



Lise LANDRIN & Julie ARMÉNIO

---

# LES CORPS PENSANTS

---

# Lise LANDRIN & Julie ARMÉNIO

## LES CORPS PENSANTS

### UNE ENQUÊTE PAR LE THÉÂTRE DÉCLENCHEUR DE LA COMPAGNIE RU'ELLES

Dans la salle, deux corps se font face. L'un est recroquevillé, l'autre debout avec un bras levé. « Ne recommence pas » : c'est le titre que donne l'ensemble du groupe à cette *statue* incarnée par deux participantes. Puis la statue se met en mouvement, elle se déplace dans l'espace en réaction au titre qui vient de lui être donné. Dans les exercices de théâtre-image, les corps parlent d'eux-mêmes, en silence. Ou plutôt c'est l'interprétation collective qui les fait parler, qui leur donne un sens en y associant une expérience, un écho singulier. Ici on fait dialoguer les implicites, les corps et les imaginaires. Cette scène curieuse a lieu lors d'un atelier de recherche-crédation par le théâtre déclencheur, dans le cadre des Rencontres de Géopolitique Critique en 2018. Son but est simple : il s'agit d'explorer collectivement quels sont nos rapports à la ville lorsque ce sont les corps qui s'expriment.

Grâce aux travaux de géographes et de sociologues dans les années 1970, nous pouvons désormais lire la ville comme une production sociale<sup>1</sup>. L'espace est produit, il est représenté, vécu et appréhendé : dit autrement, il est le résultat d'agencements à la fois collectifs et individuels. Selon ces théories, l'espace n'est jamais un donné brut ni une surface que l'on pourrait cartographier objectivement, car nos rapports à l'espace sont l'œuvre de réalisations collectives, sensibles et changeantes. Si le plan d'une ville laisse apparaître une sorte de réalité évidente et quadrillée, il cache autre chose de bien plus intime. En effet, nos pratiques de la ville ne cessent de créer des espaces au quotidien qui forment et transforment les murs. Chacun-e d'entre nous produit la ville, de même que la ville nous produit en retour dans nos rapports sociaux. « Produire » la ville implique donc un ensemble de réflexions qui dépassent l'analyse de l'aménagement urbain (la planification)

Lise

Intriguée par les rôles que distribuent les sociétés ici et là, Lise Landrin a choisi de croiser la recherche avec le théâtre pour questionner et décaler nos arrangements quotidiens. Actuellement en thèse au laboratoire Pacte (IUGA), c'est la coopération avec des comédiennes au Népal ou à Grenoble qui l'amène à creuser le potentiel des corps à réveiller des analyses enfouies.

Julie

À la fois comédienne, metteuse en scène et en mouvement, Julie Arménio aime surprendre, révéler l'invisible et questionner nos quotidiens *in situ*. Son imaginaire arpente les recoins des rues et des places, cherchant à subvertir les espaces et les interactions en les performant. Elle fonde en 2017 la compagnie Ru'elles à Grenoble dans laquelle elle lie recherche et création.

1. Frémont, Armand. *La région, espace vécu* (1976). Paris, Flammarion, 1999.  
Lefebvre, Henri. *Production de l'espace*. Paris, Anthropos, 1974.

2. Besse, Jean-Marc. *Habiter : un monde à mon image*. Paris, Flammarion, 2013.  
Dardot, Pierre ; Laval, Christian, *Commun : essai sur la révolution du XXI<sup>e</sup> siècle*. Paris, La découverte, 2014.

3. Dijkema, Claske ; Cohen Morgane. « Droit à la Ville », Cahiers des 2<sup>e</sup> Rencontres de géopolitique critique. Grenoble. 2018. En ligne : [hal.archives-ouvertes.fr/hal-01719247](http://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01719247)  
Lanne, Jean-Baptiste, *Des vies en veille : géographies abandonnées des acteurs quotidiens de la sécurité à Nairobi*. Thèse de Géographie. Université Michel de Montaigne – Bordeaux III, 2018. Consultable en ligne : [hal.archives-ouvertes.fr/tel-02117104](http://hal.archives-ouvertes.fr/tel-02117104)

Soja, Edward William. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places* (1996), Cambridge, Wiley-Blackwell.  
Wieviorka, Michel. « Editorial. Approche comparée des violences urbaines », *Cultures & Conflicts*, Vol.6, n° 2, 1992, pp. 3-5.

4. Les savoirs vernaculaires désignent les savoirs populaires, traditionnels ou ordinaires souvent moins reconnus et valorisés que les savoirs scientifiques.

pour penser le pluriel des villes et le pluriel des corps qui la façonnent. Mais « fabriquer » la ville sous-entend quelque chose de plus artisanal encore, un travail manuel, charnu, et sensuel (qui se rapporte aux sens). Dire que la ville se fabrique, c'est dire qu'elle s'invente au gré d'arrangements et d'appropriations, de contournements et de frontières, d'ouvertures et de passerelles : c'est un ensemble quasi organique dans lequel les corps se croisent et composent la matière même du *commun*. Mais en dépit de ce vocabulaire organique, fabriquer la ville collectivement relève d'un défi : qu'est-ce qui forge le commun dans la construction de nos villes ? Qu'est-ce que l'on appelle « commun » derrière nos rapports singuliers voire antagonistes de la ville, comment fait-on corps avec la ville ?

Si l'on considère qu'habiter une même ville n'est pas un critère suffisant pour faire du commun, alors la question d'une fabrique collective de la ville reste entière<sup>2</sup>. Par ailleurs, de nombreux écrits associent le processus de métropolisation à des violences<sup>3</sup>. Violence des corps qui s'esquivent, violence de l'étalement urbain sur une nature qui meurt, violence des transformations urbanistiques sans consultation démocratique, violences des privatisations d'espaces publics et violence des ségrégations entre classes, entre genres, entre couleurs. Ainsi fabriquer la ville en commun est aussi une question de grands aménagements comme de petites fabriques au quotidien, à l'échelle des corps et des micro-gestes. Interroger les actions et les processus qui fabriquent les villes n'est donc pas qu'une question de recherche adressée aux géographes ou aux sociologues, c'est une question destinée aux savoirs vernaculaires<sup>4</sup> sur l'espace. Dès lors, enquêter sur nos fabriques en commun de la ville exige des méthodologies particulières : comment interroger nos vécus, nos appréhensions sensibles, nos interactions entre corps ? Ce que propose le théâtre déclencheur c'est justement une recherche collective par les corps pour informer nos rapports à la ville (les mettre en forme) et les transformer (en changer la forme). Au travers de ses recherche-crétions, la compagnie Ru'elles basée à Grenoble propose une exploration non pas *sur* les corps mais *par* les corps pour créer des espaces de recherche temporaires qui interrogent et participent à la fabrication de la ville ou des espaces publics. Sous la forme d'un récit d'atelier, cet article a pour objectif de nourrir une réflexion sur les fabriques de la ville à partir d'une expérience menée dans le cadre des Rencontres de géopolitique critique en février 2018 (Laboratoire Pacte, Modus operandi). Il cherche à comprendre comment le théâtre et les savoirs situés

Fig. 1. Sortir de soi, un atelier pour interroger la place des corps



Fig. 2. Pourquoi cet atelier ? J. Arménio et L. Landrin



créent des enquêtes *corporelles* capables de penser et de faire du commun. Après un retour sur les épistémologies qui ont fait du corps un objet des sciences sociales, cet article présentera les fondements du théâtre déclencheur ainsi qu'une synthèse de l'atelier qui interroge nos fabriques des savoirs.

## In-corporer le social : la fabrique des corps

---

Dans la recherche en sciences sociales, l'attention pour les corps doit beaucoup aux études postcoloniales et aux études féministes qui ont conjointement interrogé dans les années 1970 les mécanismes de fabrique des corps. Marcel Mauss en anthropologie établissait déjà dans les années 1930 une théorie sur les « techniques du corps » selon laquelle tous nos gestes résultent d'un apprentissage culturel<sup>5</sup>. Il y a eu également Michel Foucault qui s'intéressait aux régimes disciplinaires contraignant les corps dans un ensemble de normes<sup>6</sup>. Mais c'est surtout à partir des années 1970 que les recherches qui articulent les corps aux rapports de pouvoir se sont diversifiées et que les outils d'analyse se sont élargis à mesure que les auteur·e·s et les points de vue se sont décentrés. Avec les études postcoloniales et féministes, l'intérêt ne porte plus seulement sur l'aspect normatif des gestes, mais surtout sur leur nature prescriptive : elles interrogent comment les corps performant l'espace et créent des identités en retour. Aussi facile à troubler que difficile à changer structurellement, les performances de nos corps sont quotidiennes. De manière permanente nous effectuons des mises en scène de nous-mêmes afin d'obtenir une reconnaissance collective de nos appartenances<sup>7</sup>.

Dépassant la traditionnelle dichotomie corps/esprit, les *performances studies* de concert avec les études féministes et *queer* ont aidé à penser les mécanismes via lesquels nous incorporons des normes sociales (littéralement comment nous les mettons dans le corps, dans la chair). Par exemple, dans les *performances studies*, le quotidien est souvent comparé à une vaste mise en scène dans laquelle tout individu est un « performeur » qui s'ignore<sup>8</sup>. L'acquisition d'une identité ou d'un statut social repose donc sur la reproduction méticuleuse de ce qu'une communauté attend de nous et nos corps sont les instruments au service de cette démonstration.

5. Mauss, Marcel. « Les techniques du corps » (conférence de 1934), *Journal de Psychologie*, Vol. xxxii, no° 3-4, 15 mars-15 avril 1936.

6. Foucault, Michel. *Le Corps utopique, les hétérotopies* (conférences de 1966). Paris, Édition Lignes, 2009.

7. Butler, Judith, *Trouble dans le genre*, (1990). Paris, La Découverte, Poche, 2006 (Cynthia Kraus trad.).

8. Goffman, Erving. *La mise en scène de la vie quotidienne. Vol. 2. Les relations en public* (1973). Paris, Minuit, 2000 (Alain Accardo trad.).

Ainsi les corps sont-ils d'abord des toiles de fond sur lesquelles projeter nos catégories et nos exclusions, particulièrement dans les espaces publics. Aujourd'hui ce sont les refus des classifications binaires qui occupent majoritairement le corpus scientifique sur les corps, pour comprendre de manière complexe et intersectionnelle comment nos corps avec différentes identités affichées peuvent déplacer des catégories instituées.

## Savoirs féministes et savoirs situés : des recherches incorporées

Les corps sont des palimpsestes<sup>9</sup> de savoirs, ils reposent sur des héritages collectifs et sur des réinventions constantes. Chaque geste, chaque trace que l'on porte est la marque d'un apprentissage, d'une sociabilité, d'un échange. Tous les corps ont quelque chose à dire du monde et pourtant l'accès aux savoirs est inégalement distribué. Lorsque l'on parle de la « posture » des chercheur-e-s par exemple, le terme n'est pas que métaphorique, il renvoie aussi à une attitude physique. Et les deux sens du mot sont intrinsèquement liés car nous *n'avons* pas un corps, mais *nous sommes* des corps. Pourtant ce n'est que tardivement dans l'histoire de la recherche que l'implication des corps des chercheur-e-s a été soulevée. Suivant l'idéal d'une science positiviste, les chercheur-e-s et notamment des géographes ou sociologues ont longtemps prétendu à une neutralité du sujet de connaissance, posture qui serait une garantie de leur objectivité. Cette assertion nie pourtant que les chercheur-e-s ont des croyances, des valeurs, mais aussi des corps qui influencent les conditions d'accès aux savoirs. À l'idée d'un réel unique soutenu par des sciences universelles et occidentales, les épistémologies féministes et postcoloniales ont opposé des réels multiples.

Car comme le rappelle Maria Puig de la Belacasa en parlant des sciences modernes : « cette objectivité n'a en rien empêché les sciences de servir des projets de domination et a permis de faire accepter comme "neutres" et universels des intérêts particuliers — liés notamment aux positions de domination masculine, économique, raciale, hétérosexuelle<sup>10</sup> ». L'objectivité et la neutralité

9. Un palimpseste est un parchemin manuscrit dont on a fait disparaître la première écriture pour y écrire un autre texte.

10. Puig de la Belacasa, Maria, *Les Savoirs situés de Sandra Harding et Donna Haraway. Science et épistémologies féministes*. Paris, L'Harmattan, 2003.

11. Harding, Sandra. « Rethinking Standpoint Epistemology: What is "Strong Objectivity"? » *The Centennial Review*, Vol. 36, No. 3 (FALL 1992), pp. 437-470

12. Haraway, Donna. *Manifeste Cyborg et autres essais. Sciences-Fictions-Féminismes*. Paris, Exil, 2002, (trad. Laurence Allard, Delphine Gardey, Nathalie Magnan). pp.112-113

du sujet de connaissance désincarné des sciences modernes est donc une manière de faire croire qu'un point de vue omniscient et désengagé existe. Or ce postulat est une ruse. Une « ruse divine » qui consisterait pour le ou la chercheur-e « à tout voir depuis nulle part<sup>11</sup> » selon Harding (2002). Car non seulement le point de vue omniscient n'est pas possible, mais il n'est pas non plus souhaitable. C'est à ce titre que les épistémologies féministes réclament une « science de la relèvé » (Haraway 2002), qui puisse partir des marges, des expériences situées et des situations d'oppression pour informer les sciences. Et l'atout de ces démarches, c'est qu'elles ne cherchent pas des sciences plus subjectives (qui risqueraient le relativisme) mais au contraire des sciences plus objectives : c'est-à-dire des sciences qui conscientisent et produisent une réflexivité à propos de là où elles parlent.

Dit autrement vouloir une recherche qui ne s'engage pas et qui ne se prend pas elle-même aussi comme objet d'étude, c'est risquer une autorité scientifique qui camoufle ses intérêts. À l'inverse de cette démarche, les sciences féministes revendiquent le fait que tous les accès aux savoirs et au réel sont nécessairement situés, vus depuis un certain œil et un certain corps. Ainsi les savoirs situés insistent surtout pour penser les expériences singulières des chercheur-e-s comme des ressources et non pas comme des biais à l'activité scientifique. L'objectif des sciences féministes est donc à la fois d'introduire dans les sciences des conceptions et des expériences ignorées des autres, et de fabriquer un terreau de solidarités pour répondre collectivement aux enjeux de sociétés contemporains. Pour reprendre les mots d'Haraway : « les féministes ont intérêt à projeter une science de la relèvé qui donne une traduction plus juste, plus acceptable, plus riche, du monde, pour y vivre correctement et dans une relation critique et réflexive à nos propres pratiques de domination et à celle des autres ainsi qu'aux parts inégales de privilège et d'oppression qui constituent toutes les positions<sup>12</sup>. ». Il s'agit donc de penser que des expériences particulières – celle de l'oppression notamment – forment un ensemble de privilèges épistémiques, c'est-à-dire des positions et des expériences du monde qui sont des ressources pour l'analyse scientifique. C'est à partir de ces marges, de ces expériences croisées de dominations et de savoirs incorporés que la compagnie Ru'elles construit sa recherche. Puisque l'imaginaire collectif est perpétuellement incorporé, puisque l'expression des corps peut être à la fois aliénante et libératrice, les laboratoires de théâtre déclencheur se proposent de mettre en scène les corps et de faire usage de la création pour

révéler, conscientiser et initier un autre accès aux savoirs des corps. C'est ainsi que nous avons proposé, à l'occasion des Rencontres de géopolitique critique, une initiation de deux heures à la découverte du théâtre déclencheur et des privilèges épistémiques qu'il développe à partir des corps.

## Du théâtre de l'opprimé au théâtre déclencheur

Alerté par « l'aliénation des musculatures », c'est d'abord Augusto Boal qui a eu l'intuition que le théâtre pouvait aider à libérer des incorporations violentes. Selon le dramaturge, tous les corps sont des lieux de pouvoir, il faut donc passer par les corps pour opérer une révolution sociale. De cette intuition a émergé le « théâtre de l'opprimé<sup>13</sup> ». Né dans une époque de dictature où les terres sont volées par de grands propriétaires terriens, Boal s'est rendu compte qu'une dénonciation efficace des injustices ne pouvait plus se faire sur les scènes officielles de théâtre, lieux en proie à la censure. Il fallait que les outils théâtraux descendent dans les rues, dans les champs, et qu'ils cessent d'être le privilège d'une classe d'artistes. Le théâtre de l'opprimé est donc un ensemble de propositions artistiques et politiques à destination des « acteurs et non acteurs<sup>14</sup> ». Il prend l'espace de la scène comme une répétition (fictive) de la révolution (réelle). Le succès de cette pratique dans différents pays montre que le théâtre parvient à questionner la pertinence des rôles que l'on prend au quotidien. Avec Boal, le « spectateur » devient un « spect'acteur » : c'est-à-dire une personne qui teste sur le plateau de théâtre, la solution qui lui paraît adéquate au conflit exposé. Avec cette pratique, Boal propose de supprimer le rôle passif du spectateur et de la spectatrice pour leur redonner un pouvoir d'agir.

Sur cette base, le théâtre déclencheur développé au sein de la compagnie Ru'elles souhaite mettre les outils artistiques au service de toutes et tous, afin de retrouver une capacité d'action sur les évolutions de notre société. Or, dans la mesure où la rue concentre des rapports de domination en particulier, c'est dans cet espace que la compagnie centre son action. Ainsi le théâtre déclencheur fait usage du jeu, de la poésie et de la danse en insistant non pas sur le dualisme opprimé/oppresseur à la manière de Boal, mais sur

13. Boal, Augusto. *Le théâtre de l'opprimé*, Paris, La Découverte, Poche, 1997 (trad. Dominique Lémann).

14. Boal, Augusto. *Jeux pour acteurs et non acteurs*, Paris, La Découverte, 2004 (trad. Virginia Rigot-Müller).





Fig. 3 – Rencontre par le corps

Le théâtre déclencheur fait place à la plus petite échelle des productions de savoirs : le corps.

la complexité des identités corporelles et sociales. L'émotion et le quotidien sont au centre de ce théâtre qui part du vécu des individus. Il s'adresse à un public adulte ou adolescent et invite chacune à reprendre possession des lieux publics comme scène politique et artistique. Il apparaît donc comme une méthodologie participative entre recherche et création, et c'est sur cet intérêt croisé que nous nous sommes retrouvées.

*Le théâtre déclencheur : qu'est-ce que c'est ?*

*Déclencher, c'est ouvrir la clenche, ôter le mécanisme qui bloque l'accès à l'extérieur. Déclencher en soi et hors de soi, c'est se donner la possibilité de rencontrer l'autre autrement et d'entamer le dialogue sur l'absurdité du monde.*

*Le théâtre déclencheur souhaite donner des armes aux corps et aux discours. La société est un spectacle que nous pouvons transformer. Partir de nos vécus, de nos expériences singulières et partagées pour révéler, agir et (se) transformer. Librement inspiré du mouvement situationniste et du théâtre de l'Opprimé-e, il s'en distingue en insistant non pas sur le dualisme opprimé/oppresseur mais sur le processus de conscientisation et de réaction de la part des spectateurs. Le théâtre déclencheur que développe Julie Arménio dans Ru'elles est une boîte à outils qui ne prend pas le théâtre comme synonyme d'un lieu bordé de rideaux rouges, mais bien comme des outils artistiques au service de toutes et tous, afin de retrouver une capacité d'action sur les évolutions de notre société.*

## L'atelier de recherche-création

Le 5 février 2018, le théâtre des Peupliers à Villeneuve nous accueille pour interroger la colonisation des corps et l'incorporation silencieuse des violences dans le cadre des Rencontres de géopolitique critique. Nous sommes une vingtaine, issu-e-s de milieux sociaux et professionnels différents, mais avec une forte proportion de chercheur-e-s en sciences sociales. Le début de la séance se passe à l'intérieur, dans un froid ambiant d'hiver qu'il faut apprivoiser. Après un temps de méditation au sol, la rencontre se fait

debout, dos à dos, avec des questions simples : pourquoi êtes-vous venu-e à cet atelier, qu'en espérez-vous, comment vous sentez-vous à l'instant ? (Fig.3). Le placement hasardeux des personnes permet de voir ce qui se passe en nous quand on adresse la parole à quelqu'un sans que la vue des corps n'intervienne, sans que l'on puisse se référer à l'effet que notre discours produit sur l'autre. Ainsi, les corps s'ouvrent à d'autres sens pour la rencontre. Après une mise en commun de cette expérience (la parole est un point fondamental de l'atelier), nous partons en rue. Il s'agit cette fois d'éprouver, sur un petit parcours, ce que nos corps ressentent avec une contrainte corporelle. Certain-e-s ont la consigne d'effectuer le trajet les yeux baissés, d'autres la tête haute (Fig.4). Chacun-e élabore ensuite une carte sensible qui retrace son expérience (Fig 5).

### *La carte sensible*

*L'élaboration des cartes sensibles décale l'outil cartographique. Contrairement à l'enjeu encyclopédique de la carte qui veut tracer l'existence exhaustive des lieux pour les nommer et les représenter, ici ce sont des rapports subjectifs, émotionnels et sensoriels à l'espace qui sont visés<sup>15</sup>. La grammaire commune des cartes se compose d'un point de départ, d'un trait – itinéraire – et d'un point d'arrivée. Le reste de la mise en carte est libre, hors de tout codage scientifique.*

*La pratique du théâtre déclencheur dans ses grandes lignes repose sur cinq étapes :*

- 1. Prendre contact avec son corps, être là (Fig.1 ; 3)*
- 2. Constituer un groupe, créer la confiance du collectif et être dépositaire de la parole de l'autre sans jugement (Fig. 3)*
- 3. Rendre les corps expressifs par la rencontre de l'espace et de la rue (Fig. 4 ; 5)*
- 4. Proposer des mises en scène qui font l'objet de débats collectifs (Fig.6a ; 6b)*
- 5. Chercher la confrontation d'un public pour déclencher non plus seulement un phénomène en soi mais aussi hors de soi, afin d'évaluer la réception d'une performance dans l'espace public.*

Ici, plusieurs participant-e-s font état de la gêne ressentie vis-à-vis d'un vigile de grande surface, avec ce sentiment désagréable que certaines personnes peuvent jouer du théâtre pour se divertir pendant que d'autres n'ont pas le privilège d'accéder à ce type d'activité.

15. Mekdjian, Sarah ; Moreau, Marie « Redessiner l'expérience : Art, sciences et conditions migratoires », *Antiatlas journal*, 2016.

Poisson-Cogez, Nathalie, « Lignes d'errances – Les cartes de Ferdinand Deligny », *L'art et la matière*, 60, [culture.univ-lille1.fr/fileadmin/lna/lna60/lna60p34.pdf](http://culture.univ-lille1.fr/fileadmin/lna/lna60/lna60p34.pdf)



Fig. 4. Consigne de parcours et cartes sensibles

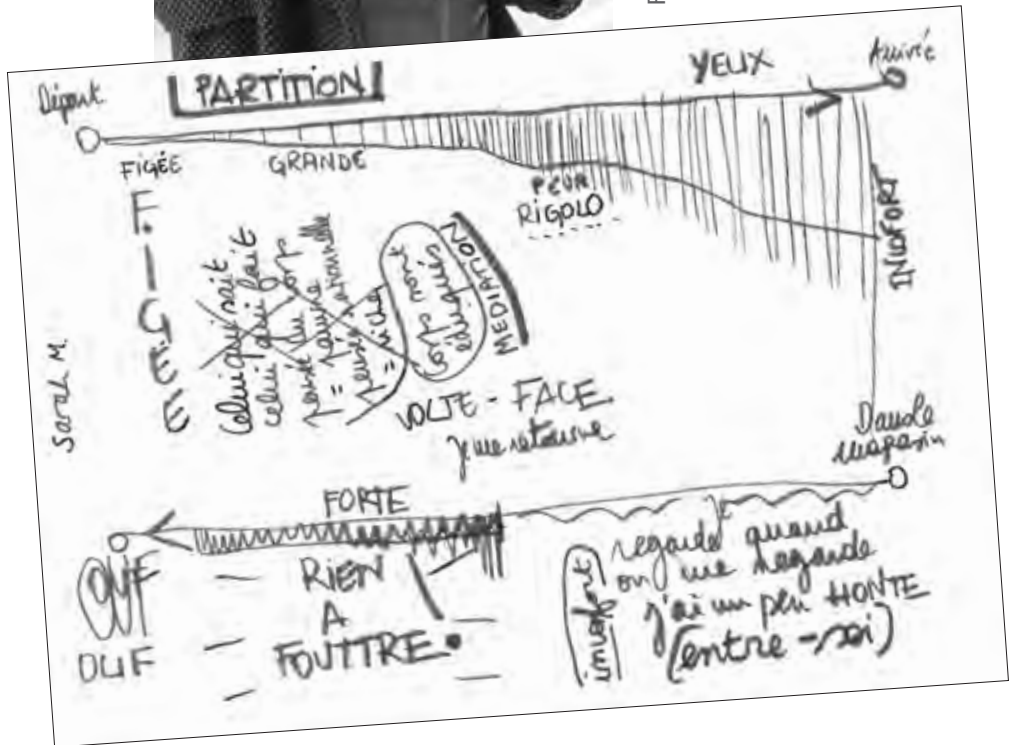


Fig. 5. Une carte sensible durant l'atelier

D'autres participant-e-s racontent au contraire le plaisir ressenti de la lenteur de leur marche qui a été l'occasion de découvrir les différentes textures du sol. À cette étape, les acteurs et actrices commencent à entrer dans leurs expériences corporelles mais révèlent avoir du mal à lâcher ce contrôle qu'impose le mental. C'est ce pour quoi le théâtre déclencheur a besoin de plusieurs étapes avant d'accéder à une expression corporelle qui soit libérée de la résistance imposée par une bienséance sociale.

C'est seulement de retour au théâtre des Peupliers après 45 minutes d'atelier que l'on présente au groupe les raisons d'une session théâtrale au sein des Rencontres de géopolitique critique (Fig.2). Lise expose l'heuristique de la démarche par les mots, Julie interprète ce discours par une improvisation corporelle afin de décentrer le régime très logo-centré de notre connaissance. C'est suite à la sortie en rue et à une introduction de notre recherche-création que nous en sommes venues aux exercices de théâtre-image (Fig. 6a et 6b). Cette technique pratiquée chez Boal consiste à figer une attitude corporelle à la façon d'une statue, pour donner au groupe l'occasion d'en interpréter le sens. Dans cette activité, on propose qu'une moitié de la salle prenne une posture d'oppression et la tienne figée. Les autres doivent venir compléter avec leurs corps les statues existantes.

Ensuite l'ensemble du groupe doit donner un titre aux tableaux créés (tels que : « la colonisation » ; « promenons-nous avec notre honte » ; « ne recommence pas », *etc.*). L'exercice évolue ensuite en mettant ces binômes en mouvement. Les uns après les autres, des binômes ont été invités à présenter au reste de l'assemblée leurs déplacements, devenus des scénettes, afin de les soumettre à l'interprétation collective. Une partie de la salle s'est ainsi transformée en spect'acteur. Le but : commenter la marche qui se donne en spectacle en essayant de préciser : qui peuvent être ces personnages représentés ? Quelle action s'est déroulée entre ces corps pour les mettre dans cette situation ? Et comment caractériser le rapport entre les corps ? Qu'est-ce que cette scène crée dans un espace commun ?

La mise en mouvement et la coordination des gestes du binôme ont été l'occasion de riches interprétations, faisant l'état d'une véritable complexité, que ce soit pour chercher la violence entre les corps frontalement, ou pour l'éviter. C'est au bout de ces deux



Fig.6a et 6b. Des statues incarnées sur le modèle du théâtre-image.

heures que les corps et plus généralement les analyses de situations concrètes ont pu se libérer et se transformer. L'atelier aura été prolongé de 45 minutes devant l'intérêt suscité par ce dernier exercice de théâtre-image. Cette fois-là, l'atelier a été contraint par le temps mais il ne restait que quelques étapes supplémentaires pour aller jusqu'à la création d'une performance dans la rue. Déjà sur quelques heures, cette expérience aura été l'occasion d'interroger collectivement les mécanismes d'incorporation des savoirs, ainsi que ce qui résiste dans l'effort de les représenter. Et c'est peut-être là que la ville se fabrique en commun, dans cet espace temps extra-ordinaire du théâtre déclencheur, qui réunit une communauté d'émotions et de corps pour (re)découvrir des expériences divergentes et solidaires.

## Recherche-crédation de l'interdiscipline à l'indiscipline

---

Cet article est parti d'un atelier qui a eu lieu pendant les Rencontres de Géopolitique critique, pour interroger la manière dont les corps sont impliqués dans notre orchestration du quotidien et plus particulièrement dans notre rapport à la ville. Si cet atelier était introductif, il importe de présenter les actions permanentes de Ru'elles, qui fonctionne comme un ensemble de laboratoires de rue. Ru'elles est une compagnie composée d'artistes et de chercheuses qui ne tiennent pas à leurs étiquettes disciplinaires mais cherchent au contraire les conditions pour créer du savoir collectivement, le faire circuler et le restituer à ceux et à celles à qui ils servent directement. Au travers de ses workshop et performances, la compagnie participe à une forme de recherche-crédation. La recherche-crédation, terme naissant en France dans le contexte universitaire, vient de cette volonté commune qu'ont les artistes et les chercheur-e-s à analyser des interactions sociales. En ce sens, ce courant n'est pas une nouvelle discipline, c'est une interdiscipline<sup>16</sup>. La recherche-crédation part du principe que les œuvres sont des révélateurs puissants, à même de saisir des enjeux qui échappent à la rationalité. Le passage par l'émotion, l'esthétique et la mise en scène informent le réel. Cette proposition d'étude est donc une posture de dialogue constante entre des épistémologies

16. Stévançe, Sophie. « À la recherche de la recherche-crédation : la création d'une interdiscipline universitaire » *Intersections : Canadian Journal of Music / Intersections : revue canadienne de musique*, vol. 33, n° 1, 2012, p. 3-9.

distinctes (celle de la réalisation artistique et celle de la réflexion théorique scientifique), en croisant leurs outils respectifs. Avant tout, elle vise une compréhension critique de la société sur une base participative et dénonce la posture de distance vis-à-vis de l'objet d'étude telle que l'envisage la démarche scientifique positiviste. Cette recherche profondément réflexive conteste la posture des chercheur-es comme des expert-es prétendue-s du savoir. Elle postule que la complexité du monde contemporain requiert de nouveaux langages et notamment celui des émotions et des corps. Elle encourage aussi ce faisant l'indiscipline<sup>17</sup> nécessaire à l'émergence des savoirs critiques et à la transformation des postures.

17. Suchet, Myriam.  
*Indiscipline !* Montréal, Editions  
Nota Bene, 2016.

Le contexte grenoblois qui encourage déjà la rencontre d'artistes et de chercheurs est propice à cette recherche qui prend l'art à la fois comme médiation, objet et création de savoirs. Dans ce cadre, la compagnie Ru'elles va à la rencontre des passant-e-s pour analyser l'impact de nos constructions collectives sur l'usage de la ville, de la rue, de nos territoires. Plusieurs laboratoires de rue sont proposés dans l'année :

- **Les inattendues performances** : des rencontres et création à la journée avec artistes et amateur-e-s tous les 22 du mois (secteur 1 de Grenoble)

- **Les laboratoires de création** : sous forme de trois stages dans l'année pour découvrir le théâtre déclencheur et se réapproprier la rue au travers d'une performance

- **Les résidences in situ** : Sur quelques jours ou une semaine, Ru'elles met en place un laboratoire d'explorateur-trices de l'espace public qui a pour but de mener des chantiers collectifs de recherche-création au sein d'un territoire particulier, avec artistes, amateurs et amatrices, chercheurs et chercheuses.

Parallèlement à ces activités, la compagnie accompagne aussi des projets de pédagogie et notamment au travers d'un atelier mené avec les étudiant-es de Licence 3 à l'Institut de Géographie et d'Urbanisme de Grenoble en octobre 2018. D'autres sont à venir avec des Master du même institut et permettent de développer de nouvelles formes de recherches collectives pour croiser savoirs théoriques, savoirs corporels, savoirs situés et privilèges épistémiques de la création. Pour en savoir ou en voir plus : [ru-elles.com](http://ru-elles.com)





*Autrices et intervention artistique : Lise Landrin et Julie Arménio*

*Crédit photographique : Morgane Cohen*

*Crédit dessin : Annette Wijbrans*

*Remerciements à Claske Dijkema pour soutenir la recherche qui a du sens, aux participant-e-s pour s'être prêtés à la découverte du théâtre déclencheur et nous avoir enrichies.*