



*Pièces
Mobiles*

Articulated
Bodies and
Objects in
Performance

*Corps
articulés
et objets
dans la
performance*

Maude Arès



Clare Dolan

Sharona Franklin

Erin Hill

Kelly Keenan

Gabriel Levine

Ange Loft

Jesse Orr

Thea Patterson

Annie Katsura Rollins

Mark Sussman

MJ Thompson

Moving Parts

*Pièces
mobiles*

Articulated
Bodies and
Objects in
Performance

*Corps
articulés
et objets
dans la
performance*

MARK SUSSMAN

- xx Introducing Moving Parts
- xx *Pièces mobiles : une introduction*

ANNIE KATSURA ROLLINS

- xx Moving the Immaterial: Collaborations Between the Shadow, the Performing Object, and the Body As Conduit
- xx *Mettre l'immatériel en mouvement : collaborations entre l'ombre et l'objet manipulé par l'entremise du corps*

- xx If You Can Carry It
A conversation between ANGE LOFT
and MARK SUSSMAN
- xx *Si tu peux le transporter*
Un dialogue entre ANGE LOFT et MARK SUSSMAN

MJ THOMPSON

- xx we are anomalies: furtive parts, in five movements
- xx *nous sommes des anomalies : parties furtives,*
en cinq mouvements

THEA PATTERSON

- xx When Objects Wink
- xx *Quand les objets font des clins d'œil*

SHARONA FRANKLIN

- xx New Psychodelia of Industrial Healing
- Nouveau psychédélisme de la guérison industrielle*

GABRIEL LEVINE

- xx Pneumatic Life: On Paul Chan's Breathers
- xx *La vie pneumatique : sur les Respirants de Paul Chan*

KELLY KEENAN

- xx Moving Parts: Dancing with Fascia
and Other Metaphoric Anatomies
- xx *Pièces mobiles : danser avec le fascia,
et autres anatomies métaphoriques*

JESSE ORR

- xx Visual Reports
Rapports visuel

CLARE DOLAN

- xx Moving Objects: The Impermanent Collection
of the Museum of Everyday Life
- xx *Objets mobiles : la collection impermanente
du Musée de la vie de tous les jours*

ERIN HILL

- xx Even Eyes Can Stumble: an Afterword
- xx *Même les yeux peuvent trébucher : une postface*

MAUDE ARÈS

- xx Mystery-Tools: He Who Wrote Part of the Story
Outils-mystères : celui qui a écrit une partie de l'histoire

- xx COLLABORATORS //
COLLABORATEURS·TRICES

KELLY KEENAN

Moving Parts: Dancing with Fascia and Other Metaphoric Anatomies

Context of Moving Parts

When I was invited to participate in the Moving Parts residency bringing together puppet, object theatre and dance artists, I questioned whether or not to accept. I had little experience working with puppetry and while as a dance artist and teacher I often work with objects I didn't identify with object theatre either. My dance practice foregrounds the material of the body — the muscles, bones, connective tissue, viscera and fluid systems, their properties, behaviours and relationships. I identify more as a “somanaut” — a term likening inner body exploration to the work of an astronaut. However, I could imagine ways that my practice of attending to what is materially present and experienceable in the body might resonate with puppeteers and object oriented performance artists who are similarly attentive to the materials they engage with. On that note, I accepted the invitation.

Each invited artist was asked to lead a half day session sharing with the group an experiential activity from their practice apropos to the theme. Deeply rooted in my teaching practice, I decided to share with the group my use of anatomical models in movement research and dance training. I brought to the group fascia, the connective tissue that binds every bit of our body together, as a metaphor for perceiving movement. I proposed three different models of fascia as perceptual tools into three different movement explorations. Starting from the position that metaphor shapes movement, this paper situates anatomy while understanding it as metaphor, exploring what anatomy can do and concluding with specifics on two of the models and movement explorations I proposed at the Moving Parts residency.

Metaphors Move

Metaphor described as “understanding one thing in terms of another”¹ broadly includes imagery, models, similes, parables, analogies and parallels. The word metaphor comes from the Greek ‘amphora’ meaning ‘container’. While conceptual in nature, metaphors help us carry meaning from one kind of thing to another.² Take for example, the image that three strings attached above each ear extend upwards to the sky as though being pulled by a hot air balloon. This image tends to immediately generate a bodily response, a change in posture, a dynamic movement and a particular quality.

The conscientious use of imagery in movement and dance training has been prevalent since the early 20th century when Mabel Todd coined the term “ideokinesis” to describe the “process in which imagery acts as

.....

- 1 George Lakoff and Mark Johnson, *Metaphors we live by* (Chicago: University of Chicago press, 2008), 19.
- 2 Kevin O'Connor and Kelly, Keenan, “Metaphor & Movement”, *Territoires Partagés* (November, 2018), <https://www.tpdanse.ca/the-movement-educator-s-forum>.

a stimulus for developing kinaesthetic awareness and producing bodily change.”³ Many other explicitly image based approaches to movement and dance training ensued like Skinner Releasing Technique, Open Source Forums, The Franklin Method to name a few. Explicit or not, all movement teachers employ metaphor. Listening to dance artists and teachers speak will reveal language loaded with imagery for describing and sharing bodily experience. While teaching movement is largely of the oral tradition, where knowledge is exchanged live without being written down, transmission is not limited to the interpretation of language, but engages our entire sensorium and sense-making facilities. Words, like images, maps and models to describe the body in motion, materialize in the body.

Situating Anatomy

If in dance training we embrace metaphor as “understanding one thing in terms of another,” then the dance teacher who insists to not work with metaphor, but rather to work with “fact” and the anatomically “real” body, is not recognizing that both the drawing of the psoas muscle and the skeleton are metaphors that help students understand and experience one kind of thing, movement, in terms of another, anatomy. This oversight is common as metaphor is quickly dismissed as linguistic flourish. Contrarily, anatomy is quickly held to be “true” representing the way things really are based on scientific findings.

While I relate to anatomy it is important to remember that anatomy is something that is done: it is a human conducted intervention with a scalpel to a cadaver. A cadaver is not a person, it is a non-living model of a body of a person. Though the cadaver and anatomical interventions can give us information about the body, medical anthropologist,

.....
³ John Rolland, *Inside Motion: An Ideokinetic Basis for Movement Education* (Urbana: Rolland String Research Associates, 1984), 2.

Annemarie Mol, nudges us to situate any claim about how the body “is” by articulating where it is such and to “include the activities of gathering knowledge about the body in one’s story about it.”⁴ Mol offers the term “praxiographic” to describe a kind of ethnography of practices, through which we can understand realities as locally situated, not universal.

Many present day anatomists are lucid about the creativity of their work — their maps, atlases, models and stories of what the body is like. For instance, fascia researcher and anatomist Gil Hedley elaborates in a webinar “Where does one tissue end and another one begin? Well, pretty much wherever we decide because to the extent that we create division [with a scalpel] or identify one thing from another in the human form we are basically writing a mythology or creating a model.”⁵ Inasmuch as anatomical interventions enact realities of the body, the anatomist can be listened to as a storyteller.

In the scientific field different models of the body can quickly fall into competition for the most reasonable and “truest” representation. Osteopath Philip Beach pitches a model for human movement based on an evolutionary perspective, an embryological perspective and traditional Chinese medicine that he has named Contractile Fields. Beach positions Contractile Fields to be more true than Thomas W. Myer’s Anatomy Trains, which he acknowledges as the only other “serious attempt to map global myofascial patterns.”⁶ While some of their mapping have parallels, they have poignant differences which emerge from being situated in different perspectives, practices and interventions. Giving science the knowledge authority was personally

.....
4 Annemarie Mol, *The Body Multiple: Ontology in Medical Practice* (London: Duke University Press, 2002), 64.

5 *The Integral Anatomy Series, Vol. 2: Deep Fascia and Muscle*, Part 1, “Deep Fascia,” directed/performed by Gil Hedley (Integral Anatomy Productions, LLC, 2005), DVD, 32:00.

6 Philip Beach, *Muscles and Meridians: The Manipulation of Shape* (London: Churchill Livingstone Elsevier, 2010), 58.

“dudding” my dancing spirit. I am indifferent to whose model is more right — I am interested in what they do, what bodily connections they foster and how they are danceable.

Fragmented Truths

Models are always shedding certain details whilst giving light to others. They are never the full truth, but rather fragments of reality representing specific practices and perspectives from which they cannot be disentangled. In dance practice, rather than a quest for truth, models may serve as a prompt for movement research — a conceptual apparatus to think with and a perceptual tool to move with. When we think, sense and dance with different anatomical models they produce bodily differences. To provide a specific example, if we compare maps of the back body proposed by Myer’s with Anatomy Trains to that proposed by Beach with Contractile Fields, we can articulate similarities and



Fig. 1 *Illustration of the Superficial Back Line*
by Xdzunúm Danae Trejo-Boles, 2020.

Illustration de la ligne arrière superficielle,
par Xdzunúm Danae Trejo-Boles, 2020.

differences. The Anatomy Train’s “Superficial Back Line”⁷ sweeps back from the brow, down the back and divides at the sacrum to include the posterior legs, terminating at the tips of the toe pads (Fig. 1). The “Dorso Contractile Field”⁸ also sweeps back from the brow and down the back but, because Beach illuminates embryological developmental patterns, envelopes the pelvic floor and ends below the naval. (Fig. 2) These offer two radically different stories to our imagination to dance with — a back that includes the toes vs. a back that excludes the legs but wraps like a diaper nearly to the naval.

Unconcerned with an ultimate truth, I second Hedley’s relationship to models when he says “I break down my model as I teach it, so as

.....

- 7 Thomas W. Myers, *Anatomy Trains: Myofascial Meridians for Manual and Movement Therapists* (London: Churchill Livingstone Elsevier, 2009), 72.
- 8 Phillip Beach, *Muscles and Meridians: The Manipulation of Shape* (London: Churchill Livingstone Elsevier, 2010), 83.



Fig. 2 *Illustration of the Dorso Contractile Field* by Xdzunúm Danae Trejo-Boles, 2020.

Illustration du champ contractile dorsal, par Xdzunúm Danae Trejo-Boles, 2020.

not to believe it too much, because it's just a way of getting in.”⁹ This concept of getting *in* to the body is something I hear a lot in the dance studio. “I need to do ‘X’ to get into my body” or “I’m not feeling ‘in’ my body today.” As models may be prompts to *get into* the body, I propose that we can dance with many models, and in doing so, challenge truth discourses about what the body is while expanding, rather than narrowing, potentials for multiple realities of the body to harmoniously hang together.

Fascia Stories: the map is not the territory

Fascia is described by different researchers, in different ways. It is the connective tissue that “binds every cell in the body to its neighbour.”¹⁰ “It surrounds and connects every muscle, even the tiniest microfibril, and every single organ of the body. It forms a true continuity throughout our whole body”¹¹ and “weaves its way through the body like a gossamer blanket.”¹² Fascia is the house of the sense organs and it holds and puts in relation everything of the body—the nerves, lymphatic and blood vessels, muscles, bones and organs. Historically, due to its difficulty to dissect intact, fascia was routinely ignored and disposed of in anatomical studies.¹³ The atlases of anatomy that emerged from this nature of dissection reflect that with corresponding gaps in the maps of the body. Hedley describes only understanding what his teacher meant when he said “the map is not the territory” when he encountered in dissection

-
- 9 Gil Hedley, “031: Exploring Inner Space,” interview by Brooke Thomas, *The Liberated Body*, podcast, January 5, 2015, audio, 00:58:41, <https://www.liberatedbody.com/podcast/gil-hedley-exploring-inner-space-lbp-031>.
 - 10 Thomas W. Myers, *Anatomy Trains: Myofascial Meridians for Manual and Movement Therapists* (London: Churchill Livingstone Elsevier, 2009), 17.
 - 11 Robert Schleip, “Fascial Plasticity- a new neurobiological explanation,” *Journal of Bodywork and Movement Therapies* 7, no. 1 (January 2003), 11.
 - 12 Ruth Barcan, *Complimentary and Alternative Medecine* (Berg, 2011), 147.
 - 13 Thomas W. Myers “Fascial Fitness: Training in the Neuromyofascial Web”, *IDEA Fitness Journal*, Vol 8 (April 2011).

“vast amounts and different types of fascia, all present, but simply not accounted for.”¹⁴ Attending to the fascia assembles both an image and felt experience of the body in luscious co-ordination of a unified whole.

To the Moving Parts residency I brought 3 models of fascia for the group to move with: Anatomy Trains “Lateral Line”¹⁵, a Tensegrity Model and the string figure game Cat’s Cradle. I chose to focus on fascia over musculoskeletal, fluid or more imaginative models (remember the 3 strings ascending from each side of the head?) for several reasons. One, the association that fascia, like my simplistic understanding of marionette puppets, is stringy and orchestrates a symphony of things-pulling-things to make a whole body dance. Though also because I have an unrelenting fascination with fascia since 2005 when I began translating Anatomy Trains, and other fascia stories, into movement. Each of the movement explorations I brought to the Moving Parts residency were ones that I have developed, practiced and taught extensively. I judged that I would be able to share them coherently and that they would be accessible to a group of diverse backgrounds in theatre, puppetry and dance with mixed experience in movement.

I will now share with you two of the models and explorations I proposed at the Moving Parts residency each with a preface and a “score” — a term borrowed from music to describe the order of actions. The first, “Tuning into the Lateral Line with the C-Star”, helps one connect to oneself by rolling with the Lateral Line. The second, “Cat’s Cradle: Fascia as a Sensory Organ”, expands the fascia story out to connect with a group in an enormous string figuring game.

.....

14 Gil Hedley, “What’s the Fuzz,” lecture notes on distinguishing normal and abnormal fascial adhesions, McGill University, Montreal, September 12, 2017, 1.

15 Thomas W. Myers, *Anatomy Trains: Myofascial Meridians for Manual and Movement Therapists* (London: Churchill Livingstone Elsevier, 2009).

1. *Tuning into the Lateral Line with the C-Star*

The C-Star is a roll that I originally learned from Frey Faust, the founder of the Axis Syllabus International Research Network. The C-Star begins from a kneeling fetal position, passes via the side body to the back in a lateral flexion or “C” curve of the entire body, to a symmetrical “star” form, to the converse “C” curve before looping forward to the kneeling fetal position. I have practiced the C-Star innumerable times since 2003. It provides a repeatable moving form to tune into many different things whilst mobilizing most joints of the body in their full range of movement. By “tune into” many different things I mean that attention may migrate according to interest like scanning stations on the radio, for example, to the undulatory spinal mechanics, to navigating over the squishy, fleshy areas of the body while avoiding vulnerable boney areas¹⁶, to the receiving/folding and propelling/unfolding relationship of the limbs, to name a few.

Anatomy Trains is a model for human posture transferrable to movement, illustrating fascia to be like a rail network, by describing it through lines of connective tissue with transfer stations at shared boney points. The Anatomy Trains book introduces the reader to a number of different fascia train lines including the superficial and deep front and back lines, the superficial and deep front and back arm lines, the spiral line, the functional line and the lateral line. What differentiates the C-Star from many other rolls practiced in contemporary dance is its emphasis on the lateral flexion or “C” form and the elastic effect that can be generated from this curve. I brought the C-Star to the Moving Parts group as a way to “get into” one’s own body by tuning into the “Lateral Line” as modelled in Anatomy Trains. Below is a summary of how I proposed to vivify the imagery of the lateral line and transfer it to sensorial experience via the C-Star. In doing so, the C-Star is proposed as a moving form to think, sense, move and dance with the lateral line.

.....

¹⁶ The fleshy areas of the body are known as “landing pads” within the Axis Syllabus International Research Network.



SENSING THE C-STAR WITH LATERAL LINE

A tuning-in exercise

- Visit the image of the “Lateral Line” (Fig. 3).
- With a partner palpate and caress the lateral line including the occipital ridge and mastoid process, splenius capitus and sternocleidomastoid, external and internal intercostals, lateral oblique abdominals, iliac crest, gluteus maximus, tensor fascia latae, iliotibial tract and abductors, lateral tibial condyle, anterior ligament of the fibula head, fibula head, peroneals, 1st and 5th metatarsals. Be precise accentuating with touch the bony stations, where the line broadens, narrows and deviates. Repeat this caress several times (5-10x)
- C - Star (Fig. 4): As you practice the C-Star hold both the pictorial and felt memory of the lateral line in your “body-mind’s”¹⁷ eye. How can movement be akin to touch? Starting from kneeling in a fetal position,

arms folded with the nail beds facing the floor, initiate by sending the pelvis sideways increasing and maximizing the tension “like a bow and arrow” between the two ends of the lateral line (the occipital ridge and mastoid process and the peroneals, 1st and 5th metatarsals of the foot) as you arrive in the C form on the back. Release this line of tension like a sling shot, momentarily fleeting through the star form to reproduce the C form and taut lateral line on the converse side before returning to the knees. Repeat many times. It is great to do in a long studio where you can repeat like doing laps in the pool. Be precise and attend to the particularities the lateral line offers. For example, if you turn your head to look where you are going you are no longer working with the lateral line. In order to make taut the neck area with the lateral line (the sternocleidomastoid and splenius capitus), the eyes will be orientated more to the ceiling. What other particularities does rolling with this model produce?



Fig. 3 *Illustration of the Lateral Line* by Xdzunúm Danae Trejo-Boles, 2020.

Illustration de la ligne latérale, par Xdzunúm Danae Trejo-Boles, 2020

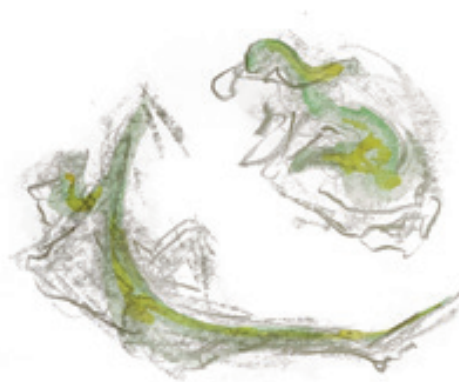


Fig. 4 *Illustration of the C-star tuning into the Lateral Line* by Xdzunúm Danae Trejo-Boles, 2020.

Illustration de sentir l'étoile-C avec la ligne latérale par Xdzunúm Danae Trejo-Boles, 2020.

2. *Cat's Cradle*

The grand finale of my session at the Moving Parts residency was the proposal of *Cat's Cradle*, the string figure game, as a moving model of fascia which was inspired by Jean-Claude Guimberteau's film *Strolling Under the Skin*. My initial motive developing this score was to help pre-professional and professional contemporary dancers envision their own bodies in terms of whole body movement, to acquire a quality of articulated "differential movement and total connectivity."¹⁸ In other words, to cultivate a finer awareness for noticing how when one part of the body moves, the whole is affected.

Guimberteau literally takes the viewer for a stroll under the skin with a magnified camera revealing fascia as a glistening, listening multidimensional tissue continuum. *Strolling Under the Skin* illuminates the dance of fascia's collagen fibres while the narrator describes how the fibres "distend" before "the request to move is dealt with."¹⁹ Distension, the swelling or expansion of tissues, precedes movement as fibres migrate around nodal points. The fibres are able to merge with other fibres, they are swallowed whole, while they can also "shear off and reform as if nothing had happened. They also seem to be able to dissociate in several parts just as the hydra headed monster in mythology, meeting any and every request to morph in space."²⁰ Fascia is alive and sensing — it listens to the forces that make it take on shape.

.....

18 Gil Hedley, "What's the Fuzz," lecture notes on distinguishing normal and abnormal fascial adhesions, McGill University, Montreal, September 12, 2017.

19 Jean-Claude Guimberteau, *Strolling under the Skin*, directed by Jean-Claude Guimberteau (France: Cerimes, 2005), DVD, 00:24:00.

20 Jean-Claude Guimberteau, *Strolling under the Skin*, directed by Jean-Claude Guimberteau (France: Cerimes, 2005), DVD, 24:40.

CAT'S CRADLE: a collaborative choreographic model of fascia as a sensory organ

REHEARSE

With a partner and a string knotted in a loop, first learn (or remember) the choreography of Cat's Cradle. This establishes a clear shared vision of what the choreography is.

COLLABORATE (Fig. 5)

Make it more collaborative, and complicated, by adding several people (e.g., 6). Using some of everybody's fingers, attempt to execute the choreography of Cat's Cradle.

The choreography is not so important in itself, but what it does is. The choreography calls for collaboration in a collective task. It asks that participants sense together (e.g., it is not necessarily one's own fingers meeting to pinch the string.) In relation to fascia, each finger represents a "nodal point" and the string between points represent "collagen fibres".

EXPAND THE GAME (Fig. 6)

This step requires a minimum of 10 people, a large unobstructed space (eg/ a dance studio, theatre, open field) and a fishing line knotted in a loop large enough to encircle the perimeter of the studio. Here, bodies replace fingers, beginning with four people at each corner of the room inside the looped fishing line which is taut around the waistlines. Participants are given the following parameters;

- Communicate uniquely through the tension in the fishing line between bodies
- Remain silent and refrain from hand gesturing opinions or suggestions to other participants
- Avoid the use of fingers and hands to manipulate the string. There should be a direct line between the nodal points. Breaking the line will compromise the communication

- Always be ready to move your feet
- Avoid slack and excessive tension in the line
- Prioritize space and avoid congestion
- As a group, ATTEMPT to perform the choreography of Cat's Cradle
- Participants should join progressively as needed
- Attend to what you are giving and receiving
- Remember fascia's behaviour — sliding, swallowing and producing new fibres, migrating nodal points, listening, responding etc... Replace, enter and exit into play as needed.

IMPROVISE (Fig. 7)

After a minimum of 10 minutes (unlimited maximum) of attempting the choreography of Cat's Cradle, the group is invited to abandon the task. While holding fascia in mind, participants are invited to play and improvise a string figuring game.

Fig. 5

Complicating Cat's Cradle in preparation for a collaborative model of fascia as a whole body sensory organ. Photo by Tristan Clairoux, 2018.

Complexifier le berceau du chat pour préparer un modèle collaboratif du fascia comme organe sensoriel de l'entièreté du corps. Photo par Tristan Clairoux, 2018.

Fig. 6

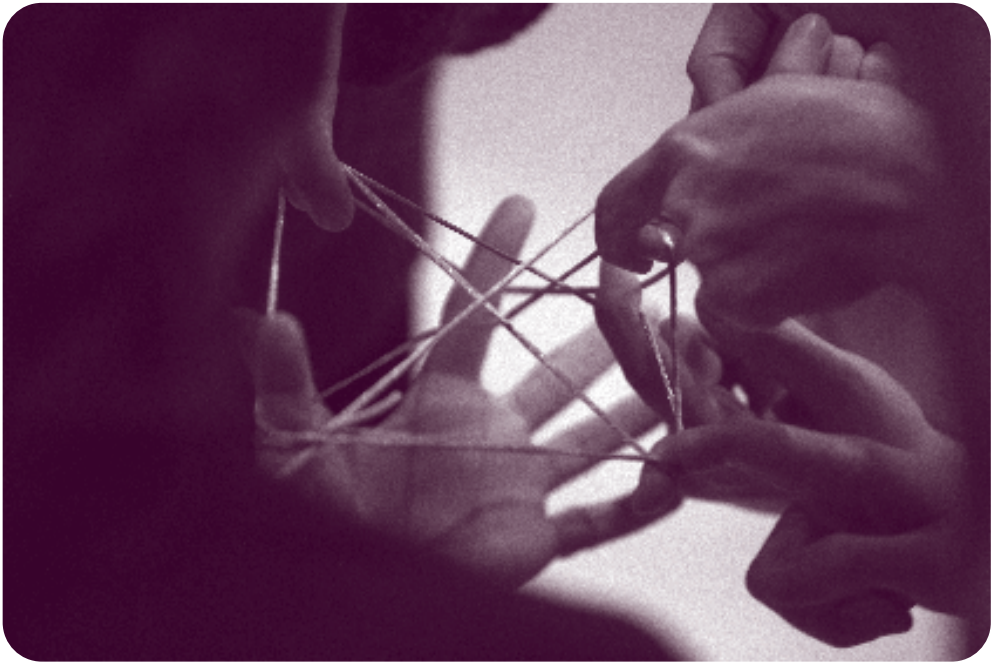
Expanded choreography of Cat's Cradle as a moving model of fascia as a whole body sensory organ, by Kelly Keenan. Photo by Tristan Clairoux, 2018.

Une chorégraphie élargie du berceau du chat, un modèle du fascia comme organe sensoriel de tout le corps, par Kelly Keenan. Photo par Tristan Clairoux, 2018.

Fig. 7

Improvisation with string figuring as a moving model of fascia as a whole body sensory organ, by Kelly Keenan. Photo by Tristan Clairoux, 2018.

L'improvisation avec un jeu de ficelles, un modèle mouvant du fascia comme organe de tout le corps, par Kelly Keenan. Photo par Tristan Clairoux, 2018.



Fascia Writ Large

Playing games of string figures is about giving and receiving patterns, dropping threads and failing but sometimes finding something that works, something consequential and maybe even beautiful, that wasn't there before, of relaying connections that matter, of telling stories in hand upon hand, digit upon digit, attachment site upon attachment site, to craft conditions for finite flourishing on terra, on earth. String figures require holding still in order to receive and pass on. String figures can be played by many, on all sorts of limbs, as long as the rhythm of accepting and giving is sustained.²¹

- Donna Harraway

Until the introduction of the Cat's Cradle exploration of fascia as a sensory organ, I have articulated how anatomy as metaphor can move a body. By casting the fascia metaphor out to a group, we can see how anatomy may connect and move bodies in a collective experience. Writ large "the fascial web becomes, in essence, a bodily metaphor for a new mode of sociality, one in which empathetic connection with others and the environment is predicated on a thoroughly embodied knowledge of self."²² By applying string figuring outside of inner body relations, as does Donna Harraway, these figures can, like fascia, tell stories not just of bodies, but of worlds, multispecies stories of interconnectivity and response-ability.

.....
²² Ruth Barcan, *Complimentary and Alternative Medecine* (Berg, 2011), 157.

KELLY KEENAN

Pièces mobiles: danser avec le fascia, et autres anatomies métaphoriques

Le contexte de Pièces mobiles

Lorsqu'on m'a invitée à participer à la résidence *Pièces mobiles* [*Moving Parts*], qui rassemblait les arts de la marionnette, du théâtre d'objets et de la danse, j'ai hésité à accepter. J'avais peu d'expérience avec les marionnettes, et même si j'ai souvent travaillé avec des objets en tant que danseuse et professeure de danse, je ne m'identifiais pas non plus au théâtre d'objets. Ma pratique de danse met de l'avant la matière du corps — les muscles, les os, les tissus conjonctifs, les viscères et les systèmes fluides, leurs propriétés, leurs comportements et leurs relations. Je m'identifie plutôt comme « somanaute » — un terme qui associe l'exploration de l'intérieur du corps au travail des astronautes. Je peux imaginer ce en quoi ma pratique, qui consiste à porter attention à ce qui est matériellement présent et ce qu'on peut éprouver dans le corps, peut trouver un écho chez les marionnettistes et les artistes intéressé.e.s par la performance axée sur les objets, car ces artistes portent tout autant attention aux matériaux avec lesquelles iels s'engagent. C'est à partir de cette réflexion que j'ai accepté l'invitation.

Tous les artistes invités devaient mener une session d'une demi-journée en partageant avec le groupe une activité expérientielle de leur pratique qui soit liée au thème. Étant profondément ancrée dans ma pratique d'enseignement, j'ai décidé de partager mon utilisation des modèles anatomiques dans ma recherche sur le mouvement et ma formation en danse. Dans le groupe, j'ai introduit le fascia, le tissu conjonctif

qui relie toutes les parties de notre corps, en tant que métaphore pour percevoir le mouvement. J'ai proposé un recours à trois différents modèles de fascia comme outils de perception, dans trois différentes explorations du mouvement. En se fondant sur l'idée que la métaphore façonne le mouvement, cet essai situe l'anatomie tout en la comprenant comme métaphore, pour explorer ce dont l'anatomie est capable et, en conclusion, pour se pencher sur les spécificités de deux des modèles et des explorations du mouvement que j'ai proposés au cours de la résidence *Pièces mobiles*.

Les métaphores comme mouvement

La métaphore, décrite comme « le fait de comprendre une chose à partir d'une autre chose¹ », inclut plus largement les images, les modèles, les comparaisons, les paraboles, les analogies et les parallèles. Le mot *métaphore* vient du grec *amphora*, qui signifie *contenant*. Si elles ont une nature conceptuelle, les métaphores nous aident à transporter le sens d'une catégorie à une autre². Prenons, par exemple l'image suivante : trois fils attachés au-dessus de chaque oreille s'étirent vers le ciel, comme s'ils étaient liés à une montgolfière. Cette image aurait tendance à immédiatement susciter une réponse corporelle, un changement de posture, un mouvement dynamique et une qualité particulière.

L'utilisation consciencieuse des images dans les pratiques du mouvement et de la danse est répandue depuis le début du 20^e siècle, quand Mabel Todd a inventé le mot « idéokinésie » pour décrire le « processus par lequel les images agissent comme stimulus pour permettre de développer

-
- 1 George Lakoff et Mark Johnson, *Metaphors We Live By* (Chicago : University of Chicago press, 2008), 19. [Traduction par Olivia Tapiero]
 - 2 Kevin O'Connor et Kelly, Keenan, « Metaphor & Movement », *Territoires Partagés*, novembre 2018, <https://www.tpdanse.ca/the-movement-educators-forum>.

une conscience kinesthésique et produire des changements corporels³ ». Plusieurs autres approches du mouvement et de la danse explicitement fondées sur l'image ont suivi, comme la *Skinner Releasing Technique*, les *Formes à code ouvert*, et la *Méthode Franklin*, pour n'en nommer que quelques-unes. Toute personne qui enseigne le mouvement utilise la métaphore, que ce soit de façon explicite ou non. Quand on écoute les artistes de danse et les enseignant-es, on constate un langage chargé d'images qui servent à décrire et à partager des expériences corporelles. Si l'enseignement du mouvement est largement ancré dans une tradition orale, où les connaissances sont échangées sur le vif sans être mises sur papier, la transmission ne se limite pas à l'interprétation du langage, et elle engage plutôt toutes nos facultés sensorielles capables de créer du sens. Les mots, comme les images, les cartes et les modèles qui décrivent le corps en mouvement, se matérialisent dans le corps.

Situer l'anatomie

Si, dans le cadre d'une formation en danse, on accepte la métaphore en tant que « fait de comprendre une chose à partir d'une autre chose », alors l'enseignant-e de danse qui insiste pour ne pas travailler avec la métaphore et qui choisit plutôt de travailler avec les « faits » et le corps anatomiquement « réel » ne reconnaît pas que les dessins du psoas et du squelette sont des métaphores qui aident les élèves à comprendre et à éprouver une sorte de chose, le mouvement, à partir des termes d'une autre chose, l'anatomie. Cette inadvertance est fréquente, et on rejette vite la métaphore en la réduisant à une ornementation linguistique. Par contre, l'anatomie est vite considérée comme étant une représentation « véridique » de l'état des choses, fondée sur des découvertes scientifiques.

Je reconnais la valeur de l'anatomie, mais je crois qu'il faut se rappeler que l'anatomie est quelque chose qu'on fait : c'est un humain qui mène une intervention sur un cadavre avec un scalpel. Un cadavre n'est pas une

.....

3 John Rolland, *Inside Motion : An Ideokinetic Basis for Movement Education* (Urbana : Rolland String Research Associates, 1984), 2. [Traduction par Olivia Tapiero]

personne, c'est un modèle non vivant du corps d'une personne. Même si le cadavre et les interventions anatomiques peuvent nous fournir de l'information sur le corps, l'anthropologue de la santé Annemarie Mol nous invite à situer n'importe quel énoncé sur la manière d'« être » du corps en articulant là où il est et en « incluant les activités comme le rassemblement des connaissances sur le corps dans l'histoire qu'on s'en fait⁴. » Mol propose le terme « praxiographique » pour décrire un genre d'ethnographie des pratiques par lequel on peut comprendre les réalités comme étant situées, et non universelles.

Un grand nombre d'anatomistes contemporains sont lucides quant à la créativité de leur travail — leurs cartes, leurs atlas, leurs modèles et leurs récits du corps et de son fonctionnement. Par exemple, Gil Hedley, anatomiste et chercheur spécialisé en fascia, élabore, dans un webinaire : « Où est-ce qu'un tissu prend fin, où est-ce qu'un autre commence ? En gros, là où on décide, car dans la mesure où nous créons la division [avec un scalpel] et où nous distinguons les choses entre elles dans la forme humaine, nous écrivons une mythologie, ou bien nous créons un modèle⁵. » Si les interventions anatomiques incarnent des réalités du corps, on peut écouter l'anatomiste comme s'il s'agissait d'un conteur.

Dans le domaine scientifique, différents modèles rivalisent les uns avec les autres pour être la représentation la plus raisonnable et la plus « vraie » du corps. L'ostéopathe Philip Beach propose un modèle du mouvement humain fondé sur les perspectives de l'évolution, de l'embryologie et de la médecine chinoise qu'il nomme *champs contractiles*. Beach situe les *champs contractiles* comme étant plus véridiques que les *Anatomy Trains* de Thomas W. Myer, qu'il reconnaît tout de même comme étant la

.....
4 Annemarie Mol, *The Body Multiple : Ontology in Medical Practice* (Londres : Duke University Press, 2002), 64. [Traduction par Olivia Tapiero]

5 *The Integral Anatomy Series, Vol. 2 Deep Fascia and Muscle*, Pt 1, « Deep Fascia », réalisé par Gil Hedley. (Integral Anatomy Productions, 2005), DVD. 32:00. [Traduction par Olivia Tapiero]

seule autre « tentative sérieuse de cartographier les schèmes myofasciaux en général⁶. » Leurs cartographies ont des points communs, mais une différence significative surgit dans l'écart qui sépare leurs perspectives, leurs pratiques et leurs interventions. Comprendre la science comme l'autorité en matière de connaissance « désamorçait » mon rapport à la danse. Il m'importe peu de savoir quel modèle a raison — je m'intéresse à ce qu'ils font, aux connections corporelles qu'ils cultivent et à la possibilité de les danser.

Vérités fragmentées

Les modèles négligent toujours certains détails alors qu'ils en mettent d'autres en lumière. Ils ne sont jamais la vérité complète, mais plutôt des fragments de réalité représentés à partir de pratiques et de perspectives spécifiques qui sont inévitablement enchevêtrées. Dans les pratiques de danse, les modèles ne tiennent pas lieu de quête de vérité, mais d'incitatif pour la recherche de mouvement — un appareil conceptuel pour accompagner notre pensée et un outil perceptuel pour accompagner notre mouvement. Quand on réfléchit, qu'on ressent et qu'on danse avec différents modèles anatomiques, on constate des différences corporelles. Pour donner un exemple concret, si on compare les cartes du corps que proposent les *Anatomy Trains* de Myer et ceux que proposent Beach avec ses *champs contractiles*, on peut articuler des ressemblances et des différences. La « ligne arrière superficielle⁷ » décrite dans *Anatomy Trains* part du sourcil, descend le long du dos et divise le sacrum pour inclure l'arrière des jambes, puis prend fin au bout des orteils { Fig. 1, voir à la page XX }. Le « champ contractile dorsal⁸ » part lui aussi du sourcil et descend le long du dos mais, comme Beach met en lumière les mécanismes de développement du fœtus, la ligne enveloppe le plancher

.....
6 Philip Beach, *Muscles and Meridians: The Manipulation of Shape* (Londres: Churchill Livingstone Elsevier, 2010), 58. [Traduction par Olivia Tapiero]

7 Thomas W. Myers, *Anatomy Trains: Myofascial Meridians for Manual and Movement Therapists* (Londres : Churchill Livingstone Elsevier, 2009), 72.

8 Philip Beach, *Muscles and Meridians: The Manipulation of Shape* (Londres: Churchill Livingstone Elsevier, 2010), 83. [Traduction par Olivia Tapiero]

pelvien et s'achève sous le nombril { Fig. 2, voir à la page XX }. Ces deux lignes proposent deux histoires complètement différentes pour faire danser notre imagination — un dos qui inclut les orteils vs un dos qui exclut les jambes mais qui s'enroule comme une couche pour presque atteindre le nombril.

Sans me soucier d'atteindre une vérité absolue, je seconde la relation aux modèles proposée par Hedley quand il dit : « je morcelle mon modèle à mesure que je l'enseigne, pour ne pas trop y croire, parce que c'est simplement une façon d'aller à l'intérieur⁹. » J'entends souvent parler, dans le studio de danse, de cette idée de rentrer « à l'intérieur » du corps. « Je dois faire 'X' pour rentrer dans mon corps », ou « je ne me sens pas "dans" mon corps aujourd'hui ». Comme les modèles peuvent être des incitatifs pour « rentrer dans » le corps, je propose qu'on puisse danser avec plusieurs modèles et, en ce faisant, qu'on interroge les discours sur la vérité du corps à partir d'une extension, plutôt qu'une réduction, des potentiels, afin que des réalités multiples du corps puissent harmonieusement coexister.

Histoires de fascia : la carte n'est pas le territoire

On constate, dans la recherche, plusieurs manières de décrire le fascia. Il s'agit du tissu conjonctif qui « lie chaque cellule du corps à ses voisines¹⁰. » « Il entoure et connecte chaque muscle, même la plus petite des microfibrilles, et chaque organe du corps. Il forme une véritable continuité partout dans le corps¹¹ » et « tisse son chemin dans le corps

.....
9 Gil Hedley, « 031: Exploring Inner Space », entrevue avec Brooke Thomas dans *The Liberated Body*, 5 janvier 2015, audio, 00:58:41, <https://www.liberatedbody.com/podcast/gil-hedley-exploring-inner-space-lbp-031>.

[Traduction par Olivia Tapiero]

10 Thomas W. Myers, *Anatomy Trains: Myofascial Meridians for Manual and Movement Therapists* (Londres :Churchill Livingstone Elsevier, 2009), 17.

[Traduction par Olivia Tapiero]

11 Robert Schleip, « Fascial Plasticity- a new neurobiological explanation », *Journal of Bodywork and Movement Therapies* 7, n° 1 (janvier 2003), 11.

[Traduction par Olivia Tapiero]

comme un voile de tulle¹² ». Le fascia est le lieu où se logent les organes sensoriels, et il met toutes les parties du corps en relation — les nerfs, les vaisseaux lymphatiques et sanguins, les muscles, les os et les organes. Historiquement, comme il était très difficile de le disséquer dans son état intact, le fascia était habituellement ignoré et mis de côté dans les études anatomiques¹³. Les atlas d'anatomie issus de ce type de dissection, ainsi que les écarts entre les cartes du corps qu'on y retrouve, reflètent ce phénomène. Hedley décrit qu'il a seulement compris l'expression de son professeur, « la carte n'est pas le territoire », quand il a constaté, lors d'une dissection, « de grandes quantités de différents types de fascia, tous présents, mais jamais pris en compte. »¹⁴ Porter attention au fascia, c'est assembler à la fois une image et une expérience ressentie du corps, dans la coordination somptueuse d'un tout unifié.

Lors de la résidence *Pièces mobiles*, j'ai apporté trois modèles de fascia pour susciter des mouvements chez le groupe : la « Ligne latérale¹⁵ » de *Anatomy Trains*, un *Modèle de tanségrité* et le jeu de ficelle « le berceau du chat ». Pour plusieurs raisons, j'ai choisi de me concentrer sur le fascia plutôt que sur des modèles musculosquelettiques, fluides ou plus imaginatifs (vous souvenez-vous des trois fils qui s'étirent vers le ciel ?). D'abord, parce que je considère que le fascia — que je comprends de manière simpliste, comme les marionnettes — s'apparente aux ficelles et qu'il orchestre une symphonie de choses-qui-tirent-des-choses pour faire danser tout un corps. C'est aussi parce que j'ai une fascination profonde pour le fascia, depuis que j'ai commencé, en 2005, à traduire *Anatomy*

12 Ruth Barcan, *Complimentary and Alternative Medecine* (Berg, 2011), 147.

[Traduction par Olivia Tapiero]

13 Thomas W. Myers, « Fascial Fitness: Training in the Neuromyofascial Web », *IDEA Fitness Journal*, Vol 8 (April 2011). [Traduction par Olivia Tapiero]

[Traduction par Olivia Tapiero]

14 Gil Hedley, « What's the Fuzz », notes de conférence sur la distinction entre les adhérences fasciales normales et anormales, Université McGill, Montréal, 12 septembre 2017, 1. [Traduction par Olivia Tapiero]

15 Thomas W. Myers, *Anatomy Trains: Myofascial Meridians for Manual and Movement Therapists* (Londres : Churchill Livingstone Elsevier, 2009).

[Traduction par Olivia Tapiero]

Trains et d'autres histoires de fascia en mouvement. J'ai développé, pratiqué et assidument enseigné les mouvements exploratoires que j'ai partagés lors de la résidence *Pièces Mobiles*. J'ai estimé que je serais en mesure de les partager de façon cohérente, et qu'ils seraient accessibles à un groupe composé de personnes issues des milieux du théâtre, des marionnettes et de la danse, avec différentes expériences du mouvement.

Je vais maintenant partager, avec vous, deux des modèles exploratoires que j'ai proposés à la résidence *Pièces Mobiles*, en accompagnant chacun d'une préface et d'une « partition » — un terme musical que j'emprunte pour décrire l'ordre des actions. Le premier modèle, « s'accorder à la ligne latérale avec l'étoile-C », aide à se connecter à soi-même en roulant avec la ligne latérale. Le second, « Le berceau du chat : le fascia comme organe sensoriel », élargit l'histoire du fascia pour créer des liens, en groupe, dans un immense jeu de ficelles.

1. S'accorder à la ligne latérale avec l'étoile-C

L'étoile-C est un roulement qui m'a d'abord été enseigné par Frey Faust, fondateur du *Axis Syllabus International Research Community*. Pour l'étoile-C, on commence à genoux dans une position fœtale, puis on roule sur le dos en passant par le côté du corps, dans une flexion latérale ou une courbe en « C » du corps entier, pour arriver à une forme en « étoile » symétrique, puis à la courbe « C » opposée, avant de revenir vers l'avant, dans une position fœtale à genoux. J'ai pratiqué l'étoile-C une quantité innombrable de fois depuis 2003. Elle offre une forme de mouvement que l'on peut répéter pour s'accorder à différents éléments tout en ayant recours à toutes les mobilisations possibles de la plupart des articulations du corps. Quand je parle de « s'accorder à » plusieurs choses, je veux dire que l'attention peut migrer selon les intérêts, comme des postes de radio, pour s'attarder la mécanique ondulatoire de la colonne vertébrale, par exemple, ou pour naviguer les parties molles et charnues du corps en évitant les parties osseuses et vulnérables¹⁶ dans

.....

16 Voir le concept de “landing pads” (zones d'atterrissages) dans l'approche Axis Syllabus.

les relations de réception/pliage/propulsion/dépliage des membres du corps, par exemple.

Anatomy Trains est un modèle de la posture humaine qui peut être transféré à un mouvement qui représente le fascia comme étant un système de rails, en le décrivant avec des lignes de tissus conjonctif, des stations de correspondances et des zones osseuses communes. Le livre *Anatomy Trains* présente plusieurs lignes de fascia, incluant les lignes superficielles et profondes de l'avant et de l'arrière du dos, les lignes superficielles et profondes de l'avant et de l'arrière des bras, la ligne en spirale, la ligne fonctionnelle et la ligne latérale. Ce qui distingue l'étoile-C de beaucoup d'autres roulements pratiqués en danse contemporaine, c'est l'importance accordée à la flexion latérale, la forme « C », et l'effet d'élasticité que peut générer cette courbe. Avec le groupe de *Pièces Mobiles*, j'ai proposé d'avoir recours à l'étoile-C pour « entrer dans » son corps en s'accordant au modèle de la « Ligne latérale » qui figure dans *Anatomy Trains*. Ci-dessous, vous trouverez un résumé de la manière dont j'ai proposé de revigorer l'imagerie de la ligne latérale et de la traduire en expérience sensorielle avec l'étoile-C. Dans ce contexte, j'aborde l'étoile-C comme une forme mouvante pour penser, ressentir, bouger et danser avec la ligne latérale. { Fig.3 et Fig.4, voir à la page XX }

SENTIR L'ÉTOILE-C AVEC LA LIGNE LATÉRALE : UN EXERCICE D'ACCORDAGE

- Consultez l'image de la « ligne latérale »;
- Avec un-e partenaire, palpez et caressez la ligne latérale, incluant la crête occipitale et le processus mastoïde, le muscle splenius, le muscle sterno-cléido-mastoïdien, les intercostaux internes et externes, les abdominaux obliques latéraux, la crête iliaque, le muscle grand glutéal, le muscle tenseur du fascia lata, l'abducteur et la bandelette ilio-tibiales, le condyle latéral du tibia, le ligament antérieur du sommet de la fibula, les muscles longs fibulaires, les premiers et cinquièmes métatarses. Faites

preuve de précision en accentuant, avec le toucher, les zones osseuses, là où les lignes s'élargissent, deviennent plus étroites, et dévient. Répétez cette caresse plusieurs fois (5-10);

- L'étoile-C : pendant que vous pratiquez l'étoile-C, gardez la mémoire visuelle et sensorielle de la ligne latérale dans l'œil de votre « corps-esprit¹⁷ ». Comment le mouvement peut-il ressembler au toucher ? En commençant à genoux dans une position fœtale, avec les bras croisés et les ongles contre le sol, initiez en déplaçant le pelvis de côté, en augmentant et en maximisant la tension « comme la corde d'un arc » entre les deux extrémités de la ligne latérale (la crête occipitale, le processus mastoïde et les muscles longs fibulaires, les premiers et cinquièmes métatarses du pied) pendant que vous arrivez à la forme C sur le dos. Relâchez cette ligne de tension comme avec un lance-pierre, quittez momentanément la forme en passant par l'étoile pour reproduire la forme C et la ligne latérale du côté opposé avant de vous agenouiller à nouveau. Répétez plusieurs fois. C'est agréable de le faire dans un studio en longueur, où on peut répéter comme si on faisait des longueurs dans une piscine. Faites preuve de précision et portez attention aux particularités offertes par la ligne latérale. Par exemple, si vous tournez la tête pour regarder où vous allez, vous ne travaillez plus avec la ligne latérale. Pour accorder la région du cou à la ligne latérale (le muscle sterno-cléido-mastoïdien et le muscle splenius), les yeux sont orientés vers le plafond. Quelles sont les autres particularités qui surviennent quand on roule avec ce modèle ?

2. Le berceau du chat

Lors de la grande finale de mon atelier à la résidence *Pièces mobiles*, j'ai proposé d'utiliser le jeu de ficelles « Le berceau du chat » comme modèle mouvant du fascia, en m'inspirant du film de Jean-Claude Guimberteau, *Strolling Under the Skin*. En développant cette partition, ma visée initiale était d'aider des préprofessionnel·les et des professionnel·les de la danse contemporaine à concevoir leurs propres corps comme mouvement corporel total, pour acquérir une qualité où s'articulent « un mouvement

différentiel et une connectivité totale¹⁸ ». En d'autres termes, pour cultiver une attention plus raffinée qui permette de remarquer que lorsqu'une partie bouge le corps entier est affecté.

Guimberteau nous invite littéralement à une promenade sous la peau, avec une caméra grossissante qui révèle un fascia luisant, un continuum de tissu qui écoute et qui est composé de plusieurs dimensions. *Strolling Under the Skin* met en lumière la danse des fibres de collagène du fascia, tandis que la narratrice décrit comment les fibres se « distendent » avant que « la requête du mouvement ait été traitée¹⁹ ». La distension, par laquelle les tissus enflent ou s'étendent, précède le mouvement, et les fibres migrent autour des points nodaux. Les fibres peuvent se fusionner avec d'autres fibres, elles sont complètement englouties, alors qu'elles peuvent aussi « se détacher et reprendre leur forme comme si de rien n'était. Elles semblent aussi capables de se dissocier en plusieurs parties, tout comme l'hydre à multiples têtes qu'on retrouve dans la mythologie — elles répondent à toutes les exigences pour se métamorphoser dans l'espace²⁰. » Le fascia est vivant et sensible : il écoute les forces qui façonnent ses formes.

.....

18 Gil Hedley, « What's the Fuzz », notes de conférence sur la distinction entre les adhérences fasciales normales et anormales, Université McGill, Montréal, 12 septembre 2017, 1. [Traduction par Olivia Tapiero]

19 *Strolling under the Skin*, réalisé par Jean-Claude Guimberteau. (France : Cerimes, 2005), DVD, 00:24:00. [Traduction par Olivia Tapiero]

20 *Strolling under the Skin*, réalisé par Jean-Claude Guimberteau. (France : Cerimes, 2005), DVD, 24:40. [Traduction par Olivia Tapiero]

LE BERCEAU DU CHAT :

un modèle chorégraphique du fascia comme organe sensoriel

PRATIQUEZ

Avec un·e partenaire et une ficelle nouée en boucle, commencez par apprendre (ou par vous souvenir de) la chorégraphie du « berceau du chat ». Ceci établit une vision commune et claire de la chorégraphie.

COLLABOREZ { Fig. 5, voir à la page XX }

Rendez l'exercice plus collaboratif, plus complexe, en ajoutant plusieurs personnes (par exemple, 6). À l'aide des doigts de tout le monde, essayez d'exécuter la chorégraphie du « berceau du chat ».

L'important n'est pas la chorégraphie en soi, mais ce qu'elle génère. La chorégraphie demande une collaboration pour une tâche collective. Elle exige que les participant·es ressentent ensemble (par exemple, il n'est pas nécessaire que ce soit vos doigts qui se rencontrent pour pincer la corde). Par rapport au fascia, chaque doigt représente un point « nodal » et la corde entre les points représente les « fibres de collagène ».

ÉLARGISSEZ LE JEU { Fig. 6, voir à la page XX }

Cette étape requiert un minimum de 10 personnes, un espace vaste et dégagé (par exemple un studio de danse, de théâtre, ou un champ), et une ligne à pêche nouée en une boucle assez large pour longer le périmètre du studio. Là, les corps remplacent les doigts. On commence avec quatre personnes à chaque coin de la pièce, à l'intérieur de la ligne à pêche bouclée, qui est serrée autour des tailles. On propose les paramètres suivant aux participant·es :

- Communiquez uniquement par la tension de la ligne à pêche entre les corps;
- Gardez le silence et évitez de communiquer, par des mouvements de mains, des opinions ou des suggestions aux autres participant·es;
- Évitez de manipuler la ligne avec vos doigts ou vos mains. Il devrait y avoir une ligne directe entre les points nodaux. La communication sera compromise si la ligne est brisée;
- Soyez toujours prêt·es à bouger vos pieds;

- Évitez une tension excessive ou insuffisante de la ligne;
- Priorisez l'espace et évitez la congestion;
- Comme groupe, ESSAYEZ de performer la chorégraphie du « berceau du chat »;
- Les participant-es peuvent se joindre au groupe de manière progressive, au besoin;
- Portez attention à ce que vous offrez et à ce que vous recevez;
- N'oubliez pas la manière dont le fascia se comporte — en glissant, en avalant et en produisant de nouvelles fibres, en faisant migrer les points nodaux, en écoutant, en répondant... Remplacez les participant-es, entrez et sortez du jeu, au besoin.

IMPROVISEZ { Fig. 7, voir à la page XX }

Après avoir essayé la chorégraphie pendant 10 minutes minimum (il n'y a pas de maximum), le groupe peut mettre fin à l'activité. En gardant en tête le fascia, les participant-es sont invité-es à improviser un jeu de ficelles.

Le fascia dans son ensemble

Jouer à des jeux de ficelles, c'est donner et recevoir des structures, échapper des fils et échouer mais trouver parfois quelque chose qui fonctionne, quelque chose de substantiel et qui est peut-être même beau, qui n'était pas là avant, c'est relayer des connections qui comptent, raconter des histoires avec les mains, les doigts, les points d'attache, c'est fabriquer les conditions d'un épanouissement éphémère sur la terra, la terre. Les figures en ficelles exigent qu'on reste immobiles pour recevoir et pour transmettre. Les figures en ficelles peuvent être jouées par plusieurs personnes, sur toutes sortes de parties du corps, tant que le rythme du don et de l'acceptation est maintenu²¹.

— Donna Harraway

Avant d'introduire le « Berceau du chat » et son exploration du fascia comme organe sensoriel, j'ai articulé les manières dont la métaphore

de l'anatomie peut (é)mouvoir un corps. En appliquant la métaphore du fascia à un groupe, on voit comment l'anatomie peut générer des connexions et des mouvements des corps, dans une expérience collective. Dans son ensemble, « la toile du fascia devient essentiellement une métaphore corporelle pour un nouveau mode de socialité, où la connexion emphatique aux autres et à l'environnement est fondée sur une connaissance de soi profondément incarnée²². » En pensant les figures en ficelles au-delà de l'intérieur du corps, comme le fait Donna Harraway, ces figures peuvent, de la même manière que le fascia, raconter des histoires qui portent non seulement sur des corps, mais des mondes, des histoires qui mêlent les espèces et qui disent l'interrelation, la réponse et la responsabilité.

Traduit par Olivia Tapiero

22 Ruth Barcan, *Complimentary and Alternative Medecine* (Berg, 2011), 157.

[Traduction par Olivia Tapiero]