branches ne seront bientôt plus un enjeu d'appropriation. A., sept ans, dira : « les branches sont comme les bras des arbres. »

Les bâtons sont installés dans les socles et vient le temps des toits-tissus. Les toits sont à dimension variable à taille d'enfants. Ils s'accrochent par des élastiques sur les baguettes verticales. Les toits sont manipulés à plusieurs et correspondent à l'espace social, là où faire ensemble devient nécessaire et où s'abriter donne lieu à des rencontres partagées.

Les groupes s'organisent spontanément pour convenir de déplacements coordonnés tout en maintenant l'objet entre leurs mains et en dirigeant les trajets collectivement vers les points d'accroches qui sont aussi à ajuster. Certains enfants sollicitent l'entre-aide, trouvent des accords non-verbaux pour adapter le geste et l'objet en correspondance à ceux de l'autre. L'installation prend forme durant une trentaine de minutes et bien que les objets apparaissent et occupent l'espace progressivement d'avantage, la place des corps et du mouvement se maintient dans les explorations que les enfants poursuivent en habitant l'aire de jeu. Des circulations s'opèrent entre le sol et les espaces libres, au-dessous des toits et les regards portés au-dessus, les sauts qui apparaissent comme pour repousser avec le dos, l'espace du dessus. Une occupation prend corps par ce groupe d'enfants dont certains, très petits, autour de deux ans et demi, marquent une assertivité à fabriquer l'assemblage corps-construction.

Des grappes se forment aussi pour faire corps-commun. Elles occupent tout l'espace qui leur est dédié. Elles s'en sont entièrement saisies, par un assaut tranquille et joyeux, avec une intelligence déployée dans toutes les spatialités de leurs corps. Quelques un·es ont été gagné·es par l'émotion devant ce large public adulte de près de cent personnes installées tout autour. Elles ont rejoint l'espace sécurisant d'un·e parent·e. La fin est marquée par un signal sonore propre à H. (Atsem complice) qui utilise de petites cymbales orientales. L'espace se vide, les enfants regagnent les bords de l'aire de jeu, sont remerciés, applaudis. Tous quittent le gymnase et une dizaine d'enfants invitent leurs adultes à venir visiter le campement à posteriori de la performance. Six petites cabanes, deux de taille moyenne et une très grande sont disposées dans l'espace, avec une répartition assez égalitaire des unes et des autres par rapport à l'espace laissé libre, comme une trace matérielle de l'appréhension collective de l'espace par les enfants eux-mêmes.

Nous avons rencontré chaque enfant dans son groupe et pratiqué chaque aspect de la proposition pendant cinq heures mais le dépliement de l'installation chorégraphique et scénographique ainsi exposé nous montre toute la vélocité avec laquelle chacun·e s'est emparé·e des outils du corps dansé et du matériel à jouer. Toute la complexité des différents niveaux mis en jeu dans le processus de faire-cabanes apparaissent : les gestes et les corps dansés, l'usage des objets et la modularité des rapports possibles avec le matériel à construire, les déclinaisons de l'espace multi-dimensionnel et les enjeux interpersonnels.

Il me semble que la recherche ici menée, a permis une assertivité des enfants dans l'espace qu'ils se sont appropriés et dont le public d'adultes a pu être témoin. Dans des entretiens menés avec dix-huit enfants (5 groupes de deux enfants et deux groupes de trois enfants), le 17 juin 2024, soit un mois après la performance, le cheminement constructif est encore assez clairement décrit : « On forme notre cabane avec tous les gestes », « on a fait un projet dans la salle de sport avec des petits accessoires et avec les accessoires, au début, on dansait et plus on dansait, plus c'était à chacun notre tour et des fois, on posait les trucs et les petits posaient des petits ronds et nous, on était assis et on faisait la cabane et après on s'écroulait et après c'était au tour de l'autre groupe et à la fin il y avait plein de cabanes. »

Le terrain de la résidence 6. me montre l'importance d'une composition qui déplie le cheminement constructif concomitant entre le chorégraphique et le scénographique. Les enfants pour certains encore très petits, soit autour de trois ans, ont restitué des

cheminements à l'intérieur de la performance de manière très littérale, dans une correspondance des corps et des formes construites, indiquant ainsi une transposition esthétique du processus d'habiter leur corps et d'habiter l'espace par l'intermédiaire des opérations de la danse.

Dans *Esthétique de la rencontre*¹²⁰, Baptiste Morizot nous dit : « *L'invention de vouloirs apparaît ainsi comme une conséquence de la reconfiguration des branchements entre soi et le monde par la résolution inventive du problème rencontré : en tant que les structures individuées du spectateur ont été transformées, il ne vit plus selon les mêmes lignes de force et donc ne veut plus exactement les mêmes choses.* » Ici, le rôle du spectateur peut être transposé à celui des très jeunes performeur·euses dont les *vouloir construire* semblent s'être élargis de potentialités et de complexités nouvelles. A partir de ces constats d'efficacités, notamment pour ce qui est de la trajectoire compositionnelle, j'analyse dans la partie suivante, la performance *Cabanes au-dehors*, telle qu'elle a été conçue et proposée aux regardeur·euses, au mois de juin 2024.

¹²⁰ Morizot, Baptiste. 2018. *Esthétique de La Rencontre*. Le Seuil. Paris.

3.3. La performance : tentative de raffiner une expérience d'un morceau du monde

Dès le début de la recherche au-dehors, il m'est paru évident de ne pas reconduire d'éclairage artificiel ni de musique ajoutée à la proposition comme cela était mené au théâtre. La performance se veut d'emblée nomade, adaptable aux paysages, dans la mesure d'une hospitalité suffisante pour nos corps et d'une topographie du sol et des ombres, adaptée à l'enfance. Je convie Albane Aubry, danseuse et chanteuse, comme pour la version de *Cabane* au-dedans. Nous formons un duo qui prend en charge le cheminement de la pièce. *Cabanes au-dehors* propose une situation d'expérience performative où deux adultes, ici appelées performeuses, déploient une installation qui matérialisent les différentes étapes d'une construction chorégraphique et proto-architecturale. Elles les rendent visibles et partageables dans un lieu choisi au-dehors. Celui-ci devient un morceau du monde à percevoir à partir des corps dansés des performeuses qui infusent une sensorialité spécifique.

Je définis peu à peu les espaces de jeu où ma proposition sera possible au-dehors. L'espace public au sens large et conventionnel, paraît assez rapidement inadéquat. L'adresse spécifique aux très jeunes enfants nécessite un choix : la nature du sol est de préférence composée de pelouses, la présence d'ombrages, d'arbres, nous amène à circonscrire les espaces à explorer comme partie de l'espace public à investiguer : « *Il n'y a jamais de neutralité du lieu et le choix d'un lieu de répétition, et plus encore d'un lieu de représentation, est déterminant. Sa dimension, sa hauteur de plafond, sa configuration, peuvent influencer sur la nature du geste et des trajectoires. L'ignorer est un leurre : le lieu constitue un cadre nécessaire et signifiant pour le danseur, comme pour le public, qui détermine en partie notre relation à l'œuvre chorégraphique.* » Julie Perrin¹²². Au-dehors, le choix du lieu est un facteur de mise en œuvre renforcé. L'espace où se joue *Cabanes au-dehors*, soulève des questions qui portent autant sur la réception de la proposition esthétique elle-même que sur ce que celle-ci fait au lieu choisi. Une enfant me demande en conclusion de nos échanges et improvisations au-dehors : « C'est quoi la nature ?¹²³ » Elle semble avoir pris conscience de l'environnement qu'elle désigne ici, en tant que « nature » à la suite de la proposition expérimentée, tout en questionnant cette notion. A partir de l'interrogation

¹²² Perrin, Julie. 2006. *L'espace en question. Repères, cahier de danse* 18(2) :3-6. Doi : [10.3917/reper.018.0003](https://doi.org/10.3917/reper.018.0003).

¹²³ Cahier de terrain, 1.

qu'elle soulève, s'ouvre une brèche potentiellement fertile vers d'autres figurations et perceptions de l'espace.

L'ossature compositionnelle reprend celle de la performance initiale et la transpose au dehors, à l'image du processus de franchissement exposé dans la première partie. Cependant, ici, l'approche écologique de la perception¹²⁴ s'épaissit dans un lieu agité par le vivant, un paysage. Cette approche vise non plus à représenter le senti mais à sentir avec, en tant que les performeuses deviennent des résonnatrices du lieu, pour les regardeur·euses. La trame compositionnelle est un fil d'équilibre sur lequel nous parcourons la performance, une ligne médiane entre une conduite de gestes préalablement définis qui activent les sensations tout en ressentant les percepts, au-dehors : « *Ni comme un objet, ni comme un sujet mais, ce qui est très différent, comme un monde possible.* » Gilles Deleuze et Félix Guattari¹²⁶.

Hospitalité

Le dispositif est préparé en amont de l'arrivée de la communauté des spectateur·ices. Un soin est apporté à l'accueil pour générer la rencontre avec une certaine qualité de présence à l'espace choisi, aux événements proposés et à la sensibilité manifestée. Le passage du quotidien différencié d'où arrive chacune des personnes participantes, vers une entrée dans cet espace du dehors spécifique, est introduit par les mots d'accueil qui s'adressent surtout aux adultes présents. Au-dehors, il me paraît cependant nécessaire de faire exister un moment-sas comme l'indique Benoit Sicat, artiste plasticien à propos de son spectacle *le Jardin des Possibles*, à l'adresse des tout-petits : « Ce moment dans le sas, (...) accueille, c'est un moment d'hospitalité.¹²⁷ » Ce moment de passage se fait par l'intermédiaire de nos corps et de la parole qui nous permettent de nous acheminer d'un moment de l'ordinaire à celui de la performance où une qualité spécifique de rapports à un lieu donné est recherchée. C'est une tentative de raffiner notre expérience sensible d'un lieu, avec et pour une communauté à rencontrer.

¹²⁴ Luyat, Marion, et Tony Regia-Corte. 2009. *Les affordances : de James Jerome Gibson aux formalisations récentes du concept*. *L'Année psychologique* 109(2) :297-332. doi : [10.3917/anpsy.092.0297](https://doi.org/10.3917/anpsy.092.0297).

¹²⁶ Deleuze, Gilles, et Félix Guattari. 2022. *Qu'est-ce que la philosophie ? Nouvelle édition*. Paris : Les éditions de minuit.

¹²⁷ Entretien avec Benoit Sicat, artiste plasticien, du 29 11 2023. Rennes.

Dans *Esthétique de la rencontre*, Baptiste Morizot questionne les modalités de création d'une œuvre dans le contexte de l'art contemporain avec tous les antagonismes possibles qui la traverse : « *La création prenait la forme d'un jeu d'équilibriste qui consistait sans cesse à se demander : comment faire ceci sans pour autant faire cela ? C'est-à-dire comment produire tels effets sans produire simultanément, dans notre dos, les effets que l'on ne veut pas ? Comment faciliter le départ d'un processus d'inférences riches et paradoxales, sans les forcer ? Comment disposer des amorces de signification, sans qu'elles épuisent le sens de l'œuvre, de telle sorte que les interprétations possibles dépassent ce qu'on croyait vouloir y mettre ? Comment créer du sens, sans le verrouiller, simplement le faire bruissier ?* » Baptiste Morizot.¹²⁹

Ici, pour *Cabanes au-dehors*, le questionnement porte sur les modalités de rencontres avec de très jeunes enfants non encore admis aux codes de participation à une performance d'art contemporain et dont la retenue ou la mobilité sont peu prévisibles. Le degré de *bruissement* de la proposition est à interpréter au moment de la rencontre même, qui doit s'épaissir, s'affirmer et tout autant que se moduler de fines perceptions qui s'adressent aux regardeur·euses placées tout autour de l'aire de jeu.

¹²⁹ Morizot, Baptiste. 2018. *Esthétique de La Rencontre*. Le Seuil. Paris.

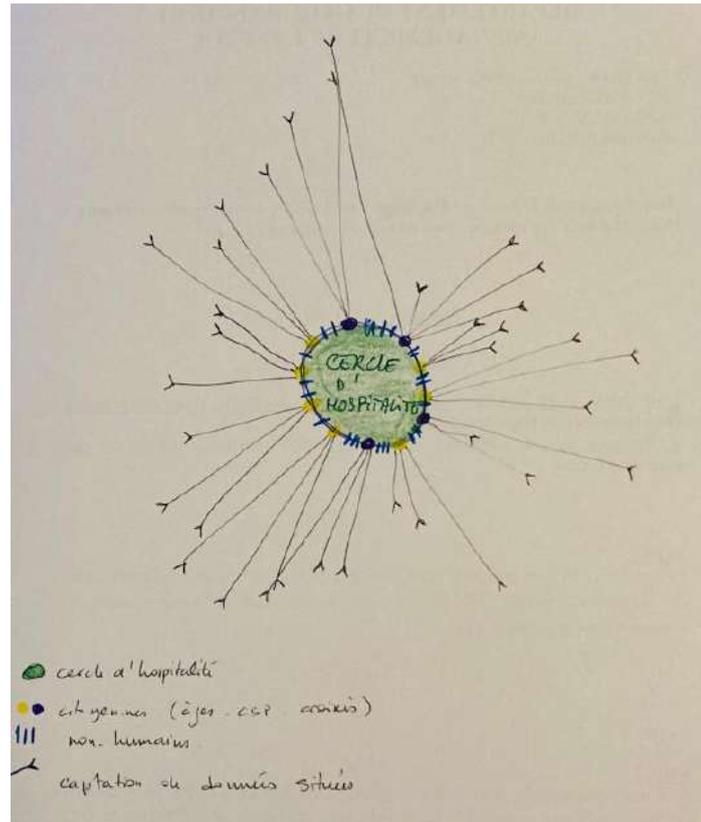


Image 6. Cercle d'hospitalité, dessin préparatoire « Où se situer dans le paysage ? »

Un cercle

Ouvrir un espace de sensibilité au-dehors consiste tout autant à ouvrir un espace pour les corps que pour les regards. Les regardeur·euses sont assis·es en cercle. Cette disposition circulaire n'oriente pas une focale univoque et permet à chacun·e de garder son champ de vision perméable. Il inclut le centre de l'espace, au-devant de soi autant que les périphéries, ce qui est autour. Le cercle des regardeur·euses permet une prise en charge des circulations du regard et nous inclue, performeuses, comme initiant le jeu et le ritualisant. Les regardeur·euses sont installés·es dans des places données au pourtour du cercle et se voient les un·es, les autres, tout autant qu'i·elles nous voient. Nous sommes assises au même titre qu'i·elles dans ce cercle au commencement de la performance. Cette configuration génère une assemblée d'enfants qui se forme dans un lieu au-dehors, un cercle d'hospitalité. Le fait de s'asseoir n'a pas pour visée de rendre captifs les regardeur·euses mais plutôt de permettre une situation où suspendre le flux habituel au-dehors, de créer des conditions de la rencontre pour chacun·e : « *L'art comme ensemble d'habitudes incorporées est ce qui permet à l'incompatibilité de départ de se muer en tension de forme, et de fonctionner ainsi comme*

condition favorable à la rencontre individuante.» Baptiste Morizot.¹³¹ Le cercle nous permet de former une assemblée et de poursuivre notre tentative : « l'art comme expérience d'individuation collective. » Baptiste Morizot.¹³³

Dans le mode performatif voulu, qui fait place à l'apparition, nous cherchons à rentrer dehors. Le dehors n'est pas la nature, conçue comme extérieure à nous, environnement ou décor, mais bien comme lieu agissant.

Une danse pour habiter nos corps

Nous sommes, donc, rentrées dehors, et nous allons avec notre matériau-corps, toucher d'abord ce sur quoi nous avons pris collectivement place, comme une prise en compte physique de la nature du sol où nous sommes déposées. Cette approche initiale du dehors propose une situation suspensive par rapport au flux ordinaire des corps et du mouvement dans son régime habituel. La situation de départ nous place dans une forme d'horizontalité. Les protagonistes et les regardeur·euses sont assis en cercle, au sol. L'apparition du geste se manifeste par un mouvement de la main. Il comporte une sorte de chiasme perceptif : toucher l'air puis le sol autant qu'être touchées par eux. Une forme d'attention au senti est portée depuis l'intérieur de la chair et reçue de la matière. Geste inaugural ritualisé, l'acte de toucher le sol fait signe à l'assemblée d'être là où nous sommes, fait commencer le rituel. L'attention collective se rassemble. Le fait de mettre en contact les enfants avec nos corps en danse, induit un autre rapport entre tous, qui actualise le fait social « *que danser est une manière de venir aux nouvelles de soi comme aux nouvelles des autres.* » *Jérémy Damian*¹³⁵.

La légère disjonction dans le temps qui se crée, permet de mesurer la sensation, de penser et sentir la peau du sol, de l'épaissir. Elle est marquée, étirée dans le temps pour déclencher le geste d'une forme stricte. Puis, dans une prise en charge du cercle réciproque, les performeuses alternent la prise de gestes, comme nous pourrions dire de prises de paroles, en offrant des zones de contacts corps-sol qui s'élargissent peu à peu. La trajectoire dessine les rapports des différentes faces du corps avec le sol. Nous rencontrons les regards dans ce

¹³¹ Morizot, Baptiste. 2018. *Esthétique de La Rencontre*. Le Seuil. Paris.

¹³³ Morizot Baptiste, *Ibid.*

¹³⁵ Damian, Jérémy. 2016. *Intériorités / Sensations / Consciences : sociologie des expérimentations somatiques du Contact Improvisation et du Body Mind Centering*. Université de Grenoble Alpes. 2014. 578 p.

premier parcours qui nous fait traverser un demi-cercle, topographes en train de tout percevoir du sol. Nos doigts dessinent les reliefs des herbes et entrent dans de micro-paysages. Le sol est cet espace premier, là où « *Le plan d'immanence ne cesse de se tisser.* » Gilles Deleuze et Félix Guattari¹³⁶.

Le contact du poids du corps avec la terre, s'expérimente ensuite comme par capillarité en remontant dans une danse de masses qui matérialise le poids de la tête, boule lourde, osseuse et pleine, et le duo s'organise pour devenir unisson. Il crée un temps commun. Dans la phase de *Cabane* « boîte-noire », le travail d'écoute de la partition musicale nous a menés à nous focaliser sur un apport extérieur au ressenti strict qui venait nous informer du temps. Ici, le travail avec le son des corps, active une autre source de perception de l'autre, comme partie entière à entendre, avec laquelle constituer des accords d'unissons et de disjonctions dans nos rapports aux temps. Nous ne cherchons pas une exhaustivité dans l'unisson, qui serait de nature mimétique mais une zone *d'en-commun* qui augmente les expériences singulières de chacune de nous et se partagent à l'ensemble des regardeur·euses de la performance. La difficulté réside dans le fait de garder l'expérience vive, de ne pas seulement redonner une mémoire de gestes prévus mais de faire l'expérience nouvellement : « *Or, dès que l'on a mémorisé... On se met à anticiper.* » Marie Glon¹³⁷.

Le paysage est préparé et les corps rencontrent et testent les éléments choisis à percevoir. Le poids de grosses pierres rondes collectées sur le littoral est porté sur nos dos, coquilles symboliques, marches à quatre pattes, claquements de langues pour figurer les pas de chevaux qui apparaissent et font apparaître dans le mental des regardeur·euses, l'animal. Nous sommes peuplées des bêtes qui composent le monde, avec nous, humain·es. Le régime minimal de figuration, ici, rejoint celui utilisé par les enfants que j'ai pu observer lors de la résidence 5. La fabrication de signes vecteurs d'images par certains enfants se creuse dans une économie de moyens d'expression par des usages bruts du corps. Dans les micro-apparitions, telles que celles des chevaux signifiés par un claquement de langue et des pierres, nous rejoignons ce régime d'apparition minimal. C'est dans ce nœud entre apparitions figurées et gestes donnés qu'il me semble se dessiner une direction de réponse à

¹³⁶ Deleuze, Gilles, et Félix Guattari. 2022. *Qu'est-ce que la philosophie ? de minuit*, 2022. Éditions De Minuit. Paris.

¹³⁷ Glon, Marie. 2010. *L'unisson comme aventure technique*. *Repères, cahier de danse* 25(1) :26-27. Doi : [10.3917/reper.025.0026](https://doi.org/10.3917/reper.025.0026).

mon enquête. Notre statut d'adultes-performeuses nous place à l'interface de mondes et notre activité figurale rend visible une opération que les enfants utilisent fréquemment et qui n'est pas souvent perçue dans toutes les puissances et complexités qu'elle comporte. Nous la rendons lisible et légitime, tout autant que communicante, métaphorique : « *Les percepts ne sont plus des perceptions, ils sont indépendants d'un état de ceux qui les éprouvent ; les affects ne sont plus des sentiments ou affections. Ils débordent la force de ceux qui passent par eux. Les sensations, percepts et affects, sont des êtres qui valent par eux-mêmes et excèdent tout vécu.* » Gilles Deleuze et Félix Guattari¹³⁹.

Nous gagnons de la hauteur progressivement mais l'acheminement vers le haut se fait lentement, goutté d'étapes chantées. Les corps roulent et continuent de dévaler le cercle jusqu'à ce que nos têtes se rencontrent, sommets du crâne en contact l'un de l'autre. C'est une surface du corps qui touche peu souvent et l'expérience du crâne d'une autre en contact avec le sien est une situation singulière. Nous rencontrons ici, la tête d'une autre, sa résistance, et s'organise une phase de tests pour percevoir jusqu'où mettre du poids pour remonter le long d'une ligne verticale que nos appuis des jambes et des pieds suivent. Les boules-têtes sont des planètes qui se rencontrent et se séparent et continuent leurs courses autour de l'intérieur du cercle des regardeur·euses qui les contiennent. « *La manière dont la danse place les danseurs dans une situation d'enquête qui fait de la sensation des deux corps en contact un réel dispositif sensoriel de qualification de l'expérience qui assure, non pas malgré mais dans une situation d'incertitude, l'évidence de la rencontre des corps.* » Jérémy Damian¹⁴¹.

L'axe est remonté jusqu'à pouvoir nous déplacer sur nos deux pieds, nous appuyons avec nos omoplates de l'intérieur vers l'air comme pour stabiliser les déséquilibres parcourus. Ils nous poussent des bras d'oiseaux qui s'articulent et rencontrent les branches, prolongements qui mesurent les distances et ouvrent les perspectives de l'espace horizontal dans ses lignes et ses largeurs au-dessus des spectateur·ices. Une construction est amorcée, indéniablement et les pieds parcourent et palpent le sol, l'embrassent de baisers juteux, écoutent le moelleux sous eux. Des pieds-géographes dessinent des lignes, sinueuses, des micro-randonnées où chaque pas posé compte autant que le suivant. Nous devenons

¹³⁹Deleuze, Gilles, et Félix Guattari. 2022. *Qu'est-ce que la philosophie ? de minuit*, 2022. De Minuit. Paris.

¹⁴¹ Damian, Jérémy. 2016. *Intériorités / Sensations / Consciences : sociologie des expérimentations somatiques du Contact Improvisation et du Body Mind Centering*. Université de Grenoble Alpes. 2014. 578 p.

sourcières en trouvant d'autres branches et nous montrons tout ce que nous faisons comme relation à l'espace en construction, plutôt que de faire autre chose. Le cercle nous accueille, nous et nos cabanes où nous nous construisons avec l'espace : « *La sensation vibre elle-même parce qu'elle contracte des vibrations. Elle se conserve parce qu'elle conserve des vibrations : elle est Monument* » Jérémy Damian¹⁴².

L'enquête dansée est menée par les corps des performeuses pour rendre perceptible tant par les enfants en présence, que pour les adultes, une intériorité qui habite le corps jusque vers le regard des spectateur·ices. L'épaisseur du vécu dans les corps dansants se rend visible par la danse, en perceptions des creux et des pleins, par l'apparition de détails du lieu, de nuances, de couleurs et de leurs changements. « *possibilité d'expérimenter des formes de « sentirs* » éventuellement nouvelles, possiblement déroutantes. Et où ces sentirs n'existent pas sans qu'ils ne participent de l'existence des sensations qui les font exister.» Jérémy Damian.¹⁴⁴

Au-dehors, la danse devient une modalité de lecture des lieux, par-delà l'usage qui lui serait socialement conféré. Le lieu lui-même reçoit la danse et redonne une épaisseur aux expériences dansées : « *l'art prend un morceau de chaos dans un cadre, pour former un chaos composé qui devient sensible.*» Gilles Deleuze et Félix Guattari.¹⁴⁶

Nos gestes rencontrent de nouveaux les objets préparés, et deviennent gestes d'offrandes qui amorcent l'ouverture du cercle vers la co-construction. Nous avons mené l'enquête avec nos corps et le cercle est prêt à accueillir les explorations enfantines, élargies aux objets à construire, à la scénographie.

Une scénographie à jouer

Les choix scénographiques s'opèrent pour signifier l'articulation continue de la construction gestuelle et matérielle de cabanes. Ils sont constitués de matériaux collectés et prélevés directement dans les environnements que nous rencontrons au long des programmes de résidences. Puis, les objets designés, conçus pour des usages et des fonctions nécessaires

¹⁴²Damian Jérémy, *Op.cit.*

¹⁴⁴Damian Jérémy, *Op.cit.*

¹⁴⁶Deleuze, Gilles, et Félix Guattari. 2022. *Qu'est-ce que la philosophie ? de minuit*, 2022. De Minuit. Paris.

et spécifiques à la construction sont ajoutés. Ce matériel est disposé sur le lieu de la performance. Il se construit à la rencontre de la danse et des trajectoires des corps des performeuses. La scénographie prototype des cabanes sera augmentée d'un jeu de construction. Il a été conçu et mis en expérience lors de la résidence 6. Il est ensuite intégré à la performance à partir de juin 2024. Ce jeu scénographique augmente le nombre de constructions possibles et est à manipuler par les enfants.

Auparavant, la sensorialité des matériaux convoqués pour constituer le jeu à construire nous maintient dans une certaine vigilance quant à ce que chaque objet apporté propose un rapport peu manufacturé : terre, branches, pierres, coquillages, cailloux, donnent à ressentir l'ancrage aux lieux, à travers un collectage sauvage. Les éléments qui sont à l'inverse, manufacturés proposent des rapports graphiques, des contrastes envers les couleurs majoritaires au-dehors : ficelles, socles et baguettes de bois, tissus des toits.

Lors de la résidence 4.1, je demande au préalable de ma venue, que les enfants apportent par collectage spontané dans leurs entourages ce qui pourrait nous servir à constituer des cabanes. Certains apportent des petits sacs, des colis, remplis de morceaux de tissus aux textures diverses, de branches, de pommes de pin, d'épis de blé, de cailloux de formes variées. Dans les mains des enfants, ces paquets semblent figurer des trésors. La manière dont ils manipulent avec attention et délicatesse chaque élément apporté qu'ils montrent et décrivent aux autres enfants dénote un niveau de détails descriptifs qui qualifient le lieu, la personne et le but de l'objet collecté. Cette étude préalable me permet de comparer nos premières collectes déjà en cours, avec celles des enfants et d'opérer des choix dans ce matériel. Certains objets sont gardés qui sont congruents avec les éléments spontanément collectés par les enfants. D'autres sont choisis du fait de leur écart avec un collectage spontané, afin d'augmenter l'étrangeté dans la rencontre. En parallèle, des tests sont effectués à partir des lieux environnants les structures où se trouvent les enfants pour appréhender les ombrages nécessaires, la nature des sols où s'installer, les accroches disponibles au-dehors et les gestes de motricité fine possibles en fonction des âges : nœuds, attaches, scratch, pinces, ... Tout le processus de conception et de fabrication de la scénographie est mené en dialogue avec l'enfance.

L'attention que porte le très jeune enfant aux détails et à l'espace proximal étant donné son développement, nous amène à composer une série de pièces en terre. Elles

représentent des volumes géométriques à taille réduite (cube, boule, pyramide à base carrée) mis à disposition et égrainés dans le cercle du public. Ils sont comme des microcosmes à agencer par les plus jeunes lors de la performance.

A l'issue de la résidence 6., le jeu à construire est intégré, donc, dans la partition globale de la performance. L'ensemble des éléments, moins une petite cabane qui sera confiée à l'école de Bonnemain comme trace et prototype, est disponible à la construction. Elle s'opère avec les enfants à partir de la fin de la quatrième chanson. La conception du matériel s'appuie sur la notion d'*affordance*, c'est-à-dire en tant qu'objets dont l'usage est induit dans leurs formes : « *La perception émerge au niveau du prélèvement de l'information et non pas dans l'animal. En d'autres termes, la perception est un processus d'extraction par l'action, par l'exploration, d'informations dans l'environnement.* » Marion Luyat et Tony Regia-Corte¹⁴⁸. C'est en ce sens que la scénographie pour *Cabanes au-dehors* m'apparaît dans sa possibilité de créer un matériel d'assertivité pour les enfants convoqués à l'expérience. L'appréhension de l'espace disponible et du matériel scénographique ne nécessite pas de tiers, les enfants expérimentent l'espace au-dehors dans une réciprocité d'actions qui construisent au travers de leurs corps directement actifs, les cabanes de la scénographie. Elles sont symboliques. Je remarque alors la coïncidence énoncée par Baptiste Morizot avec ma recherche : « *Si la rencontre avec une œuvre peut en effet constituer pour le spectateur une résolution du « système de soi et du monde », c'est souvent parce que la création de cette œuvre a joué pour l'artiste un rôle similaire.* ¹⁴⁹ » La construction symbolique de la pièce *Cabane* puis sa transposition au dehors, a accompagné celle de ma maison réelle à partir de 2021. Le processus entier a fait émerger un chez-soi dont la conception et le chantier m'aura permis de matérialiser un habitat écologique, de bois, de paille et de terre. Il peut constituer une preuve que l'activité symbolique menée dans mon travail artistique a levé la possibilité d'une construction dans le monde, une cabane à échelle 1. De ce fait, la recherche menée au travers de la performance *Cabanes au-dehors* et de la construction symbolique qu'elle met en œuvre avec des enfants pourra générer des possibilités de constructions créatives ultérieures, qu'elles soient symboliques et/ou réelles. Des prémices féconds s'amorcent peut-être là, dont nous ignorons la résolution dans le futur mais qui prétend offrir une potentialité de formes à venir.

¹⁴⁸ Luyat, Marion, et Tony Regia-Corte. 2009. *Les affordances : de James Jerome Gibson aux formalisations récentes du concept*. *L'Année psychologique* 109(2) :297-332. doi : [10.3917/anpsy.092.0297](https://doi.org/10.3917/anpsy.092.0297).

¹⁴⁹ Morizot, Baptiste. 2018. *Esthétique de La Rencontre*. Le Seuil. Paris.

Un autre espace d'exploration s'est ouvert avec *Cabanes au-dehors*, qui prend corps durant la performance et s'occupe de la voix.

La construction vocale : balbutier, murmurer, chanter

Depuis notre arrivée au-dehors, l'aspect vocal du corps et son exploration se sont imposés. Des souffles, aux timbres, des sons phonétiques, aux mots, des mélodies, aux chansons : nous ne sommes plus muettes. Nos corps ont un aspect sonore à considérer. L'espace vocal est une construction, notamment pour l'enfant, occupé par l'exploration de l'appareil phonatoire et du langage, incarné : « *La matrice vocale est donc l'archer de ce processus de débrayage par lequel toute impression prononcée dans la chair est redoublée en énonciation expressive, effigie affective du sentir constituée en écho interne. Pour Bernard, ce débrayage de la sensation est porteur d'une puissance d'altérité telle que la sensation semble émaner d'un autre être que moi, avoir son monde propre.* » Mathieu Bouvier¹⁵¹.

Avant de pouvoir parler, le bébé capte déjà l'essence de sa langue maternelle, même s'il n'en est qu'à l'étape des balbutiements, des pré-savoirs. Il émet des vocalisations et des modulations, qui sont de véritables langages en préfiguration. Nous éprouvons tout au long des recherches au contact des bébés et des enfants, toute la complexité de ce langage exploratoire initial qui perdure pendant des années. Ces investigations vocales sont non-linéaires et alternent en avancées et régressions successives : « Ce sont eux qui s'approchent et il y a un intérêt renouvelé pour la bouche, avec les sons explorés autour du mouvement des lèvres, de la voix, des sons crachés, des sons transgressifs puis qui redeviennent des sons chantés, des sons vocalisés. Nous circulons dans cette matière sonore assez longtemps. » Cahier de terrain 2 ¹⁵². Les enfants rencontrés lors de la résidence 5. dont il est question ici, ont deux à trois ans.

L'activité vocale des bébés et des jeunes enfants, dans la phase pré-langagière est complexe, multiple, presque géographique au sens où s'y déploie des sons-paysages qui

¹⁵¹ Bouvier, Mathieu. 2023. *La danse, parole d'avant les mots ?* *Enfances & Psy* 98(4) :39-51. doi : [10.3917/ep.098.0039](https://doi.org/10.3917/ep.098.0039).

¹⁵² Cahier de terrain 2.

préfigurent les descriptions futures. C'est un langage, qui s'écoute, s'amplifie, se joue comme un matériau qui sculpte l'appréhension du monde d'avant les mots. Il s'agit, pour moi, de se creuser l'oreille pour entendre les micros-susurrements du bébé qui cherche à comprendre depuis l'intérieur de sa bouche. L'activité vocale des jeunes enfants est en effet, très subtile, très riche dans sa gamme de possibles, de détails, de physicalités et d'occupation de l'espace phonatoire. Écouter, résonner, vocaliser avec les jeunes enfants rend audible une infinité de sons invisibilisés généralement et peu écoutés en tant que pré-chant, en tant que langage culturel spécifique. Il constitue une géographie des murmures. Durant la pièce, le corps des performeuses contient les souffles avec lesquelles elles jouent, en résonance à Soffio 6¹⁵³, l'une des sculptures de souffle, de Giuseppe Penone. Elles sont là comme celles qui rendent audibles les traces des passages de l'air. Entre la voix parlée et chantée, elles explorent la palette et les glissements d'un échelon à l'autre du langage. Les transformations successives rendues audibles dans le temps condensé de la performance, sont parfois ressentis comme artificiels, et la combinaison du travail de la danse et celle de la voix, est complexe. La voix rend en effet audible et laisse apparaître beaucoup plus d'aspects sensibles dans les rapports du corps et du souffle que les sons émis. L'articulation est composée pour permettre au son de devenir un point fixe quand le mouvement se fait dans le reste du corps-cabane. Nous travaillons à générer des congruences du geste et du son ainsi que toute une gamme d'écarts, plus déroutants.

La voix a ceci de conséquent qu'elle « *touche à distance* » Baptise Morizot¹⁵⁵. Durant la performance, La vocalisation est abordée de manière étagée et progressive. Elle déroule l'appropriation de la voix par les performeuses qui fait écho aux vocalises spontanées des regardeur·euses autour du cercle. Ceci participe à rendre audible et à faire exister ce champ sonore spécifique de l'enfance dans l'espace du dehors, en tant que langage singulier, dans le monde. Les voix des enfants entendues sont comme restituées. Le travail vocal participe à faire entendre celui des enfants présents et à ouvrir l'espace d'écoute des adultes envers ce chant spécifique. Avec la construction chorégraphique et scénographique, celle du langage se déroule de manière concomitante. C'est une articulation interne et projetée dans l'espace qui se communique : « *Dès que j'é mets un son, je suis pris dans la*

¹⁵³ Sculpture en terre cuite, 1979, 158x75x79, collection Centre Pompidou Arts Plastiques-contemporain (AM 1980-42).

¹⁵⁵ Morizot, Baptiste, et Alain Damasio. 2020. *Manières D'être Vivant. Enquêtes Sur La Vie à Travers Nous*. Actes Sud. Arles.

résonance immédiate de l'émission vocale et de l'impression acoustique. Je m'entends parler. Ainsi, la matrice vocale est inductivement vécue comme la présence d'autrui en soi : dès mon premier cri de nourrisson, je comprenais que la voix est à la fois appel (dans la bouche) et réponse (dans l'oreille) » Mathieu Bouvier¹⁵⁷.

De l'inventaire vidéographique toujours en cours que Francys Alys mène depuis 1999, en répertoriant les jeux d'enfants à travers le monde, je retiens l'opus #30 *IMBU*.¹⁵⁸ Nous assistons à un jeu imitatif où un groupe d'enfants, à la tombée de la nuit fait chœur des sons émis par les moustiques qui les environnent. Entre incantations polyphoniques improvisées et conjurations pour éloigner et capturer les insectes parasites, les voix se mêlent entre les mondes animaux et crépusculaires. Dans les expérimentations menées au dehors, l'apparition des chants animaux captent l'attention enfantine qui en fait support immédiatement à l'improvisation vocale : le chant du coq dans le jardin voisin accompagnera une matinée de notre recherche. Bien que les adultes aient tendance à interrompre ces ressorts imitatifs, j'encourage la circulation sonore entre les mondes animaux et humains dans le champ vocal. Durant la performance, le régime figural minimal est aussi adapté à l'espace vocal qui permet d'utiliser le son du corps comme matériau de construction d'images métaphoriques.

Premières chansons

Les chansons se constituent par recherches successives, en convoquant un corpus de mots. Il croise un champ lexical sensoriel, paysager et des jeux phonétiques. Elles trouvent ensuite leur contexte d'apparition dans la performance, au long des résidences de recherche. Il existe une longue tradition de la chanson enfantine et des mélodies transmises de générations en générations. Les chansons de *Cabanes au-dehors* sont des ritournelles qui accompagnent la construction et font le support poétique du territoire du son aux mots, en passant par la mélodie :

« Dans leur livre Mille Plateaux, Gilles Deleuze et Félix Guattari ont saisi le mieux la puissance conceptuelle de la ritournelle, qu'ils définissaient selon trois niveaux distincts. Le premier, "c'est lorsque l'enfant dans le noir, saisi par la peur, se rassure en chantonnant" ».

¹⁵⁷ Bouvier, Mathieu. 2023. *La danse, parole d'avant les mots ? Enfances & Psy* 98(4) :39-51. doi : [10.3917/ep.098.0039](https://doi.org/10.3917/ep.098.0039).

¹⁵⁸ <http://francisalys.com/childrens-game-30-imbu/>. Vidéo du 17 août 2021, Congo.

La chanson crée un “mouvement centralisateur” dans un environnement chaotique. Le deuxième moment évoque une maison, un cocon familial. La chanson accompagne l’organisation familiale d’un espace intime. Le mouvement est donc “centripète” ; la mélodie est là pour aménager le foyer, l’organiser. Le dernier usage possible de la ritournelle est d’ouvrir vers l’extérieur : on entrouvre le cercle, on va soi-même au dehors, on s’élançe. C’est un mouvement “centrifuge”, d’appel vers l’autre et d’ouverture vers l’ailleurs. La chanson est ainsi une avancée vers l’inconnu, comme une volonté de découverte ou d’aventure. Dans ces trois ritournelles différentes, comme autant de manières d’être au monde, se joue la même puissance interne de la chansonnette : cet air qui accompagne, en toute circonstance, les émotions humaines, dans un jeu de modulations, dont Aliocha Wald Lasowski cerne les mouvements infinis.» Jean-Marie Durand¹⁶⁰.

A l’issue de la phase de recherche, nous avons écrit quatre chansons¹⁶¹ qui partitionnent la proposition et s’articulent aux vocalisations et aux objets. Nous gardons par ailleurs, des petits bâtons accrochés à la ceinture, qui sont quelque chose entre des outils et des cloches, comme les bâtisseurs qui ont des ceintures d’outils au pantalon et des cloches des animaux qui se signalent ainsi, en pastoral. Les bâtons soulignent dans leur apports mélodiques les transferts de poids, les déplacements des corps dans l’espace à jouer pour les regardeur·euses.

La réception par les enfants

Dès l’amorce de la recherche, la réception de la performance par les enfants est une visée de l’expérience. Elle est formulée dès l’introduction du mémoire et porte sur la potentielle transformation, voire émancipation, des enfants qui en sont partie prenante. Dans la rencontre avec ma proposition, les enfants sont actifs, en tant que participants à l’élaboration de l’œuvre, à son processus autant qu’à la forme produite qui « *est une saillance relationnelle : une composition entre un certain milieu non résolu et les traits donnés d’une œuvre.* » Baptiste Morizot.¹⁶²

¹⁶⁰ Durand, Jean-Marie / *Comment-les-ritournelles redéfinissent- notre-perception-des-sens-et-De l’esprit- à propos d’Aliocha Wald Lasowski, Le jeu des ritournelles* (Arcades, Gallimard).

¹⁶¹ Les textes des quatre chansons sont annexés, p 116.

¹⁶² Morizot, Baptiste. 2018. *Esthétique de La Rencontre*. Le Seuil. Paris.

Je reporte ici les verbatim tel que recueillis à l'issue de la représentation du 6 juin 2024, à Bonnemain (à l'issue de la résidence 6.), émis par une assemblée d'enfants participants à *Cabanes au-dehors* afin de laisser leurs mots exister, un instant :

Regarder

« J'ai aimé être assis à regarder le spectacle. »

La scénographie à jouer

« J'ai aimé les fils, j'ai aimé planter les sardines », « J'ai aimé regarder les copains taper avec un marteau », « J'ai aimé quand je me suis levée pour mettre le bâton dans le rond et le carré », « J'ai aimé passer sous les cabanes et poser le toit », « J'aimais bien le moment où tous les enfants sont venus aider à faire les cabanes », « J'ai aimé quand elles nous ont donné les coquillages », « j'ai aimé construire les cabanes », « J'ai aimé voir les autres placer les cabanes », « J'ai aimé passer en dessous des cabanes. »

Espace sonore et chanté

« J'ai aimé les chants », « la chanson des cailloux ; la musique des pierres », « j'ai aussi aimé les chansons : vous devez sûrement parler d'animaux qui étaient en train de construire des cabanes. »

Ressentis et saisies

« J'ai aimé l'image de fin, avec toutes les cabanes et les petits bruits »
« J'ai ressenti que ça faisait du bien de voir ça », « Mes sentiments sont le suspense et la joie mélancolique », « Je trouve que ça a bien été la présentation, parfaite, et je l'ai très bien comprise », « J'ai senti de la joie, beaucoup de joie. »

Il est difficile de mesurer une réception réussie, au sens où elle serait « *autre chose que la satisfaction des besoins préformés du spectateur.* » *Baptiste Morizot.*¹⁶³ Cependant, les enfants concernés, qui ont ici entre quatre et neuf ans, sont pour la plupart nouvellement spectateur·ices. Deux ou trois ont déjà assisté à des spectacles. Au travers de ce verbatim, je constate qu'i·elles perçoivent toutes les dimensions de la proposition : chorégraphique, scénographique, vocale et la construction qui s'articule entre elles. Quelques émotions

¹⁶³ Morizot, Baptiste, *Ibid.*

esthétiques sont pointées et une large majorité des réponses se situent dans un rapport affecté qui semble signifier leur intérêt tant à regarder qu'à construire la pièce : « *L'être s'individue activement : il n'est plus seulement le produit de la rencontre mais aussi son agent et son milieu.* » Baptiste Morizot¹⁶⁵. L'assertivité recherchée prend forme tant pour les enfants participants, que pour les adultes qui prennent note des implications et des occupations du lieu par les enfants.

Deux jours plus tard, nous présentons *Cabanes au-dehors* à la ferme de Quincé¹⁶⁶, à Rennes, dont le projet initié par Territoires¹⁶⁷, porte notamment sur le fait de « *donner toute la place aux enfants et aux jeunes* » au sein du quartier. Ce tiers-lieu agri-culturel comporte un vaste jardin, où nous nous installons. Il s'agit de la première proposition adressée aux familles que fait le lieu. Quarante personnes sont présentes et les âges des enfants se situent entre un et huit ans. La scénographie à jouer est bien appréhendée par les enfants qui développent progressivement une saisie de l'espace par le corps et les objets.

¹⁶⁵ Morizot, Baptiste. *Op.cit.*

¹⁶⁶ L'affiche publiée pour cette occasion est annexée, p 121.

¹⁶⁷ <https://www.territoires-rennes.fr/les-projets/beauregard-quince>



Image 11. Appropriation du matériel par les enfants, Ferme de Quincé, Rennes 8 juin 2024 © Dreamcatchers

CONCLUSION

Ma question de recherche interrogeait si l'installation-performance *Cabanes au-dehors* pouvait être un vecteur d'émancipation esthétique et relationnelle pour les enfants et leur entourage tout au long de son processus de création. Celle-ci m'a amenée à formuler précisément les paramètres avec lesquels l'enquête dansée a été menée sur les terrains d'expérimentation. Au long du mémoire, nous avons vu que s'entremêlent les usages du corps et la manière dont est considérée l'enfance jusque dans la façon dont est pensé l'espace public. L'accessibilité du dehors pour les enfants est préstructurée par un ensemble de facteurs exogènes aux enfants eux-mêmes et posent un cadre limitatif donné. Les dehors sont quadrillés de fonctions qui laissent peu de possibilités spontanées aux enfants. Pour autant ma proposition *Cabanes au-dehors* s'est glissée dans quelques interstices pour permettre, à partir des outils de la danse et un objet culturel spécifiquement pensé pour l'enfance, d'élargir les places assignées tant aux espaces traversés qu'aux enfants rencontrés.

En ayant précisé comment le corps fournit un contenu fondamental aux représentations mentales, il me semble que l'attention accrue portée au corps dans les pratiques en danse menées au long de la recherche a favorisé les modifications d'approches des adultes. La manière dont i-elles se positionnaient par rapport aux enfants a évolué. Les prises de conscience relevées dans les études de cas, qui portaient sur les postures physiques et les gestes adoptés à l'adresse des enfants, me semblent aller dans ce sens.

Le corps constitue le cadre de référence de notre représentation du monde, de notre relation à ce dernier. Agir par et avec le corps, par l'intermédiaire des outils chorégraphiques, m'aura permis d'agir sur les autres représentations liées à l'âge, à la permissivité, au dehors et à ce qu'on en perçoit. Ainsi, le fait de moduler les rapports d'être dans et par le corps a permis de moduler les catégories de penser des adultes. Les modalités d'approches par le mouvement dansé, ont permis de faire leviers à certains égards, notamment avec des prises de consciences adultes pour ce qui est des adaptations à avoir afin de permettre plus d'expériences sensibles et un accès permissif à l'espace public, à la crèche Colette, en particulier. Une vigilance est à prévoir lorsque nous nous adressons à la première enfance et notamment aux enfants de la naissance à trois ans. En effet, notre matériel à jouer doit pouvoir s'adapter encore aux capacités motrices et aux intérêts de cet âge. Il comporte encore

trop d'éléments qui posent des difficultés d'appropriation. Mon observation aurait tendance à conclure qu'il serait préférable de poursuivre des explorations in situ à partir du corps et du mouvement à la rencontre des espaces du dehors existants. La sensorialité du dehors dans toute sa complexité est apparue lors de mon terrain à Colette. Ces explorations brutes développent et aiguisent les regards adultes sur l'activité créative des enfants au-dehors.

Mon positionnement pédagogique tel que défini dans le document, porte attention à une appropriation des propositions par les enfants eux-mêmes. A travers l'articulation entre le corps et les éléments scénographiques conçus pour être investis par les enfants plus grands, la proposition de faire-cabanes s'est échelonnée d'ajustements en dialogue direct avec eux. Elles ont pu jouer de la construction symbolique et esthétique et trouver à travers son usage et la mise en partage des pratiques artistiques, une possibilité de venir plus avant dans l'espace du dehors comme lieu d'expériences du monde, le leur, où habiter.

Pour l'activation et la réception de la performance en tant que telle, nous avons vu s'« amorcer la naissance d'un corps plus sensible chez le spectateur. » Baptiste Morizot¹⁶⁹. Les enfants se sont saisis de la proposition scénographique au-dehors pour construire des espaces archétypiques où exercer une approche assertive, une manière d'habiter des lieux donnés en relation partagée. Les adultes ont quant à eux, semblé plus réceptifs à l'exploration enfantine de l'espace au-dehors. Ma recherche aura permis d'ouvrir des perspectives émancipatrices tant au long de son élaboration et dans les rencontres nouées. Il m'apparaît que l'enjeu de l'œuvre se déplace et ne réside pas dans sa valeur purement démonstrative : « Mais que la valeur de l'œuvre ne soit ni subjective ni objective, qu'elle ne soit ni singulière ni universelle, qu'elle soit dans la relation, commune par la part d'irrésolu partagée, et partageable par des individuations collectives, c'est beaucoup plus difficile à concevoir, car nous ne sommes pas une civilisation experte en pensée de la relation, c'est peu de le dire » Baptiste Morizot.¹⁷¹

Par le contexte de la recherche-crédation, la pièce *Cabanes au-dehors* s'est ancrée dans le contre-point du cadre universitaire. Ceci a permis une articulation de ses enjeux théoriques et critiques et de ses effets en tant que résultats. En comparaison avec les autres processus de création que j'ai mené par ailleurs, hors de ce cadre spécifique, mon amplitude

¹⁶⁹ Morizot, Baptiste. 2018. *Esthétique de La Rencontre*. Le Seuil. Paris.

¹⁷¹ Morizot, Baptiste, *Ibid*

réflexive s'est, à l'évidence, élargie. A partir d'un mouvement communicant entre la saisie par l'écrit et les praxis de terrain, un nouveau statut de l'œuvre est apparu. Celle-ci s'est décorrélée de l'aspect auto-suffisant, à certains égards « sacrés », ou tout au moins « *intouchable, indépendante* » Pierre Gosselin¹⁷³, comme insaisissable. Ceci m'aura permis de répondre à l'invitation suivante : « *Laurence Louppe enjoint les danseur-euses à écrire et à formuler leur pratique pour contribuer au « devenir-savoir de la danse ». Johanna Biennaise, Caroline Raymond et Manon Levac*¹⁷⁴.

La proposition *Cabanes au-dehors* poursuivra son cheminement ailleurs, lors de prochaines rencontres avec d'autres enfants et d'autres paysages, d'autres adultes à qui rappeler qu'ils ont été un enfant. La recherche-crédation *Cabanes au-dehors* s'inscrit dans un temps long et à partir de la question soulevée ici, s'ouvre sur de multiples perspectives à poursuivre quant aux possibles mises en forme, en jeux, en espaces, de lieux d'assertivité avec et pour l'enfance où raffiner encore nos expériences perceptives. Ma recherche peut permettre de questionner plus avant cette « *crise de la sensibilité* » Baptiste Morizot¹⁷⁵ de notre époque anthropocène où les jeunes enfants sont immédiatement plongés. Elle pourrait s'élargir et se prolonger par une étude comparative à partir de plusieurs autres aires géographiques, nationales ou internationales.

Dans le cheminement à poursuivre, au-delà du questionnement mené à partir de l'archétype de la cabane qui m'a occupé ici, il existe au fond, un écho avec la quête que propose Gilles Deleuze, dans son abécédaire posthume, à E comme Enfance : « *chercher pour devenir, un devenir enfant, devenir l'enfance du monde, l'enfance d'un monde et restaurer une enfance du monde.* » Gilles Deleuze¹⁷⁶.

¹⁷³ Gosselin, Pierre. Association canadienne française pour l'avancement des sciences Congrès. 2006. *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec : Presses de l'Université du Québec.

¹⁷⁴ Biennaise, Johanna, Caroline Raymond, et Manon Levac. 2017. *L'articulation théorie-pratique dans la recherche-crédation en danse*. *Recherches en danse* (6). doi : [10.4000/danse.1666](https://doi.org/10.4000/danse.1666).

¹⁷⁵ Morizot, Baptiste, et Alain Damasio. 2020. *Manières D'être Vivant. Enquêtes Sur La Vie à Travers Nous*. Actes Sud. Arles.

¹⁷⁶ L'Abécédaire de Gilles Deleuze est un documentaire français produit par Pierre-André Boutang tourné entre 1988 et 1989, qui consiste en une série d'entretiens entre le philosophe et Claire Parnet. (<https://youtu.be/Q2QDLSIC2c0?si=vW3YjCRGf0kaP0kA>)

Bibliographie

- Besse, J.-M. 2005. *Notes sur la nature, la cabane et quelques autres choses, citant Gilles A. Thiberghien*. Paris: Editions du Félin.
- Besse, J.-M. 2013. *Habiter. Un monde à mon image*. Paris: Flammarion.
- Bienaise, J., Raymond, C., & Levac, M. (2017). *L'articulation théorie-pratique dans la recherche-crédation en danse*. Récupéré sur Recherche en danse.
- Bouvier, M. 2024. Récupéré sur <https://utpictura18.univ-amu.fr/rubriques/numeros/figures-images-figura-antique-aux-theories-contemporaines/figurabilites-geste>
- Bouvier, M. 2023. La danse, parole d'avant les mots ? *Enfances et Psy* 98.
- Bouvier, M. 2024. *Figurabilités du geste dansé*. Récupéré sur <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/MUSIDANSE/hal-04629390v1>: <https://utpictura18.univ-amu.fr/rubriques/numeros/figures-images-figura-antique-aux-theories-contemporaines/figurabilites-geste>
- Burn Aout, C. 2023. *Politiser l'enfance*. Paris: Burn-Août.
- Butler, J. 2016. *Rassemblement Pluralité Performativité et Politique*. Paris: Fayard.
- Cerletti, A. 2005. La politique du maître ignorant : la leçon de Rancière. *Le Télémaque*.
- Chambefort, F. 2022. Mise en oeuvre d'une recherche-crédation dans une thèse de doctorat.
- Clair, I. 2006. Faire du terrain en féministe. *Actes de la recherche en sciences sociales*.
- Damian, J. 2013. L'espace du dedans (quand il n'y a rien à voir!). *Socio-anthropologie*, pp. 71-83.
- Deleuze, G. 1980. *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*. Paris: Les Editions de Minuit.
- Deleuze, G. 1988-1989. E comme Enfance, abécédairé. (C. Parnet, Intervieweur)
- Deleuze, G., & Guattari, F. 2022. *Qu'est-ce que la philosophie ?*. Paris: Les éditions de Minuit.
- Doat, L. 2004. L'école comme cadre : confrontation des projets Ex.er.ce et Bocal 2003 - 2004. *Mémoire de maîtrise Arts du Spectacle*. Université Paris 8.
- Dolbeault, J. 2014. *James J. Gibson, Approche écologique de La Perception Visuelle*. Paris : Dehors.
- Durand, J.-M. 2017. *Comment les ritournelles définissent notre perception des sens et de l'esprit*. Récupéré sur Les Inrockuptibles: <https://www.lesinrocks.com/cheek/comment-les-ritournelles-redefinissent-notre-perception-des-sens-et-de-lesprit-125461-06-12-2017/>
- Fabre, S. 2022. *Quel apport éducatif de la danse ? Un éclairage anthropologique à partir de Jacques Lévine*. Récupéré sur Recherches en danse: <https://journals.openedition.org/danse/5432>
- Foucault, M. 2019. *Le corps utopique. Les hétérotopies*. Paris: Lignes.
- Foucault, M. 1993. *Surveiller et Punir*. Paris: Gallimard.
- Fuller, L. 2002. *Ma vie et la danse, suivi de Ecrits sur la danse*. Paris: L'oeil d'or.
- Gentaz, E. 2018. *Que perçoivent les bébés avec leurs mains durant les premiers mois ?* Paris: Dunod.
- Glou, M. 2010. *L'unisson comme aventure technique*. Récupéré sur Repères, cahier de danse: <https://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2010-1-page-26.htm>
- Godard, H. 2002. Le geste et sa perception. *La danse au XX^{ème} siècle*, 239.
- Gosselin, P. 2006. *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec: Presses de l'Université du Québec.

- Grandjean, N. 2023/4. *Quand Donna Haraway rencontre Lynn Margulis Héritages symbiotiques et métamorphoses sympoëitiques*. Association Multitudes.
- Grau, A. 2020. *Anthropologie de la danse. Génèse et construction d'une discipline*. Pantin: Centre National de la Danse.
- Haddad, R. 2021. *Manuel d'écriture inclusive*.
- Illich, I. 1971. *Une société sans école*. Paris: Editions du Seuil.
- L. Burns, S. 2006. La parole de l'artiste chercheur. Dans A. c. sciences, *La recherche-création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec: Presses de l'Université du Québec.
- Laban, R. V. 1994. *La maîtrise du mouvement*. Arles: Actes Sud.
- Lavadinho, S. 2024. *La ville relationnelle*. Rennes: Apogées.
- Leveque, M. 2022, 02. *Magasindesenfants.hypotheses*. Récupéré sur <https://magasindesenfants.hypotheses.org/10268>
- Lignier, W. 2008. La barrière de l'âge. Conditions de l'observation participante avec des enfants. *Genèses* 73, 20 à 36.
- Louppe, L. 2004. *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles: Contredanse.
- Luyat, M., & Regia-Corte, T. 2009. Les affordances : de James Jerome Gibson aux formalisations récentes du concept. *L'année psychologique*, pp. 297- 332.
- Macé, M. 2019. *Nos cabanes*. Paris: Verdier.
- Merleau-Ponty, M. 1976. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. 2006. *L'oeil et l'Esprit*. Paris: Gallimard.
- Montessori, M. 1970. *Pédagogie Scientifique 1 La Maison des Enfants*. Paris: Les Editions ESF.
- Morin, E. 1977. *La Méthode. 1. La Nature de la Nature*. Paris: Editions du Seuil.
- Morizot, B. 2018. *Esthétique de la rencontre*. Paris: Editions du Seuil.
- Morizot, B. 2020. *Manières d'être vivant. Enquêtes sur la vie à travers nous*. Arles: Actes Sud.
- Olivier de Sardan, J.-P. 2000. *Le "Je" méthodologique. Implication et explication dans l'enquête de terrain*. *Revue française de sociologie*.
- Paquot, T. 2022. *Pays de l'enfance*. Vincennes: Terre Urbaine.
- Perrin, J. 2006. L'espace en question. *Repères, cahier de danse*.
- Pieterbraut-Merx, T. 2020. Enfance et vulnérabilité. Ce que la politisation de l'enfance fait au concept de vulnérabilité. *Education et socialisation*. . Les Cahiers du CERFEE (57).
- Rancière, J. 2004. *Le Maître Ignorant Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*. Paris: Fait et Cause.
- Rykwert, J. 2017. *La Maison d'Adam au Paradis*. Marseille: Parenthèses.
- Sabin, G. 2019. *La Joie du Dehors. Essai de pédagogie sociale*. Montreuil: Libertalia.
- Schott-Billmann, F. 2001. *Le Besoin de danser*. Paris: Odile Jacob.
- Tonucci, F. 2019. *La ville des enfants : pour une révolution urbaine*. Marseille: Parenthèses.
- Zai-Gillot, L. 2024. Enfants dans l'espace urbain : 'j'ai pas l'impression que les adultes pensent à nous quand ils construisent la ville'. *Libération*.

ANNEXES

Les lieux de résidences pour la recherche-création

a) Résidences 1 et 2 : Rennes Métropole (Jardins de l'association Regards de Mômes à Bécherel et Maison des Jeunes et de la Culture de Pacé (35)

Résidence 1 - Regards de Mômes, association 1901, Bécherel 35

Ce collectif regroupe des bénévoles d'horizons différents, de Bécherel ou d'ailleurs, initiés au monde de la culture et de l'éducation ou non... L'équipe regroupe une douzaine de 'Mômes' et une quinzaine de 'Regards de Mômes'. Les enfants ont en charge propre une partie des activités de l'association qui est soutenue par l'équipe adulte.

Résidence 2 - Maison des jeunes et de la culture de Pacé, 35

La MJC est une association agréée « d'éducation populaire » par le ministère de la jeunesse. Affiliée à la Fédération Régionale des MJC de Bretagne (FRMJC) et adhérente à la déclaration des principes de la Confédération des MJC de France (CMJCF), elle est ouverte à tous, à titre individuel, sous réserve de l'adhésion de chacun à ses valeurs. Les lieux d'expérimentation et d'innovation sociale répondant aux attentes des habitants.

Permettre au plus grand nombre d'accéder à des activités dans les domaines culturels, sociaux, économiques ou sportifs de loisirs. Les actions en direction et avec les jeunes sont une part importante de sa mission. Mais elle informe et forme aussi plus largement les citoyens dans le respect et la diversité des courants de pensée et de leur expression.

b) Résidence 3 : ACTA – lieu de création dédié à l'enfance

ACTA (Association de Création Théâtrale et Audiovisuelle) crée et diffuse des spectacles tout public en France et à l'étranger. Elle provoque dans l'espace scénique la rencontre de langages artistiques différents (chant, danse, acrobatie, textes d'auteurs contemporains, photographies).

Inspirées par le très jeune public, les démarches expérimentales et artistiques développées par la Compagnie ACTA sont partagées avec ses habitants. Elles prennent largement en compte les spécificités sociales, économiques et culturelles de la ville de Villiers-le-Bel. Ces

démarches expérimentales sont soutenues par les élus de la ville, donnant naissance à des partenariats multiples, y associant des artistes, des professionnelles de la petite enfance, et des éducateurs.

Les PREMIÈRES RENCONTRES sont nées de la volonté d'artistes contribuant à :

– **Faire avancer la réflexion sur la création européenne** et stimuler la circulation d'œuvres artistiques européennes pour la petite enfance sur le territoire francilien, tant par la programmation de spectacles que grâce au forum associant de nombreux partenaires et professionnels aussi bien français qu'étrangers.

– **Opérer un travail en profondeur sur la connaissance sensible et concrète de l'enfant à travers l'Europe** dans un esprit de co-construction (associant parents, enfants et professionnels) et permettre un temps de débats, de formations sur l'enrichissement par l'art de la connaissance sensible de l'enfance, d'échanges et de croisements.

– **Renforcer un réseau européen et international** d'artistes et de professionnels de la culture et de l'enfance pour un partage de stratégies.

C'est en réponse à une demande forte d'échanges européens et internationaux en Ile-de-France, que cette initiative a été mise en place en 2004.

Il s'agit désormais d'un évènement de référence nationale, européenne et internationale.

Une période de résidence a cours du 29 mai au 2 juin 2023. ACTA est un espace constitué de bureaux et de deux espaces de travail dont un, plutôt aménagé sous la forme d'un atelier de fabrication scénographique et l'autre, d'un vaste studio équipé d'un gradinage pour recevoir du public. Une grande porte dédiée au chargement des décors et du matériel scénique qui peuvent s'avérer volumineux, s'ouvre sur un espace attenant constitué de parking et d'un parc bordé de grands arbres de diverses essences, le tout sur la commune de Villiers-le-Bel, dans le Val d'Oise.

c) Résidences 4.1 (2023) et 4.2 (2024) au Domaine Départemental de Kerguehenec – Bignan (56)

Dix jours de résidence ont lieu du 7 au 16 juin 2023 puis trois semaines du 4 au 21 mars 2024.

À la fois espace naturel, ensemble architectural hérité du XVIII^e siècle et lieu d'art contemporain, le domaine de Kerguéhenec est un site multiple, que ce soit par son château et ses communs, classés monument historique depuis 1988, ses rendez-vous culturels proposés tout au long de l'année, ou par ses espaces verts exceptionnels, répartis sur 175 hectares de champs, parcs et bois et ses équipements de recherche pour les artistes.



Situé sur la commune de Bignan, au centre géographique du Morbihan, le domaine de Kerguehenec, propriété du Département depuis 1972, est soutenu par le ministère de la Culture et de la Communication (DRAC Bretagne) et la Région Bretagne.

L'articulation entre patrimoine et création est au cœur du domaine de Kerguéhenec. La programmation artistique et culturelle prend en compte la variété des lieux d'exposition et invite à la circulation dans les différents espaces du domaine. Deux ateliers-logements, et un studio de danse, permettent également de recevoir des artistes en résidence tout au long de l'année. En tant que centre d'art, le Domaine de Kerguéhenec a pour mission d'offrir un soutien aux artistes en facilitant la création et la diffusion de l'art contemporain. Ce dernier s'expose lors d'expositions temporaires et se crée lors de résidences artistiques.

Tout au long de l'année, des artistes investissent le domaine pour y travailler, chercher et créer. Des ateliers de pratique et de recherche, un studio de danse, ainsi que des espaces de vie sont mis à leur disposition afin de les accompagner dans leurs projets. La résidence artistique se clôt souvent par une présentation publique ou une exposition.

Depuis 2022, le Domaine de Kerguéhenec accueille également de jeunes commissaires en résidence pour la conception d'expositions temporaires.

d) Résidence 5 - Multi-accueil Colette, rue Colette Rennes

La structure est située dans un quartier du nord-ouest de la ville de Rennes, le quartier de Beauregard, né dans les années 1990, Beauregard est le dernier quartier réalisé en extension urbaine à Rennes. Situé au nord-ouest à l'intérieur de la rocade, c'est l'un des points hauts de la ville. À la lisière entre ville et campagne, il est conçu selon la trame agricole qui l'a précédé.

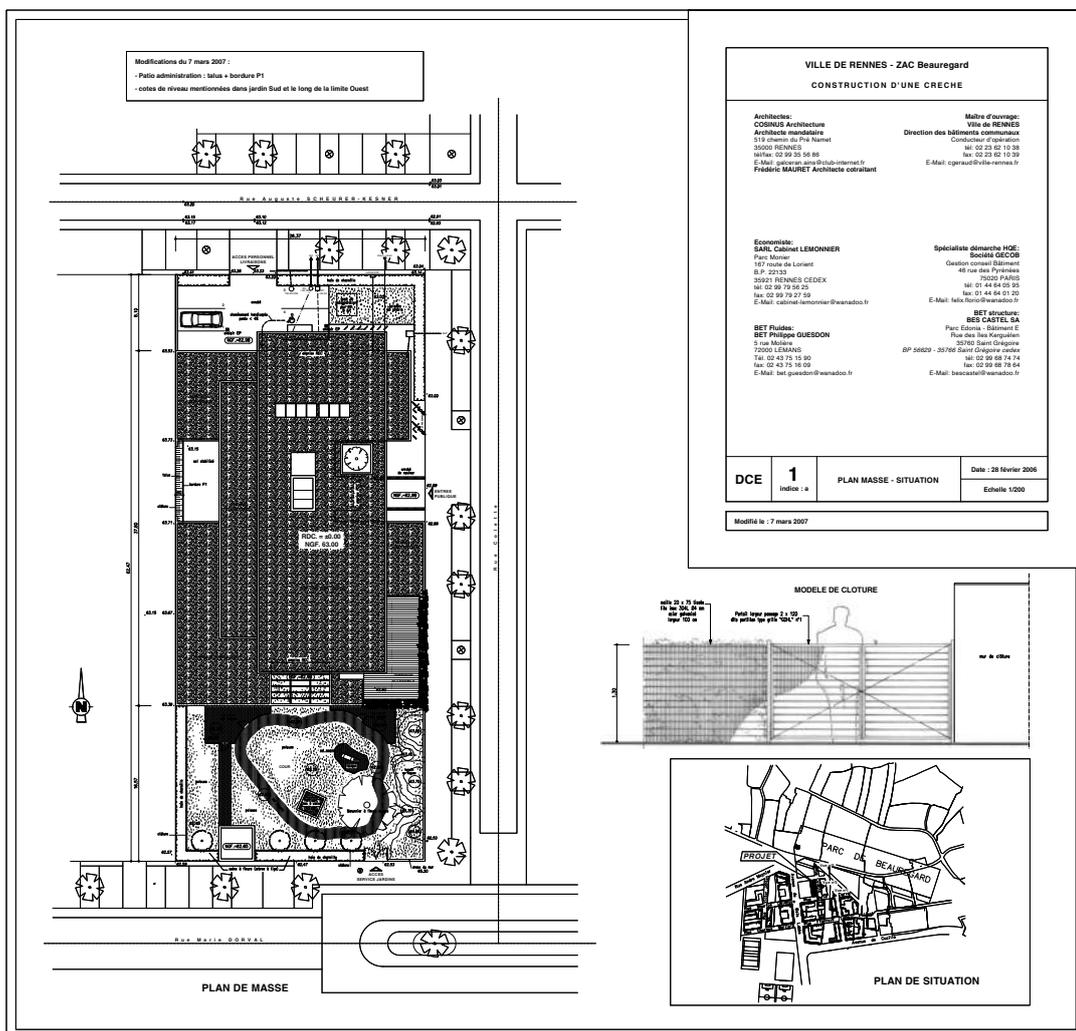
Beauregard est un quartier à l'identité unique composé de trois éléments forts : sa géographie et les paysages qui en découlent ; l'implication de ses habitants et des associations dans la vie de quartier ; la présence de grands équipements et institutions qui ont forgé sa notoriété à plus grande échelle.

Précurseur par des actions de préservation du paysage, le quartier est structuré autour d'un grand parc urbain depuis lequel s'étend un vaste réseau de veines naturelles composées de haies bocagères.

Opération ayant fêté ses 30 ans, Beauregard a bien évolué au fil des années. Le quartier des débuts se caractérise par la réalisation d'immeubles de 4 à 5 étages et d'îlots paysagers privatifs. Les années qui ont suivi ont vu le développement de nouvelles formes urbaines, avec notamment plus de hauteur mais aussi plus de diversité avec des projets tels que la résidence intergénérationnelle « Le cours des Arts », les maisons modulaires ou encore la tour signal « Chromosome » offrant un nouveau regard sur la ville. Ses habitants, réunis au sein de l'association « Vivre à Beauregard », se sont mobilisés dès le début des années 2000 et représentent un interlocuteur privilégié pour les choix d'aménagement.

Au nord du quartier, les fermes de Quincé en activité jusque dans les années 60, sont le témoin du passé agricole du territoire. Inscrit dans la continuité de l'opération Beauregard, ce secteur fait l'objet d'un projet urbain à part entière aux ambitions environnementales encore plus poussées. La suite se développe autour de Quincé.

La crèche Colette comporte 3 unités en âges mélangés réparties sur 2 étages. Les enfants sont pris en charge par une équipe pluridisciplinaire. Le projet éducatif repose sur des valeurs de respect et de confiance ainsi que sur le plaisir de jouer, de découvrir et de partager. Le projet pédagogique s'inspire des principes de la pédagogie interactive encourageant chaque enfant par l'attention et l'observation des professionnels à interagir avec les autres enfants, à choisir ses activités et à développer la confiance en soi. Des intervenants extérieurs assurent des animations au sein de l'établissement (musicien, plasticien, bibliothécaire...). Des sorties extérieures sont également proposées ponctuellement pour les plus grands. Les enfants disposent d'un espace extérieur en terrasse.



e) Résidence 6 - Extension Sauvage s/c Figure Project

Figure Project a été créée par Latifa Laâbissi en août 2008 en Ille-et-Vilaine. Outre le développement de l'activité artistique de Latifa Laâbissi et la circulation d'œuvres chorégraphiques à l'échelle locale, régionale, nationale et internationale, la structure promeut l'accès à la culture chorégraphique dans une riche variété esthétique. Un travail de concertation avec les différent·es acteur·ices du champ chorégraphique, en dialogue avec les autres disciplines artistiques permet de valoriser des alliances avec des partenaires multiples (centres chorégraphiques nationaux, festivals, scènes nationales, centres d'art, musées, écoles d'art, universités, mécènes, lieux alternatifs, associations...). La compagnie, qui porte et soutient le projet d'action artistique et culturelle et le festival *Extension Sauvage*, en milieu rural, intègre la dimension environnementale, sociale et solidaire de l'art au fondement de ses réflexions. La production, la diffusion et la transmission constituent les trois axes qui fondent le projet de *Figure Project*, qui a pour matrice principale l'œuvre et ses contextes historiques.

Les artistes associées

Albane Aubry, performeuse et chanteuse

Albane Aubry grandit à Paris dans un environnement artistique familial qui l'imprègne de musique, de théâtre et de danse. Elle circule depuis l'enfance dans les coulisses et les salles de spectacle. Au cours de ses études aux Beaux-Arts de Nantes (Diplôme National Supérieur d'Expression Plastique) elle développe un travail plastique pluridisciplinaire qui prend appui sur une expérience de la danse, à partir des notions de souffle, de corps, de présence et d'images mentales. Elle intègre la formation en danse contemporaine E.x.e.r.c.e. au Centre Chorégraphique National de Montpellier (direction Mathilde Monnier) et pratique aussi le théâtre et le chant. Artiste-interprète et collaboratrice dans de nombreux projets depuis 2001, elle déploie aussi les fabrications en tous genres et à échelles variables, seule ou avec d'autres. Ces différents projets tissent des liens entre les notions de corps, d'images mentales, d'écriture et de paysage. Elle écrit aussi des chansons, toutes aux mots choisis pour leur pouvoir d'évocation d'images. Elles s'inscrivent dans ce cheminement et sont appréhendées comme un travail dérivé de l'image, quasi pictural. Le besoin d'alterner les projets, d'être déplacée, la curiosité et l'intérêt pour les différentes formes d'art la porte à chercher une circulation entre les pratiques et à travailler à une porosité de leurs frontières.

Léa Marazek, designeuse plasticienne

« La couleur est substantielle à la pratique artistique de Léa Marazek. Elle marque la singularité d'un travail aux compositions spontanées et stylisées qui ne sont pas sans rappeler le fauvisme d'Henri Matisse ou le pop art de David Hockney. Les formes colorées se juxtaposent et composent des natures mortes frontales aux tons vifs et chatoyants. Elles s'emboîtent et prennent des formes diverses dans des céramiques utilitaires ou des jeux pour enfants modulables. L'artiste aime représenter un monde joyeux où la lumière faiseuse de couleurs irise le quotidien. Cet univers résulte de croquis qu'elle crée à foison sur des pages de cahiers ou sur des feuilles de grands formats. Cette approche traditionnelle de l'art lui permet d'accumuler des idées qui prendront vie en peinture ou en volume et renvoie à un processus de création lié à la formation de designeuse qu'elle a suivi à l'école des beaux-arts. Il s'agit pour elle de « capturer et de rendre une idée de façon visuelle »¹⁷⁷. De ses recherches posées sur papier en ressort un langage plastique qui prend forme dans des compositions où la figuration et l'abstraction dialoguent avec entrain. Des motifs géométriques et floraux s'accoquinent et reprennent les codes de représentation classique comme la grille et le carré qui expriment la perspective et forment le volume. Ainsi, des nappes au style vichy soutiennent des vases bigarrés qui contiennent des fleurs pittoresques. Ces ensembles sont d'une facture efficace et procurent, à l'instar des bouquets de fleurs des Fauves, une joie de vivre et une envie de jardin ensoleillé. A l'opposé, les compositions abstraites et colorées de l'artiste déstructurent ces paysages composés et emmènent les spectateurs dans des univers surréalistes fait d'associations de formes hétéroclites. Des formes sans identité particulière qui s'adjoignent à d'autres, figuratives, et qui illustrent potentiellement de futurs objets utilitaires. »¹⁷⁸

¹⁷⁷ DAUMAL, Sylvie (2012), Design d'expérience utilisateur : principes et méthodes UX, Paris, Eyrolles.

¹⁷⁸ **Superflux**, <https://www.superflux.art/artistes/simon-poligne-bis/>

marches à jouer

regarder et découverte

- Par le déplacement du corps, changer la hauteur de son regard en quelques points d'observation
- Voir ce que je regarde

Habiter et paysages

- Occulter le regard pour des durées à choisir selon son appétence à jouer
- Trajectoires hors des chemins prévus : traverser, se situer dans l'espace, les angles, les lignes, les croisements, ..
- Prendre la forme du relief avec le corps
- Suivre les courbures du sol

Surprises et toucher

- Par les mains ou toutes autres surfaces de la peau (se déchausser si souhaité) toucher les matières, les surfaces, les creux,...

Ecouter et improvisation

- Ralentir sa marche et accélérer son déplacement
- Poser son pas juste à côté
- Reposer son corps sans tensilité : posture verticale, assise et /ou horizontale

Co-présence et accueillir

- Ressentir les vitesses, les démarches, les trajets des autres humains et non-humains autour, au-dessus, au-dessous,...
- Entendre les rythmes des sons qui apparaissent du monde



Textes des chansons

Chanson 1. POUSSE PLIE en Ré dièse

Pousse la pluie

Plie La terre

Le regard à l'envers

Et au bord de la pierre

Va le vent

Prends-le comme l'air

D'une chanson, d'une poussière

D'une échelle, d'une ficelle

Refrain

Pousse la mer

Plie la peau

Le chemin de la main

Le détail de l'oiseau

Souffle la feuille

Siffle Ciel

Dans l'ombrage du nuage

A l'oreille du soleil

Pousse la pierre

Sous le nid

Le baiser de la pie

Plouf, la pierre dans le puit

Pose les pieds

Plante haut

Les orteils-coquelicots

Les abeilles-escabeaux

Refrain

Tresse les ponts

Saute loin

Le rebond-papillon

Et des noix dans les poings

Chante la flaque

Suit la ligne

De la tige qui craque

Tout au bout de la vigne

Refrain

Chanson 2. TOUT ATOUR

Tout autour
Roule roule
Tout autour
Roule autour

Tout autour
Roule caillou
Tout autour
De la roue

Tourne tourne
La roue
Comme comète
Le caillou

Tout autour
De la tête
Tourne tourne
La planète

Roule autour
Et dessous
Au début
Du caillou

Courses et tours
Le contour
De la terre
Roule Frontière

Tourne autour
Caillou lourd
Roule planète
Tourne la tête

Tour à tour
Tourne contour
Caillou roule
Tout autour

Chanson 3. Là, Ici, là. En Do Dièse

Là, ici, là
Le haut et le bas
Le sol sous nos pas
Le ciel comme un toit

Là-bas, on les voit
Les arbres du bois
Plus haut que nos bras
Plus loin que les doigts

Les traces s'effacent
Les empreintes fleurissent
Au creux des interstices
Il y a une place

Dans l'espace du monde
Se lève les chants
Volent les colombes
Le monde est vivant

Les traces s'effacent
Les empreintes fleurissent
Au creux des interstices
Tu as une place

Dans l'espace du monde
La valse des étangs
Le mouvement des ondes
Le monde est vivant

Au fond l'horizon
Est large et se déploie
Les lignes et les monts
Se mêlent à nos voix

Entre là et là-bas
Le vent se déplace
Se transforme et dessine
Le bout de leurs cimes

Au fond l'horizon
Est large et se déploie
Les lignes et les monts
Se mêlent à nos voix

Entre là et là-bas
Le vent se déplace
Se transforme et dessine
Le bout de leurs cimes

Chanson 4. CABANE en La

Garde les bêtes
Pose la brouette
Tiens la massette
 Le volume des plumes

Pousser la boue
Planter les trous
Creuser dessous
 Le sol est une boussole

Tasser la terre
Passer le vert
Caler l'envers
 Accrochés au rocher

Construire en creux
Vernir le bleu
Salir les deux
 Menton sur le bâton

Clouer les planches
Poncer les branches
Nouer les manches
 Assieds-toi sur le toit

Plisse les scies
Tisse la lisse
Crissent les vis
 La fenêtre grande ouverte

Marteau-piqueur
Martin-pêcheur
Manteau-douceur
 A l'abri dans ton nid

Lave ta peau
Mange l'abricot
Prends du repos
 Enfant, ce jardin est à toi.

Affiche pour la diffusion à la ferme de Quincé, Rennes – juin 2024

LE COLLECTIF 35 VOLTS PRÉSENTE

Sam. 08 juin 10H30

À LA FERME DE QUINCÉ

CABANE AU DEHORS

UN SPECTACLE TRÈS JEUNE PUBLIC

10 € ADULTE / PARENT
5 € ENFANT

PAR LA CIE DREAMCATCHER

Quincé LIEU DIT LE HAUT QUINCÉ
35000 RENNES
WWW.QUINCE.BZH

Coline Duvil
www.colineduvil.fr
CIE DREAMCATCHER

Tables des illustrations

Image 1. « Cabanes au-dehors », Ferme de Quincé, Rennes, le 8 juin 2024.	1
Image 2. Une séquence tournée sur un toit avec les danseuses et danseurs de la compagnie de Merce Cunningham pour le documentaire en 3D de Alla Kovgan.....	18
Image 3. Simone Forti, <i>Sleepwalkers</i> (1968/2010). Performance at Artist’s Residence, Los Angeles. Image courtesy of the artist and The Box, LA. Photo: Jason Underhill.....	20
Image 4. Carte des lieux de résidences et de collectages pour « Cabanes au-dehors. ».....	26
Image 5. Un enfant au parc de Beauregard, Rennes, 21 mai 2024. Résidence 5. © Dreamcatchers	48
Images 6. Du jardin de la crèche à l’espace public, parc de Beauregard, Rennes. 21 mai 2024 ©Dreamcatchers.....	73
Image 7. Dessin préalable : « Dessine ta cabane », dessin d’enfant. mars 2024 © Dreamcatchers.....	76
Image 8. Scénographie pour « Cabanes au-dehors », dessin d’enfant, Bonnemain. Juin 2024. ©Dreamcatchers	77
Image 9. Restitution des enfants le 17 juin 2024, Bonnemain. ©Richard Louvet.....	81
Image 10. Cercle d’hospitalité, dessin préparatoire « Où se situer dans le paysage ? »	88
Image 21. Appropriation du matériel par les enfants, Ferme de Quincé, Rennes 8 juin 2024 ©Dreamcatchers	100

Soutiens

La recherche-crédation de « Cabanes au-dehors » a été possible grâce aux soutiens de la Ville de Rennes, de Rennes Métropole, du Conseil départemental du Morbihan, de l’aide au projet de la Direction Régionale de Affaires Culturelles de Bretagne, de l’EUR CAPS, des partenaires culturels : la MJC de Pacé, l’association Regards de Mômes, ACTA, Figure Project – Extension Sauvage, la crèche Colette, le Domaine départemental de Kerguehenec.