invivoarts
Arts & Réflexions
Numéro ISSN : 2825-9599

Marina Ledrein

ATER et chercheuse associée, équipe *Praxitèle*, CREM (Centre de recherche sur les médiations), Université de Lorraine

Membre de l'équipe *Danse, geste et corporéité*, MUSIDANSE, Université Paris 8

contact@marinaledrein.com

https://marinaledrein.com/

Marina Ledrein est chercheuse et artiste. Envisagées depuis une perspective écoféministe, ses recherches portent sur les pratiques de co-création en contexte d'exclusion sociale. Elles se situent à la croisée des arts plastiques et des arts du geste, notamment de la danse et des pratiques somatiques. À l'articulation de la recherche-action et de la création, sa thèse, soutenue en 2025, *Architectures sensibles. Un hôpital psychiatrique à l'épreuve de l'expérimentation dansée*, documente et analyse un ensemble d'actions artistiques et militantes menées au sein d'un hôpital psychiatrique par le collectif artistique MOUVEMENT(s). Ses recherches portent plus largement sur les pratiques de co-création dans des milieux inhospitaliers aux expériences sensibles. Elle s'intéresse aux formes de documentation de ces pratiques collectives hors les murs, en particulier aux gestes — performatifs, graphiques, collectifs, de soin ou de recherche —, aux spatialités qu'ils ouvrent et aux manières dont ils participent à la fabrication du commun.

invivoarts
Arts & Réflexions
Numéro ISSN : 2825-9599

Partitionner le *pas-encore* : un plan de crise dansé pour se réapproprier l'avenir

Résumé : Cet article interroge les conditions d'accueil et d'actualisation de la crise psychique à partir d'une expérimentation dansée collective. Il prend pour objet le *P.O.S.#1* [Plan d'Occupation des Sols], performance créée en 2022 au théâtre Louis Aragon à Tremblay-en-France, conçue comme le détournement conjoint de deux outils de planification : le Plan d'Occupation des Sols en urbanisme et le « plan de crise » psychiatrique. À partir de la « zone d'écoute » et de la « zone de crise » de cette performance, l'article analyse plus particulièrement une pratique collective en mouvement dite des « paysages ». Celle-ci engage les corps dans des variations de rythmes, de directions, de postures, d'appuis, de distances et d'écoute, depuis lesquelles un mouvement collectif peut émerger sans être déterminé à l'avance. Le geste y est envisagé moins comme l'expression d'une forme préexistante que comme un opérateur de transformation du milieu et des relations qui le constituent. Dans une perspective deleuzienne, l'article propose ainsi de penser les « virtualités du collectif » comme un champ réel de relations, de tensions et de puissances dont l'actualisation procède par différenciation. Le collectif, jamais présupposé, n'est dès lors ni une forme donnée ni une entité préexistante : il se compose momentanément dans la circulation des appuis et les relations d'écoute. Cette approche permet également de déplacer la conception de la crise comme événement individuel à prévenir, contenir ou gérer, pour interroger les conditions collectives depuis lesquelles elle peut être accueillie et traversée. « Partitionner le pas-encore » désigne alors la possibilité d'organiser non pas ce qui doit advenir, mais les conditions permettant à plusieurs devenirs de rester ouverts. Le plan de crise dansé devient ainsi une manière de travailler le milieu depuis lequel quelque chose peut advenir autrement.

Mots-clés : Danse, Psychiatrie, Partition, Milieu, Geste

Abstract: This paper examines the conditions under which psychic crisis can be received and actualized through a collective dance experiment. It focuses on P.O.S.#1 [Plan d'Occupation des Sols / Land Use Plan], a performance created in 2022 at the Louis Aragon Theatre in Tremblay-en-France, conceived as a joint detournement of two planning tools: the land use plan in urban planning and the psychiatric "crisis plan." Drawing on the "listening zone" and the

Numéro ISSN : 2825-9599

“crisis zone” of the performance, the article focuses more specifically on a collective movement practice known as “landscapes.” This practice engages bodies through variations in rhythm, direction, posture, points of support, distance, and listening, from which a collective movement can emerge without being predetermined. Gesture is thus understood less as the expression of a pre-existing form than as an operator of transformation of the environment and of the relations that constitute it. From a Deleuzian perspective, the article thus proposes thinking of the “virtualities of the collective” as a real field of relations, tensions, and potentialities whose actualization proceeds through differentiation. The collective, never presupposed, is therefore neither a given form nor a pre-existing entity: it is temporarily composed through the circulation of points of support and relations of listening. This approach also makes it possible to shift away from conceiving crisis as an individual event to be prevented, contained, or managed, to examine the collective conditions through which it can be received and traversed. “Partitioning the not-yet” consequently designates the possibility of organizing not what is to come, but the conditions that allow several becomings to remain open. The danced crisis plan thus becomes a way of working on the environment from which something might come about otherwise.

Keywords: Dance, Psychiatry, Partition, Milieu, Gesture

Capsule vidéo des zones du POS : https://vimeo.com/767817806?fl=pl&fe=vl

invivoarts
Arts & Réflexions
Numéro ISSN : 2825-9599

Introduction

Depuis une expérimentation dansée collective menée dans un hôpital psychiatrique de Seine-Saint-Denis, cet article interroge les conditions d'accueil et d'actualisation des crises psychiques dans les pratiques de soin contemporaines. Quels gestes artistiques pour penser les conditions de l'actualisation de la crise psychique ? Dans une perspective deleuzienne, comment réactiver les virtualités du collectif ?

L'article s'adossera à une pratique en mouvements dite des « paysages » et dont la partition a joué un rôle essentiel dans l'émergence de la zone de crise du *P.O.S.#1* [Plan d'Occupation des Sols][1], une performance du collectif MOUVEMENT(s).

Créé en 2017, ce collectif, dont je fais partie en tant qu'artiste-chercheuse et proche-concernée, réunit aujourd'hui encore des personnes dont les parcours de vie ont été psychiatrisés et leurs proches, des soignantes, des chercheuses et des artistes chorégraphiques — les casquettes sont parfois confondues. Tous et toutes sont artistes du collectif et portent un regard critique sur les pratiques psychiatriques contemporaines par la pratique artistique, avec notamment l'élaboration collective de performances publiques dans différents lieux : théâtres, universités, lieux de soin. Jusqu'en 2024, il occupait les locaux d'un hôpital psychiatrique situé en Seine-Saint-Denis. Il est aujourd'hui nomade et se déplace en fonction des invitations qui lui sont faites. En 2026, il a par exemple partagé les espaces du GEM (Groupe d'Entraide Mutuelle) Les Envolées à Aulnay-sous-Bois et les studios de danse de la Briqueterie – Centre de développement chorégraphique national du Val-de-Marne à Vitry-sur-Seine. Il a pour objectif premier de soutenir les prises de parole des personnes primo-concernées par les troubles psychiques, la psychiatrisation de l'existence et les violences médico-psychiatriques[2]. Il constitue un espace de réflexion et d'expérimentation critique depuis les pratiques artistiques collectives.

La performance du *Plan d'Occupation des Sols #1* a eu lieu le 4 juin 2022 au théâtre Louis Aragon à Tremblay-en-France. Initialement, un Plan d'Occupation des Sols était un document cartographique dressé par les services d'urbanisme d'une commune. Il arrêtait les

[1] Voir https://marinaledrein.com/P-O-S_journaux
[2] La psychiatrisation peut être définie comme un processus complexe et continu par lequel les institutions, les savoirs et les pratiques psychiatriques influencent la vie des individus et façonnent progressivement de nombreux aspects de la société, sans être un phénomène monolithique. Voir Timo Beeker et al.,« Psychiatrization of Society: A Conceptual Framework and Call for Transdisciplinary Research », Frontiers in Psychiatry, vol. 12, 2021.

Numéro ISSN : 2825-9599

règles d'utilisation de son sol, découpant notamment celui-ci en plusieurs zones distinctes ayant chacune une affectation dominante[3]. La notion d'occupation renvoie aussi directement à une prise de possession temporaire d'un espace ; elle contient en filigrane une volonté de réappropriation et rappelle ce que les activistes américain·es appellent « reclaim » : se réapproprier non pas une position d'autorité mais la capacité de sortir de l'impuissance, de résister à ce qui l'a fabriquée[4].

Le *P.O.S.* occupe tous les espaces de la structure-hôte qui l'accueille. Les spectateur·ices sont invité·es à se déplacer de zone en zone, guidé·es par les artistes. En juin 2022, il s'est installé pour la première fois dans les espaces du théâtre Louis Aragon à Tremblay-en-France. Le hall d'entrée, les couloirs, le studio de répétition, le parvis ou encore le plateau se sont successivement transformés en zones d'écoute, de crise, d'amour, d'anesthésie, etc.

Le présent article s'inscrit dans la continuité de ma recherche doctorale et se déploie comme une enquête dans une autre. Deux enquêtes qui se traversent : celle menée collectivement au sein des ateliers, et celle que je conduis en tant que chercheuse impliquée dans ce même espace. L'ensemble de ma recherche doctorale a contribué à documenter et analyser ces pratiques artistiques collectives. Il importe à ce titre de préciser que l'enquête dont il sera question ici ne porte pas sur un collectif constitué comme un objet extérieur et stable : elle est située et se conduit depuis son milieu, depuis une pratique et des relations auxquelles je prends part.

Or, ces pratiques ont précisément consisté à repenser les conditions d'actualisation des crises psychiques en transformant les configurations spatiales, relationnelles et sensibles qui organisent habituellement l'espace de l'hôpital. Par exemple : danser dos à dos pour défaire l'une des configurations les plus exposantes, le face-à-face. Que se passe-t-il si les entretiens se déroulent dos à dos ? Si le contact s'établit par l'épaule plutôt que par le regard ? Si le point de contact change ? Si l'on tente d'accorder le rythme de nos marches ? Si l'échange a lieu en marchant, en bougeant ? Comment repartitionner l'hôpital ?

[3] Le « Plan d'occupation des sols » a été remplacé par le « Plan local d'urbanisme » (PLU) avec la loi n° 2019-1461 du 27 décembre 2019 relative à l'engagement dans la vie locale et à la proximité de l'action publique. URL : https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000039681877 [consulté le 21/11/2023].
[4] Émilie Hache (dir.), *Reclaim. Recueil de textes écoféministes,* trad. Émilie Notéris, Paris, Cambourakis, coll. « Sorcières », 2016.

invivoarts
Arts & Réflexions
Numéro ISSN : 2825-9599

Ces déplacements, aussi minimes soient-ils, ne consistent pas seulement à produire d'autres formes. Ils déplacent les conditions à partir desquelles une relation, une parole ou des *devenir-collectifs* peuvent émerger[5]. C'est en ce sens que je proposerai de parler ici de virtualités. Le virtuel ne désigne pas ce qui est irréel, ni un ensemble de possibles déjà constitués dans l'attente de leur réalisation. Dans une perspective deleuzienne, il est réel sans être actuel : il désigne un champ de relations, de tensions et de puissances susceptibles de s'actualiser en se différenciant. Il ne s'agira donc pas de chercher derrière les gestes une forme collective qui leur préexisterait, mais d'observer comment, depuis certaines configurations de corps, de rythmes, d'appuis, de distances et d'écoute, quelque chose comme du collectif peut momentanément s'actualiser.

Le « pas-encore » dont il sera question dans cet article ne désigne donc pas simplement ce qui pourrait arriver. Il nomme plutôt ce qui, dans une situation, n'a pas encore trouvé sa forme. Dès lors, partitionner le pas-encore reviendrait moins à organiser par avance ce qui doit advenir qu'à travailler les conditions de son actualisation. C'est depuis cette hypothèse que je reviendrai sur la zone d'écoute et de crise du *P.O.S.#1* : non pour considérer la danse comme une réponse à la crise psychique, mais pour examiner ce que le geste peut déplacer dans les conditions mêmes depuis lesquelles une crise est perçue, accueillie et traversée — et, avec elle, ce que peut un collectif pour la traverser.

1. Petite histoire du P.O.S.#1

Le P.O.S.#1 est né de deux constats : d'une part, le renforcement des pratiques d'isolement institutionnel durant les restrictions liées à l'état d'urgence sanitaire ; d'autre part, la persistance — voire l'aggravation — de l'invisibilisation des personnes psychiatrisées, malgré la centralité nouvelle des enjeux de santé mentale dans l'espace public.

Les politiques publiques mises en œuvre durant cette période ont été largement orientées par le discours guerrier assumé du président Emmanuel Macron et de son gouvernement. La guerre sanitaire semblait déclarée. Cette logique d'exception s'est inscrite à rebours d'une politique du *care* et de la concertation amorcée depuis 2005, avec la mise en place progressive

[5] Félix Guattari, « Des subjectivités, pour le meilleur et pour le pire », Chimères. Revue des schizoanalyses, n° 8, mai 1990, p. 1-13.

Numéro ISSN : 2825-9599

d'actions en faveur d'une démocratie sanitaire et du développement de pratiques de santé communautaire. Dans ce contexte, la participation des usager·ès a été reléguée au second plan. Seul·es les médecins sont alors reconnus comme expert·es légitimes, invité·es à siéger dans les réunions ministérielles et à s'exprimer dans les médias. Une hiérarchie des vies s'installe, laissant de nombreux groupes — travailleur·euses du sexe, sans-abris, exilé·es, militant·es handicapé·es — sans voix ni ressources. Cette période, marquée par un abandon encore accentué des politiques publiques, voit paradoxalement émerger de puissantes chaînes de solidarité, portées par les collectifs et les communautés impactées. La chercheuse, militante et autrice Charlotte Puiseux qualifie le coronavirus de « miroir grossissant du validisme »[6]. Il en révèle les structures systémiques, à travers la hiérarchisation brutale des vies humaines : tri hospitalier, non-respect des droits des personnes en situation de handicap ou hospitalisées en psychiatrie, opacité des décisions prises dans l'urgence.

Les réseaux alternatifs n'ont cessé, de leur côté, de proposer des outils et des leviers à des échelles plus ou moins locales et ont prouvé une nouvelle fois la nécessité des processus d'autosoin, de pair-aidance et d'alliances. Face aux nouvelles opérations de confiscation des corps, les forces instituantes sont entrées en résistance. Dans la continuité du mouvement social des usager·ès, les personnes concernées et leurs allié·es se sont réuni·es autour de propositions alternatives pour tenir ensemble malgré l'absence de réponse institutionnelle.

À l'échelle du CHI Robert Ballanger, et ce malgré les conséquences désastreuses des situations d'isolement et d'enfermement, la nécessité de prendre la parole, d'occuper les espaces est devenue de plus en plus palpable dans les échanges avec les membres du collectif[7]. Si jusqu'ici les projets du collectif se matérialisaient dans des objets plastiques voués à circuler — éditions, films, photographies, installations — il était cette fois question d'être vu·es et

[6] Charlotte Puiseux, De chair et de fer. Vivre et lutter dans une société validiste, Paris, La Découverte, coll. « Cahiers libres », 2022, p. 112 (version ebook). « Le coronavirus, miroir grossissant du validisme » est le titre d'une section du dernier chapitre du livre (n° 5).

[7] À la suite de la ratification du Protocole facultatif se rapportant à la Convention contre la torture et autres peines ou traitements cruels, inhumains ou dégradants, adopté par l'Assemblée générale des Nations unies le 18 décembre 2002, le législateur français a institué, par la loi n° 2007-1545 du 30 octobre 2007, un·e Contrôleur·e général·e des lieux de privation de liberté et lui a conféré le statut d'autorité administrative indépendante. Le rapport faisant suite à la visite du 16 au 20 novembre 2020 du pôle de psychiatrie du Centre hospitalier intercommunal Robert-Ballanger est disponible à l'adresse suivante : https://www.cglpl.fr/publications/rapport-de-la-deuxieme-visite-du-pole-de-psychiatrie-du-centre-hospitalier-intercommunal-robert-ballanger-a-aulnay-sous-bois-seine-saint-denis [consulté le 16/07/2025].

Numéro ISSN : 2825-9599

entendu·es, de rompre avec les logiques d'invisibilisation et de silenciation des existences aux prises avec les processus de psychiatrisation.

L'attention s'est alors portée sur les occupations de théâtres et lieux culturels par les acteur·rices de la culture : « Nous devrions nous aussi occuper un théâtre ». L'idée a été lancée par Naophel Ladjenef, nouveau membre du collectif et architecte de formation, d'occuper le plateau, d'être présent·e physiquement et non plus par l'image ou l'écriture. Autrement dit, le projet reposait sur le désir de porter soi-même et en son nom son expérience de la psychiatrie hors les murs. Aller dehors, *out of doors*, pour reprendre les mots de la philosophe Joëlle Zask, « c'est convertir les murs qui limitent le champ de nos expériences en ressources d'expériences »[8]. Aller dehors était la première action imaginée, le premier geste collectif.

La proposition du *P.O.S.#1* était étayée par deux outils appartenant à deux champs référentiels : les Directives Anticipées en Psychiatrie (D.A.P.) ou « plan de crise » et le Plan d'Occupation des Sols en urbanisme qui a par la suite donné son nom au projet. Le « plan de crise », outil inventé par les réseaux de pair-aidance, est un document rédigé par une personne suivie en psychiatrie, lorsque son discernement n'est pas altéré. Elle peut alors y faire figurer un certain nombre d'informations : « la personne de confiance [en charge de faire appliquer ces directives en cas d'altération du discernement], les signes avant-coureurs d'une crise afin de l'éviter, la conduite à tenir en cas de crise et des éléments spécifiques de l'éventuelle prise en charge dans les services de santé (traitements, soins à privilégier) ». Document partagé avec les professionnel·les, il repose sur la connaissance de la personne directement concernée par les dites « crises », souvent accompagnées de temps d'hospitalisation.

Le Plan d'Occupation des Sols, quant à lui, était initialement dressé par les services d'urbanisme d'une commune ; il arrêtait les règles et servitudes d'utilisation de son sol, découpant notamment celui-ci en plusieurs zones distinctes ayant chacune une affectation dominante. Dans les deux cas, le projet reposait sur un désir partagé de détourner un vocabulaire administratif et bureaucratique majoritaire à l'hôpital, par les moyens de l'art. Deux plans donc, pour un même lieu et imaginés à partir d'un autre : l'hôpital psychiatrique. Opération double, le projet reposait ainsi sur le désir d'occuper et de détourner l'espace du soin en élaborant un plan de crise dansé et poétique, et dans le même temps d'occuper et de détourner l'espace de l'art en y partageant une expérience de la psychiatrie.

[8] Joëlle Zask, « L'art fait public », Mouvement, arts et politique, n° 69, mai-juin 2013.

invivoarts
Arts & Réflexions
Numéro ISSN : 2825-9599

Mais ce détournement déplace également ce que « planifier » veut dire. Le plan de crise comme le Plan d'Occupation des Sols organisent, chacun à leur manière, un rapport à ce qui peut arriver : ils anticipent, distribuent, prévoient des conduites ou affectent des espaces. Le *P.O.S.#1* reprend cette puissance du plan tout en en déplaçant l'usage. Il ne s'agit plus seulement de déterminer à l'avance ce qui devra avoir lieu, mais de partitionner un espace afin que d'autres relations puissent s'y produire. Le plan devient alors moins la représentation d'un avenir déjà organisé qu'une manière de travailler les conditions de ce qui peut advenir.

Cette tension sera centrale pour penser la crise. Car anticiper une crise afin de pouvoir l'éviter ou la contenir ne revient pas à accueillir ce qui, en elle, demeure indéterminé. C'est précisément dans cet écart que le *P.O.S.#1* commence à déplacer le « plan de crise » : non pas en renonçant à anticiper ou à prendre soin, mais en demandant ce que serait un plan capable, aussi, de faire place à ce qui n'a pas encore trouvé sa forme.

2. *Reclaim* – ceci est une vie

Lors de la reprise des ateliers du collectif en 2021, après les confinements successifs, les premières réunions ont été traversées par l'émotion spontanée : la plainte, la sidération, parfois le ressentiment. La violence des situations vécues pendant cette période ne pouvait être passée sous silence. Il fallait qu'elle soit d'abord déposée, partagée, entendue. Ce n'est qu'à partir de là qu'a pu émerger la question centrale de cette recherche : que pouvons-nous faire, et comment ? Pour reprendre les mots d'Isabelle Stengers : « Et, comme chaque fois que naît un savoir là où il y avait plainte, ce serait aussi une création politique[9]. » Il s'agissait précisément de cela : accueillir la parole douloureuse, non pour s'y enfermer, mais pour ouvrir l'espace d'un agir commun.

Au-delà du témoignage et de sa mise en partage par les moyens de l'art, le projet reposait ainsi sur un appel à résister à la disparition et à affirmer « ceci est une vie ». Judith Butler insiste sur la nécessité de l'intervention dans le domaine de l'apparence et donc dans celui de l'espace public pour « persister dans le vivant » : « Le corps ne peut affirmer "ceci est une vie" que si

[9] Isabelle Stengers, « Usagers : Lobbies ou création politique ? », dans Tobie Nathan et Isabelle Stengers, *Médecins et sorciers,* nouvelle éd., Paris, Les Empêcheurs de penser en rond/La Découverte, 2012, p. 179.

Numéro ISSN : 2825-9599

les conditions de cette affirmation sont établies, à savoir par sa manifestation indicielle insistante et publique[10]. »

Il ne suffit cependant pas d'être visibles dans l'espace public pour permettre le transfert d'une « identité stigmatisée » à une « identité politique »[11]. L'accueil dans un lieu institutionnel ne peut se faire que si l'institution accepte de se laisser transformer et déplacer par celles et ceux qu'elle accueille. L'historien de l'architecture Mark Wigley qualifie d'hospitalière une architecture qui dépasse la simple occupation de l'espace pour inviter à sa transformation. Selon lui, « l'architecture hospitalière tente de défaire sa propre autorité […] en acceptant d'être continuellement transformée par les personnes, les actions et les idées qu'elle accueille[12] ». Le projet de la résidence de création au TLA reposait ainsi sur la prise en compte des configurations expérimentales propres aux espaces publics qui permettent aux événements et à de nouvelles possibilités d'actions d'advenir et « d'élargir le cercle de ce qui peut être décidé »[13]. J'ajouterai : « de qui peut décider ».

C'est peut-être ici qu'apparaît une première dimension du « pas-encore ». Occuper ne consiste pas seulement à prendre place dans un espace dont les coordonnées resteraient inchangées. Il s'agit de transformer les conditions à partir desquelles certaines présences peuvent apparaître, certaines paroles être entendues, certaines actions devenir possibles. *Reclaim* désigne alors moins la récupération de quelque chose qui aurait été perdu que la possibilité de se mêler aux conditions qui nous ont constitué·es pour les déplacer. La réappropriation engage en ce sens un devenir : non pas devenir ce que l'on aurait dû être, mais participer à la transformation des conditions depuis lesquelles autre chose peut advenir.

Le théâtre Louis Aragon a donc fait l'objet pendant plus d'une année d'un plan d'occupation transformant les espaces en zones distinctes : le hall d'entrée du théâtre est ainsi devenu la double *zone de circulation* et *Roulé nou séga*, l'interlude — boîte noire dont l'accès est partagé avec la médiathèque attenante et accessible depuis le hall du théâtre —, la *zone d'anesthésie*, le studio de danse, la *zone d'amour*, le plateau en double *zone d'écoute et de crise*,

[10] Judith Butler, *La force de la non-violence. Une obligation éthico-politique*, trad. Christophe Jacquet, Paris, Fayard/Pluriel, 2023 [2020], p. 215.
[11] Elsa Dorlin, « De l'usage épistémologique et politique des catégories de « sexe » et de « race » dans les études sur le genre », *Féminisme(s). Penser la pluralité, Cahiers du genre* n°39, 2005, page 93.
[12] Mark Wigley, Constant's New Babylon. *The Hyper-Architecture of Desire*, Rotterdam, Witte de With Center for Contemporary Art/010 Publishers, 1998, p. 122.
[13] Ludger Schwarte, *Philosophie de l'architecture*, trad. Olivier Mannoni, Paris, Zones/La Découverte, 201 page 474.

Numéro ISSN : 2825-9599

et enfin le parvis du théâtre en *zone de respiration*. La *zone d'isolement*, vide de toute présence humaine, se trouvait dans un espace de circulation entre le hall et le plateau.

Une première étape de travail consistait à planifier cette intervention au TLA. Le plan est l'idéologie fondamentale de l'architecture :

> « Il soumet l'architecture aux vecteurs d'une activité de gouvernement et de subjectivation, aux vecteurs d'une stratégie économique ; il rattache l'orientation fondamentale de la pensée dans l'espace aux tentatives de maîtrise technico-sociale de cet espace[14] ».

Autrement dit, planifier est un exercice de pouvoir, de prise de décision. Si la création des zones est majoritairement le fruit d'une pensée collective, chaque membre du collectif pouvait proposer une zone qui lui était propre et soutenue ensuite dans la pratique par le collectif. Ainsi, la *zone Roulé nou séga* est initiée et portée par Manalios Oochit, danseur séga mauricien, dont le titre de séjour n'a pas été renouvelé et qui était menacé d'expulsion au moment du *P.O.S.#1*. *La zone d'écoute* partage le témoignage de Francelyse Faleyras autour de son parcours de soin depuis la Guadeloupe jusqu'en métropole. Pour chacune de ces zones, une pratique collective vient soutenir une parole singulière.

Il s'agissait de rompre avec la logique majoritaire excluante et avec ce que certain·es dénoncent comme « la violation de la doctrine selon laquelle il est politiquement plus efficace, pour mener une action, d'exprimer un ensemble restreint de préoccupations susceptibles de convenir au plus grand nombre — la philosophie du plus petit dénominateur commun[15] ». Cette posture critique invite à valoriser des expressions plurielles, parfois dissonantes, plutôt que de les lisser au nom d'une supposée efficacité politique, mettant ainsi en avant la richesse des subjectivités dans les dynamiques collectives.

Dans la même logique, les zones du *P.O.S.#1* ont été créées non pas comme des parcelles côte à côte portées par des individus sans concertation mais comme les étapes d'une écriture collective. Le projet proposait donc d'entendre chacune des voix tout en respectant la manière dont chacune de ces voix souhaitait se manifester — ou non — dans l'espace public. Et pour toutes ces manifestations de singularités, un dispositif de soutien collectif restait à imaginer.

[14] Ludger Schwarte, *Philosophie de l'architecture*, trad. Olivier Mannoni, Paris, Zones/La Découverte, 2019, p. 21-22.
[15] Starhawk, *Comment s'organiser ? Manuel pour l'action collective*, trad. Géraldine Chognard, Paris, Cambourakis, coll. « Sorcières », 2021, p. 114. Titre original : The Empowerment Manual.

invivoarts
Arts & Réflexions
Numéro ISSN : 2825-9599

Ainsi, les solos de danse n'en sont jamais vraiment : ils sont intimement liés à des dispositifs collectifs d'écoute et de soutien par la danse.

Le collectif dont il est question ici n'est pas une unité à laquelle chacune et chacun devrait se conformer pour agir ensemble. Il se compose dans les relations de soutien, d'écoute, de distance, de proximité et parfois de dissonance que les zones rendent possibles. En ce sens, le *P.O.S.#1* ne donne pas seulement une forme spatiale à un collectif déjà constitué : il expérimente les conditions à partir desquelles du collectif peut se faire et se défaire, momentanément.

Une zone peut être définie comme « un espace artificiellement délimité par une fonction et un statut juridique[16] ». Elle s'inscrit dans des logiques d'organisation — au sens urbanistique et aménagiste —, de gestion — dans une perspective administrative et économique —, mais aussi de défense — selon un registre militaire. En tant qu'outil de planification des usages et des activités humaines, le zonage opère une mise en ordre normative de l'espace. Or, ce cadre est ici volontairement détourné par le collectif MOUVEMENT(s), qui en propose une relecture critique et performative.

Cette démarche fait écho à la pensée du philosophe et sociologue Henri Lefebvre, pour qui l'espace est une production sociale, traversée par des rapports de pouvoir et façonnée par les dynamiques du capitalisme[17]. Il critique notamment la tendance contemporaine à la fragmentation spatiale, générée par le zonage fonctionnel — séparation stricte des espaces de travail, d'habitat, de loisirs, etc. — qui produit un espace cloisonné, hiérarchisé et appauvri du point de vue de l'expérience vécue.

À rebours de cette logique de compartimentation, les zones pensées pour le *P.O.S.#1* ouvrent un espace transitoire, instable, non assigné à une fonction unique. Elles évoquent la notion de seuil, en ce qu'elles suggèrent une épaisseur, une porosité entre les catégories spatiales établies : une *architecture-seuil*, entre le dedans et le dehors, un lieu habitable autrement, où

[16] Jeanne Etelain, « Qu'appelle-t-on zone ? À la recherche d'un concept manqué », *Les Temps Modernes*, n° 692, 2017, p. 113-135, p. 113.
[17] Henri Lefebvre, *La production de l'espace,* Paris, Anthropos, 1974. Voir aussi Claire Carriou, Olivier Ratouis et Pierre Thibault, *La ville fragmentée. Enjeux territoriaux et politiques de la fragmentation urbaine*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2011.

invivoarts
Arts & Réflexions
Numéro ISSN : 2825-9599

peuvent émerger des formes de présence, de circulation et d'agir collectif qui échappent aux cadres normatifs[18].

La zone présente alors un paradoxe qui m'intéresse particulièrement ici. Elle découpe, nomme et partitionne ; mais ce découpage ne vise plus seulement à assigner une fonction. Il peut aussi fabriquer des seuils et rendre possibles des passages. Partitionner ne signifie donc pas nécessairement fixer ce qui doit avoir lieu à chaque endroit. La partition peut devenir une manière de distribuer des conditions, des appuis, des relations, à partir desquels plusieurs devenirs restent possibles. La zone serait alors moins le contenant d'une action que le milieu provisoire de son actualisation.

3. Zone d'écoute et zone de crise – 04.06.2022

À l'issue de la *zone d'amour* — ou de la *zone d'anesthésie* qui a lieu simultanément—, les deux groupes constitués au début de la performance se rejoignent, depuis le studio de répétition ou l'interlude, sur le grand plateau du théâtre Louis Aragon. Ils sont invités à s'installer sur des tabourets installés de chaque côté du plateau, en bi-frontal. Le plateau est dénudé et vide.

Seule, Francelyse Faleyras, membre du collectif, est installée et assise sur le rebord du plateau, dos aux visiteur·euses et face à la salle vide. Elle est immobile. Un enregistrement audio démarre. Sa voix se fait entendre. Elle fait le récit de son parcours de soin depuis la Guadeloupe jusqu'à la Seine-Saint-Denis.

Pendant toute la durée de l'écoute, les danseur·euses du collectif entrent les un·es après les autres sur le plateau plongé dans la semi-obscurité, sans ordre préétabli, et à des intervalles plus ou moins importants. Chacun et chacune s'installe dans une position confortable autour de Francelyse. Certain·es sont allongé·es, d'autres assis·es. Tous·tes portent leur attention sur la voix de Francelyse, sur son récit intime de la souffrance psychique, sa rencontre avec le collectif et son entrée récente dans le monde du travail en E.S.A.T. (Établissement ou service d'aide par le travail). Lorsqu'elle termine son chant en créole et sa danse, elle commence à marcher entre les danseur·euses. À son passage à proximité et progressivement, les autres danseur·euses se

[18] Ma thèse de doctorat développe plus largement ce concept d'architecture-seuil. Marina Ledrein, *Architectures sensibles. Un hôpital psychiatrique à l'épreuve de l'expérimentation dansée*, thèse de doctorat sous la direction d'Isabelle Ginot, Université Paris 8, soutenue le 8 novembre 2025.

Numéro ISSN : 2825-9599

lèvent et commencent à parcourir le plateau en marchant également. Certain·es tracent des lignes en diagonale, des cercles ou des demi-cercles. Les directions changent pour privilégier la marche arrière ou « en crabe », sur le côté. Les allures tantôt se diversifient, tantôt se synchronisent, jusqu'à l'arrêt collectif. Les moments d'arrêt à l'unisson dessinent un « paysage » immobile composé de corps en position érigée, allongés, assis ou accroupis. Les unissons sont autant dans les arrêts que dans les départs groupés.

Aucun leader ne semble identifié mais un mouvement collectif émerge du milieu. À certains moments, ces unissons concernent deux danseur·euses, ou trois. Un·e danseur·euse peut prendre la liberté de changer d'allure et créer ainsi une dissonance dans le paysage qui viendra générer d'autres transformations possibles dans la vitesse, la posture ou les appuis des autres danseur·euses.

La zone de crise émerge depuis la zone d'écoute. Lors d'un temps de « paysages », un arrêt collectif en unisson permet au danseur Christian Daclinat de se mettre en mouvement. Il circule alors entre les danseur·euses. L'exploration de la crise naît de cette pratique collective des paysages, ouvrant un espace d'exploration sensible de l'expérience de la crise par le geste.

Ce qui m'intéresse ici tient précisément à la manière dont la crise apparaît. Elle n'est pas isolée du paysage avant d'y entrer ; elle n'est pas davantage représentée par un danseur autour duquel le groupe ferait décor. Elle émerge depuis une configuration collective faite d'écoutes, d'immobilités, de marches, d'écarts, d'unissons et de dissonances. La « danse de crise » ne précède donc pas le milieu qui la rend possible. Quelque chose se singularise à l'intérieur d'un ensemble de relations qui continue, simultanément, à la soutenir.

Cette situation permet de déplacer une première fois la question de l'actualisation. Ce qui advient n'était pas nécessairement contenu dans la partition sous la forme d'un mouvement à exécuter. La partition travaille plutôt à produire certaines conditions : être attentif·ve aux changements d'allure, aux directions, aux arrêts, aux autres corps ; pouvoir suivre un mouvement comme s'en écarter ; percevoir ce que son propre déplacement fait au paysage commun. La danse qui apparaît procède de ces relations sans pouvoir être entièrement déterminée par avance.

invivoarts
Arts & Réflexions
Numéro ISSN : 2825-9599

4. Milieux du geste, virtualités du « milieu d'appui »

La pratique des *paysages* est proposée par Nathalie Hervé, danseuse et praticienne Feldenkrais, lors de la première résidence de travail au théâtre Louis Aragon en sa présence, en mars 2022. Elle répond à un besoin d'accordage exprimé par le groupe : en effet, lors des premiers échanges, une demande formulée à Nathalie Hervé portait sur l'exploration de pratiques d'écoute collective à partir du geste, en début d'atelier.

Avant son arrivée, les temps de mise en disponibilité reposaient essentiellement sur des moments marqués par une forte introspection : chacun·e, à l'écoute de ses sensations, sur son tapis, au sol. Si ces temps étaient — et sont toujours — régulièrement jugés nécessaires pour entrer dans la pratique, un temps de pratique collective permettant d'explorer des sensations partagées et d'être à l'écoute du milieu apparaissait comme une des pistes encore à approfondir par la pratique.

La pratique des paysages proposée par Nathalie Hervé est elle-même inspirée d'une autre initialement imaginée par la chorégraphe étasunienne Simone Forti. La nomination de la pratique des « paysages » renvoie directement à un exercice proposé par la chorégraphe aux danseur·euses avec lesquel·les elle a travaillé.

> « Cette nouvelle inscription dans le paysage [nous dit Julie Perrin] est ouvertement développée dans sa danse. Ainsi, après l'éveil de la perception kinesthésique proposé en atelier, l'exercice appelé "Paysage" invite deux danseurs à prendre place successivement l'un par rapport à l'autre, en observant la modification du paysage produite. Le danseur est donc un élément changeant du paysage, à même d'en reconfigurer les lignes, les rythmes, les situations. Simone Forti pratique aussi en public pendant six ans, avec un groupe de danseurs, les "Portraits de paysage" : une pratique in situ qui passe par la connaissance de l'histoire sociale, naturelle, géologique du lieu. Ces interventions dansées comportent une reconstitution de l'histoire d'un paysage donné. "Le lieu que nous interprétions semblait surgir plein de couleurs et de détails[19]" ».

Cette description de la pratique des paysages chez Simone Forti met en évidence à la fois les points d'inspiration et les déplacements proposés par Nathalie Hervé dans la pratique.

[19] Julie Perrin, « Une lecture kinésique du paysage dans les écrits de la chorégraphe Simone Forti », Raison publique, n° 17, 2012/2, p. 105-119. URL : https://www.cairn.info/revue-raison-publique1-2012-2-page-105.html [consulté le 10/06/2025].

invivoarts
Arts & Réflexions
Numéro ISSN : 2825-9599

Chez Simone Forti, c'est dans un dialogue kinesthésique entre les danseur·euses et l'espace environnant que la rencontre a lieu. Le paysage est accueilli par la corporéité du danseur ou de la danseuse depuis le travail de la perception. Julie Perrin évoque l'idée d'un « corps-paysage » pour lequel l'enchevêtrement entre l'espace environnant et les corps des danseur·euses crée un trouble : « on ne sait plus exactement qui, de l'état sensoriel, moteur et affectif ou de l'environnement même, suscite le mouvement ». Simone Forti insiste sur l'idée du « surgissement » depuis le travail d'observation et d'écoute.

Cette citation autour de la pratique des paysages chez Simone Forti souligne la réappropriation de la pratique par Nathalie Hervé et les changements opérés depuis l'expérimentation collective. Pratiquer les paysages n'est plus une question d'interprétation d'une histoire du lieu ou de connaissances. Il s'agit de tenter collectivement d'agir sur les circonstances du milieu depuis le geste et ses modulations, en variant les vitesses, les directions et les postures dans la marche comme dans l'immobilité. L'enjeu de la pratique n'est pas centralisé sur la relation entre les danseur·euses et le lieu mais sur l'espace commun qui s'ouvre depuis le geste. Le sentir est ici un mode de communication et un espace de transmission.

Le même trouble est cependant repéré par les danseur·euses lors des temps de retours : on ne sait plus très bien qui initie le mouvement. Une corporéité collective émerge, tissée depuis les milieux gravitaire et kinesthésique. C'est précisément à cet endroit que je propose de situer les virtualités du collectif. Non pas dans des architectures invisibles qui préexisteraient aux gestes et attendraient de s'y réaliser, mais dans un champ de relations et de différences — vitesses, orientations, distances, appuis, perceptions, affects — qui est bien réel, sans pour autant être encore actualisé sous une forme déterminée.

Le geste ne vient donc pas rendre visible une forme collective qui aurait jusque-là été cachée. Il participe à la différenciation de ce champ. Une accélération, un arrêt, un changement d'appui ou de direction modifient le paysage et deviennent à leurs tours perceptibles par les autres ; ils peuvent être repris, déplacés, ignorés, amplifiés. À chaque instant, quelque chose s'actualise, mais cette actualisation n'épuise pas le champ relationnel depuis lequel elle procède. Le collectif apparaît alors moins comme une forme que comme un devenir : une composition provisoire qui se fait dans et par les gestes.

La notion de paysage est ici réinterprétée en dehors d'une conception occidentale classique, centrée sur la vue. Dans cette approche, le paysage se définit avant tout par ce qui est

Numéro ISSN : 2825-9599

accessible au regard, la vue y étant le sens dominant. À l'inverse, je fais l'hypothèse que le paysage en jeu dans la proposition de Nathalie Hervé — tel que le groupe l'a ensuite investi — ne fonctionne ni comme un décor, ni comme un simple contenant spatial du geste. Le geste n'est pas « logé » dans un espace préexistant. À l'image de la reconceptualisation de la cartographie proposée dans l'ouvrage *Terra Forma*, le paysage est envisagé comme un élément vivant, engageant une relation physique à l'espace, aux déplacements, aux mouvements et aux usages, par le biais du geste plutôt que sous l'emprise d'un œil tout-puissant[20].

La proposition entend penser autrement l'espace, non plus comme un flux de personnes à gérer, mais en travaillant à l'émergence d'un espace commun. Cette hypothèse appuyée par la pratique des paysages suppose de rappeler le caractère interstitiel de la pratique de l'écoute, notamment développé par le philosophe Michel Bernard :

> « Dès lors, la notion d'écoute ne peut être pensée que comme chiasmatique et réversible : tandis que mon écoute du geste de l'autre est doublée et mêlée à l'écoute de mon propre geste, celle-ci se pose en intermédiaire vers l'écoute de mon propre geste, celle-ci se pose en intermédiaire vers l'écoute de l'autre vers lui-même[21] ».

Les gestes ne sont pas seulement en réception — des autres, de l'espace, du milieu, etc. : « ils sont à la fois écoute et énonciation des gestes de soi et de l'autre ». Autrement dit, ils sont à la fois dedans et dehors et participent de la création d'un dedans-dehors : ni seulement soi, ni seulement l'autre, ni seulement le lieu. Un dedans-dehors qui permet des transformations et vient remettre en mouvement l'institué qui, à tout moment, risque d'être figé par des agrippements de multiples natures — dans la situation de l'hôpital psychiatrique en particulier, par des agrippements sensoriels.

C'est peut-être depuis ce dedans-dehors que le geste peut être envisagé comme opérateur d'actualisation. Il n'appartient jamais entièrement à celui ou celle qui l'initie : il agit sur le milieu dont il reçoit simultanément les transformations. Il ouvre, ferme ou déplace des possibilités de relation. Dans la pratique des paysages, actualiser ne signifie donc pas réaliser

[20]Frédérique Aït-Touati, Alexandra Arènes et Axelle Grégoire, *Terra Forma. Manuel de cartographies potentielles,* Paris, B42, 2019. Cet ouvrage propose de nouvelles manières de cartographier le monde, en s'éloignant des représentations dominantes et en intégrant des dimensions sensibles, affectives et écologiques, invitant ainsi à repenser notre rapport à l'espace et au vivant.
[21] Isabelle Ginot, « Écouter le toucher », Chimères, n° 78, « Soigne qui peut », 2012, p. 100. Voir également Michel Bernard, « Sens et fiction ou les effets étranges de trois chiasmes sensoriels », dans *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre national de la danse, 2001.

Numéro ISSN : 2825-9599

une forme préexistante, mais produire une différence dans un champ de relations qui, par cette différence même, se reconfigure.

La question du sentir dans son articulation avec une pensée de l'espace résonne fortement avec la dimension acoustique développée par Anne Boissière :

> « L'espace qui s'ouvre avec une telle conception de l'acoustique, liée au sentir, n'est donc pas un espace infini qui angoissait tant Pascal, où la terre se trouve jetée. C'est au contraire un espace qui rassemble et s'éprouve de sa chaleur — vibratoire, présentielle. Dans l'espace acoustique, je fais l'épreuve que je ne suis pas seul et que je suis écouté, dans une réciprocité qui a quelque chose d'étonnant[22] ».

« Ne pas se sentir seul », « se sentir écouté » appartiennent aux attentes souvent formulées quant à la participation aux ateliers du collectif MOUVEMENT(s). Au-delà de rompre l'isolement social — souvent au cœur des enjeux de la participation en atelier par ailleurs — la pratique des paysages invite à un devenir-collectif, au commun.

Cette conception de l'espace, comme rassembleur, rappelle ce qui se joue dans le milieu d'appui tel que pensé par Fernand Deligny : un milieu sur lequel on peut s'appuyer pour faire apparaître le commun[23]. Elle permet également d'aborder la question de l'écoute, centrale dans les expérimentations en paysage menées au sein des ateliers du collectif. La zone du *P.O.S.#1* a d'ailleurs été nommée « zone d'écoute » par les artistes du collectif.

L'écoute est envisagée comme une dimension du sentir, c'est-à-dire comme un mode de relation et de communication sensible au monde et aux autres. Je proposerais cependant de déplacer légèrement l'idée selon laquelle elle permettrait de « réactiver ce qui existe en puissance ». Si l'on suit la distinction deleuzienne entre possible et virtuel, il ne s'agit pas de faire passer à l'existence quelque chose dont la forme serait déjà donnée en puissance. L'écoute participe plutôt à maintenir ouvert un champ de relations dans lequel plusieurs différenciations peuvent avoir lieu.

---

[22] Anne Boissière, *Le mouvement à l'œuvre. Entre jeu et art,* Milan/Paris, Mimésis, coll. « L'œil et l'esprit », 2018, p. 54 : « L'écoute par ailleurs, est une détermination du sentir comme mode de communication, et non une qualité renvoyant à la différence des sens, selon l'approche traditionnelle qui annexe la sensation à la connaissance : appelons là "écoute présentielle". »

[23] À ce sujet, je recommande en particulier la lecture de Catherine Perret, L*e Tacite, l'humain. Anthropologie politique de Fernand Deligny,* Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXIe siècle », 2021.

invivoarts
Arts & Réflexions
Numéro ISSN : 2825-9599

Le « milieu d'appui » peut alors être pensé comme un champ de virtualités : non pas un fond stable sur lequel viendraient s'appuyer des individus déjà constitués, mais un ensemble mouvant de relations qui rend certaines actualisations possibles sans les déterminer à l'avance. Ce sur quoi je m'appuie est aussi ce que mon geste contribue à transformer. De ce point de vue, le collectif ne constitue peut-être pas tant l'appui du geste que ce qui devient possible dans la circulation même des appuis.

C'est là que la pratique des paysages permet de revenir autrement à la crise. Si aucun mouvement n'est tout à fait attribuable à un seul corps, si une modification locale peut reconfigurer l'ensemble du paysage, alors la crise elle-même peut cesser d'être envisagée comme un événement exclusivement contenu dans un individu. Elle peut être interrogée depuis les relations, les circonstances et les milieux au sein desquels elle prend forme. Ce déplacement ne revient pas à nier la singularité de l'expérience psychique ; il invite plutôt à demander quelles conditions collectives permettent de l'écouter, de l'accueillir et de la traverser.

C'est à partir de ce déplacement que je voudrais maintenant revenir à l'histoire de la crise en médecine et en psychiatrie : non plus seulement pour demander ce qu'est une crise, mais pour interroger les dispositifs qui déterminent les conditions de son apparition, de sa reconnaissance et de son traitement.

5. Du collectif pour accueillir la crise

L'exploration de la crise par Christian Daclinat suppose de s'arrêter sur le terme « crise » et sur « la proposition de s'y confronter depuis la danse ». Les deux zones « d'écoute » et de « crise » portent, dans leur indissociation, une proposition forte pour penser les rapports entre individu et collectif et répartir autrement le travail d'écoute et d'accueil de la souffrance psychique, aussi bien en milieu psychiatrique que dans le contexte d'intervention artistique. Dans les pratiques psychiatriques contemporaines, la crise est prise dans une tension paradoxale. Elle est à la fois ce qu'il faut anticiper, prévenir, contenir — en ce qu'elle peut être associée au danger, à la perte de contrôle ou au « passage à l'acte » — et le moment autour duquel l'organisation hospitalière tend de plus en plus à se resserrer.

Le sociologue Frédéric Mougeot décrit ainsi les effets de la réduction du soin hospitalier au « seul temps de la crise ». Dans un contexte où la demande d'hospitalisation excède

Numéro ISSN : 2825-9599

structurellement le nombre de lits disponibles et où les séjours sont de plus en plus courts, les soignant·es ne rencontrent souvent les personnes hospitalisées que dans les moments les plus aigus de leurs parcours. Iels sont dès lors privé·es d'une partie du soin dans la durée et peuvent être conduit·es à appréhender les personnes à partir des manifestations les plus visibles de leur souffrance.

> « À l'intérieur des unités, les soignants tentent de juguler une demande d'hospitalisation structurellement plus importante que l'offre de lits. Du fait de la sortie rapide des patients, les soignants ne vivent avec eux que le temps de la crise. Aussi, ils sont privés des rétributions associées au soin dans la durée. Le seul temps de la crise ne leur permet pas de prendre en considération l'intégralité de la personne du malade[24] ».

Les professionnel·les du soin se retrouvent ainsi au cœur d'un paradoxe : formé·es à appréhender la crise, iels sont, dans le même temps, sollicité·es pour gérer et contenir les crises les plus aiguës, qu'elles soient psychiques, sociales, économiques, somatiques.

L'étymologie du terme « crise » porte pourtant une autre dimension. Du latin *crisis*, la crise désigne la phase décisive d'une maladie. Dans le langage courant, elle désigne également un moment de basculement, une rupture susceptible d'annoncer des transformations à venir, craintes ou espérées. La crise ne désigne donc pas seulement une intensification qu'il faudrait réduire : elle marque un moment où quelque chose peut changer de direction.

C'est précisément cette dimension qui m'intéresse dans la danse de Christian Daclinat. La crise n'y est pas envisagée uniquement comme un état à empêcher, contraindre, différer, étouffer ou sédater. Elle est écoutée comme un moment de basculement, de décision, de revirement possible. Ce déplacement me semble important au regard de la question du virtuel. Une approche sécuritaire de la crise tend à traiter ce qui n'a pas encore eu lieu à partir de ce qu'il pourrait devenir : un danger possible, un comportement à anticiper, une situation dont il faudrait empêcher l'actualisation. Le pas-encore est alors saisi sous la forme d'un possible à prévoir.

Or, le virtuel, tel que je cherche ici à le mobiliser, ne désigne précisément pas ce possible préformé. Il ne s'agit pas d'un événement déjà dessiné à l'avance dont il faudrait attendre — ou empêcher — la réalisation. La crise peut au contraire être pensée comme un champ de

[24] Frédéric Mougeot, *Le travail des infirmiers en hôpital psychiatrique*, Toulouse, Érès, 2019, p. 12.

Numéro ISSN : 2825-9599

tensions dont les formes d'actualisation ne sont pas encore déterminées. Dès lors, écouter la crise ne revient pas à attendre passivement qu'elle « éclate ». Il s'agit de travailler les conditions relationnelles depuis lesquelles elle pourra éventuellement prendre d'autres formes.

C'est ce que permet de penser la pratique des paysages. La zone de crise émerge depuis une organisation collective de l'écoute : la marche, les arrêts, les variations de rythmes, de hauteurs, de postures et de directions ; la possibilité de se rapprocher, de s'éloigner, de suivre ou de produire une dissonance. La crise n'est pas placée au centre du dispositif comme un objet isolé qu'il faudrait regarder ou interpréter. Elle trouve un milieu depuis lequel elle peut être adressée.

Le collectif comme lieu d'émergence, le refus de la face et du centre, les modulations offertes par le travail du geste apparaissent alors comme des propositions fortes pour déplacer les conditions ordinaires de l'écoute en psychiatrie. Non pas pour substituer la danse au soin, ni pour faire de la pratique chorégraphique une réponse thérapeutique à la crise, mais pour expérimenter d'autres conditions d'adresse.

L'écoute ne peut en effet advenir sans adresse. Travailler la confiance, c'est aussi travailler à rendre possibles les conditions d'une adresse de la crise et de la souffrance psychique. Dans cette situation, la pratique dansée en trace moins les contours qu'elle ne crée un milieu où quelque chose peut circuler entre les corps sans être immédiatement assigné à une signification, à un symptôme ou à une conduite à tenir. Le geste devient alors moins le moyen d'exprimer une crise déjà constituée que l'un des opérateurs par lesquels ses conditions d'actualisation peuvent être déplacées.

Cette distinction importe. Si actualiser signifie différencier un champ virtuel plutôt que réaliser un possible déjà donné, plusieurs devenirs restent ouverts à l'intérieur de la situation. Une accélération peut être suivie ou non ; un effondrement peut rencontrer une proximité, une distance, un déplacement ; un arrêt peut devenir collectif ou demeurer singulier. Aucune de ces relations ne garantit une issue, mais chacune transforme les conditions dans lesquelles la situation se poursuit.

La question se déplace dès lors : non plus seulement « comment éviter la crise ? », ni même « comment la gérer ? », mais quelles conditions permettent de l'accueillir sans déterminer par avance ce qu'elle doit devenir ? Posée depuis le *P.O.S.#1*, cette question engage nécessairement le collectif. Car ce que montre la pratique des paysages est que l'accueil n'est

Numéro ISSN : 2825-9599

pas seulement une disposition individuelle : celle d'une personne qui écouterait une autre personne. Il repose sur une configuration : des corps, des distances, des temporalités, des appuis, des possibilités de retrait ou de rapprochement, des espaces pour parler ou se taire.

Accueillir la crise pourrait alors signifier maintenir suffisamment ouvert ce champ relationnel pour que plusieurs actualisations restent possibles. Le collectif ne constitue pas ici la réponse à la crise. Il n'est pas davantage une entité protectrice qui viendrait entourer un individu en souffrance. Il se compose à même la manière dont les relations sont distribuées et transformées. Il devient, à certains moments, un milieu d'appui : non pas ce qui empêche la crise d'arriver, mais ce qui peut contribuer à ce qu'elle ne soit pas condamnée à une seule forme d'actualisation.

En cela, l'expérience du *P.O.S.#1* permet peut-être de déplacer la question psychiatrique du « plan de crise ». Dans sa fonction première, celui-ci cherche légitimement à anticiper les conditions d'une prise en charge et à préserver la capacité de décision de la personne directement concernée. Mais le détournement chorégraphique du plan ajoute une autre question : comment planifier sans préécrire entièrement ce qui devra avoir lieu ? Un plan pourrait alors être moins une anticipation des conduites qu'une attention portée aux conditions. Quelles présences seront possibles ? Quels appuis seront disponibles ? Qui pourra se rapprocher ou se retirer ? Qui pourra décider ? Quelles paroles, quels gestes, quels silences pourront être accueillis ? En ce sens, le « plan de crise dansé » ne consiste peut-être pas à écrire la crise à l'avance mais à partitionner ses conditions d'accueil.

Partitionner le pas-encore, ouvrir l'espace à du non-prescrit, à des gestes *pas prévus exprès et pas du tout fait pour*[25], œuvrer pour des conditions de relation sans déterminer entièrement les formes qui en émergeront. Le plan ne dessine plus seulement ce qui devra arriver ; il travaille le milieu depuis lequel quelque chose pourra advenir autrement.

[25] Fernand Deligny, dans Renaud Victor, Ce gamin, là, France, 1975, documentaire, 95 min. Scénario : Renaud Victor et Fernand Deligny ; image : Richard Copans et Renaud Victor. Dans le film, Fernand Deligny décrit les hôpitaux psychiatriques comme « prévus exprès et tout à fait pour ».

invivoarts
Arts & Réflexions
Numéro ISSN : 2825-9599

Bibliographie

AÏT-TOUATI, Frédérique, ARÈNES, Alexandra et GRÉGOIRE, Axelle, *Terra Forma. Manuel de cartographies potentielles*, Paris, B42, 2019.

BEEKER, Timo et al., « Psychiatrization of Society: A Conceptual Framework and Call for Transdisciplinary Research », Frontiers in Psychiatry, vol. 12, 2021.

BERNARD, Michel, « Sens et fiction ou les effets étranges de trois chiasmes sensoriels », dans *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre national de la danse, 2001.

BOISSIÈRE, Anne, *Le mouvement à l'œuvre. Entre jeu et art*, Milan/Paris, Mimésis, coll. « L'œil et l'esprit », 2018.

BUTLER, Judith, *La force de la non-violence. Une obligation éthico-politique*, trad. Christophe Jacquet, Paris, Fayard/Pluriel, 2023 [2020].

CARRIOU, Claire, RATOUIS, Olivier et THIBAULT, Pierre, *La ville fragmentée. Enjeux territoriaux et politiques de la fragmentation urbaine*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2011.

DACLINAT, Christian, LEDREIN, Marina, « Danser la crise : à propos d'une expérimentation dansée en milieu inhospitalier ». *Cahiers de danse,* 3(1), 24-27, 2026.

DELEUZE, Gilles, [1968] *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France, 2011.

DELEUZE, Gilles et PARNET, Claire, [1977] *Dialogues*, Paris, Flammarion, Champs-essai, 2025.

ETELAIN, Jeanne, « Qu'appelle-t-on zone ? À la recherche d'un concept manqué », *Les Temps Modernes*, n° 692, 2017, p. 113-135.

GINOT, Isabelle, « Écouter le toucher », *Chimères,* n° 78, « Soigne qui peut », 2012, p. 87-100.

GUATTARI, Félix, « Des subjectivités, pour le meilleur et pour le pire », *Chimères. Revue des schizoanalyses*, n° 8, mai 1990, p. 1-13.

HACHE, Émilie (dir.), *Reclaim. Recueil de textes écoféministes*, trad. Émilie Notéris, Paris, Cambourakis, coll. « Sorcières », 2016.

Numéro ISSN : 2825-9599

LEDREIN, Marina, *Architectures sensibles. Un hôpital psychiatrique à l'épreuve de l'expérimentation dansée*, thèse de doctorat sous la direction d'Isabelle Ginot et Catherine Perret, Université Paris 8, soutenue le 8 novembre 2025.

LEFEBVRE, Henri, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1974.

MOUGEOT, Frédéric, *Le travail des infirmiers en hôpital psychiatrique*, Toulouse, Érès, 2019.

NATHAN, Tobie et STENGERS, Isabelle, *Médecins et sorciers*, nouvelle éd., Paris, Les Empêcheurs de penser en rond/La Découverte, 2012.

PERRET, Catherine, *Le Tacite, l'humain. Anthropologie politique de Fernand Deligny,* Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXIe siècle », 2021.

PERRIN, Julie, « Une lecture kinésique du paysage dans les écrits de la chorégraphe Simone Forti », *Raison publique*, n° 17, 2012/2, p. 105-119.

PUISEUX, Charlotte, *De chair et de fer. Vivre et lutter dans une société validiste*, Paris, La Découverte, coll. « Cahiers libres », 2022.

SCHWARTE, Ludger, *Philosophie de l'architecture,* trad. Olivier Mannoni, Paris, Zones/La Découverte, 2019.

STARHAWK, *Comment s'organiser ? Manuel pour l'action collective,* trad. Géraldine Chognard, Paris, Cambourakis, coll. « Sorcières », 2021.

WIGLEY, Mark, *Constant's New Babylon. The Hyper-Architecture of Desire,* Rotterdam, Witte de With Center for Contemporary Art/010 Publishers, 1998.

ZASK, Joëlle, « L'art fait public », *Mouvement, arts et politique,* n° 69, mai-juin 2013.