

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

SACRÉ SUCRE :

L'ESPACE IMMERSIF ET SES EFFETS DE PRÉSENCE SUR L'OBJET MARIONNETTIQUE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR

KARINA BLEAU

JUIN 2017

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.03-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Merci à Mylène Joannis et à la lignée derrière moi, car sans vous je ne pourrais expérimenter la vie telle que je la traverse aujourd'hui.

Merci à Sylvie Cotton, Sylvie Pharand, et Sylvie Tourangeau qui m'ont profondément inspirée tout au long de mon processus. La rencontre des Syls est pour moi celle d'un mystérieux hasard. Elles m'ont servi de support et de références constants au cours de ma traversée, ainsi que de guide au croisement de mon corps, de mon esprit et de ma pratique artistique. Syl est un préfixe grec référant à la réunion. Merci pour leur accompagnement dans ce processus d'unification.

Mes directrices, Merci ! Merci à Martine Beaulne et Anick La Bissonnière, de m'avoir montré la voie, de m'avoir assidument offert des mots qui ont servi à assurer le chemin pour que je parvienne à me projeter plus loin – me rendre au meilleur de moi-même. Votre patience bienveillante et votre intérêt toujours manifeste à nourri ma détermination pour mener à terme ce projet.

Merci à Félix Boisvert, Daniel Delisle, Annick Prémont et Karine Sauvé pour leurs précieuses contribution et camaraderie, merci à l'équipe de production de l'UQÀM, merci à Francis Monty, Olivier Ducas, l'équipe du théâtre Aux Écuries et Kid Koala qui continuent d'ouvrir la voie à ce projet !

Merci à ma famille pour son amour inconditionnel et son appui inépuisable !

Merci à mes deux garçons, de me rappeler à l'instant à tout moment !

Et encore merci Félix... pour tout ! Tout ! Tout !

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	vi
INTRODUCTION.....	
CHAPITRE I	
PAYSAGE INTÉRIEUR ET PROJECTION ARTISTIQUE.....	6
1.1 Vérité et beauté en art pour palier à la scission de l'être.....	8
1.2 Être et agir à travers ma pratique.....	14
1.3 Art de présence.....	15
1.3.1 Entrée en présence.....	15
1.3.2 Mouvance dans le temps.....	16
1.4. Expérimentation.....	18
1.4.1 Reflet et matière.....	19
1.4.2 Le corps comme outil d'acquisition d'une forme de savoir.....	22
1.4.3 Pour un art vivant	24
CHAPITRE II	
<i>SACRÉ SUCRE</i> : EXPÉRIMENTATION D'UN ART DE PRÉSENCE.....	30
2.1 Objet marionnettique.....	31
2.1.1 L'objet-marionnette comme dispositif.....	31
2.1.2 L'objet symbolique.....	34
2.1.3 Les portes de l'imaginaire et le sensible.....	38
2.2 De la marionnette à la matière.....	41
2.2.1 Les arts marionnettiques dans le contexte contemporain.....	41
2.2.2 Matière comme marionnette.....	44
2.2.3 Posture du marionnettiste.....	48
2.2.4 Matières d'origine : Eau, Lumière, Sucre.....	51

2.3 Écriture scénique immersive et ses effets de présence.....	58
2.3.1 Immersion.....	58
2.3.2. Écriture scénique.....	67
CONCLUSION.....	72
ANNEXE A	
BJÖRK - <i>BIOPHILIA</i>	75
ANNEXE B	
FRACTALS	77
ANNEXE C	
FIBONACCI.....	78
ANNEXE D	
ART CYMATIQUE	79
ANNEXE E	
CLAUDIE GAGNON.....	81
ANNEXE F	
MARTIN CREED.....	82
ANNEXE G	
MARINA ABRAMOVIC.....	83
ANNEXE H	
JAMES TURRELL.....	84
ANNEXE I	
JANET CARDIFF.....	85
ANNEXE J	
PIPILOTTI RIST.....	86
ANNEXE K	
<i>SACRÉ SUCRE</i>	87
ANNEXE L	
CONTENU VIDÉO.....	103
BIBLIOGRAPHIE.....	104

RÉSUMÉ

Ce mémoire est un espace de réflexion sur ma pratique qui se situe au sein des arts « transdisciplinaires ». Ma recherche unifie des connaissances autant empiriques, scientifiques, qu'universelles et profite de leur complémentarité pour stimuler l'émergence d'une proposition artistique personnelle. Cette démarche vise à appréhender une vision globale du monde, concevable par l'articulation de plusieurs disciplines confondues dans le cas présent : philosophie, phénoménologie, cosmologie, arts, chimie, physique, etc., proposant ainsi une ouverture des champs d'interprétation du monde par l'art. Le langage singulier adopté dans le cadre de ce projet se situe à la croisée des arts marionnettiques (manipulation d'objets, de matières et de lumière), des sciences du vivant (biologie, chimie, physique), des arts de présence (art dharma, arts performatifs, art action), des arts immersifs (installations artistiques, spatialisation sonore, technologies de l'image) et de la poésie.

S'appuyant sur cette rencontre des disciplines et des pratiques, la création liée à ce mémoire interroge une pratique de l'intime en interrelation entre l'objet, l'espace, Soi et l'Autre. Elle se manifeste sous la forme d'un spectacle en installations, immersif, constitué d'une recherche sur la matière, une matière investie d'histoires humaines et naturelles du monde, mise en mouvement comme symbole du vivant.

Mots clés : beauté, perception, présence, matière, mouvement, objet marionnettique, immersion, théâtralité expérientielle.

INTRODUCTION

Ce projet est celui d'un questionnement portant sur les matières d'origine, sur ce qu'elles portent, témoignent, racontent, pour mieux saisir les beautés qu'elles recèlent, ces beautés ensevelies sous les absurdités du monde visible, conçu par l'humain, celles qui interviennent dans le débat qu'il mène avec sa propre vie, dans le dépassement, la lutte que lui oppose la nature intérieure (agressivité) et extérieure (maladie et mort); le beau consistant ici à donner de l'importance au réel, au vivant.

Parmi ces matières, il y a le sucre. Il est essentiel à l'existence comme l'eau et la lumière. Sous sa forme première, il se nomme saccharose et compose les cellules du corps humain. Il constitue une des matières d'origine sur lesquelles s'appuie le vivant. Toutefois, l'appropriation par l'humain de cette matière naturelle la rend méconnaissable. Blanchie, dénaturée, débarrassée de ses propriétés d'origine, sa consommation exagérée est devenue mortelle pour l'humain. Elle est devenue un symbole de la crise du sens collectif. L'humain consomme du sucre qu'il a lui-même transformé croyant s'offrir bien-être et plaisir.

Pour sa survie, l'humain doit revenir à la nature d'origine de la matière, la saisir, la comprendre comme reflet de sa propre existence. Respirer, observer la nature et ses phénomènes, être présent aux beautés naturelles qui l'entourent, qui l'habitent, qui l'accompagnent dans la préservation de son auto-cohérence. Michel Onfray, à travers sa philosophie personnelle de la nature, énonce : « Contempler le monde, comprendre ses mystères et les leçons qu'il nous livre, ressaisir les intuitions fondatrices du temps, de la vie, de la nature qui renoue avec l'idéal païen d'une

sagesse humaine en harmonie avec le monde. » (2015, derrière de couverture) Voir ces beautés qui se manifestent d'elles-mêmes sous le regard. J'existe dans la ronde de la vie ! Un simple cristal de sucre, en constante transformation, est capable d'absorber lumière et eau, rendant la beauté crue (par exemple une plante qui se déploie suite aux effets de la photosynthèse), donc vraie, visible à l'œil nu. Tout à coup, l'art naturel se manifeste, inspire, émeut, laisse percevoir la magie qui se cache partout autour de soi. On voit alors les croyances (perceptions, doctrines ou systèmes politiques – religieux) se situer au second plan, se dissoudre, laissant un espace de réunification avec la nature et, par ricochet, avec soi-même.

Pour adopter une telle approche, il faut remonter aux origines, à ses origines, puis apprendre du monde naturel les réactions chimiques, physiques qui provoquent les mouvements continuels du monde. Il faut retourner à la forme originelle de la matière pour saisir son plein potentiel.

Lors de mes recherches en atelier, chaque fois que je posais un geste sur la matière, son mouvement naturel me révélait ses beautés, sa parole, qui m'ont émerveillée à plusieurs reprises. Notre lien est devenu celui d'une présence en interrelation. J'ai donc tenté de transposer mes préoccupations sous une forme artistique en manipulant la matière, non pas pour la dominer, mais pour la laisser me raconter (tel un aîné qui me raconte). Le résultat de ma pratique est une trace de ses généreuses manifestations. En quelque sorte, j'ai créé un micro milieu inspiré du monde naturel. L'usage du sucre, dans ce projet, est devenu un symbole de transmission et de transformation à travers une quête de beauté. Il est une métaphore du vivant, de la qualité de l'existence humaine, de son rapport à soi, à l'autre, au monde.

À partir de l'observation des phénomènes physiques et chimiques de la matière sucre (effervescence, explosion, diffraction, énergie potentielle), j'ai questionné la notion du mouvement comme symbole du vivant pour vérifier la possibilité d'une présence augmentée de la matière prise pour marionnette. Si vivre suppose rester en mouvement, lorsqu'il n'y a plus de mouvement, il y a inertie et mort. Le mouvement de la matière est ici symbole de la qualité du champ perceptuel humain, la conscience portée par un corps-matière étant malléable, transformable. Ces attentions portées aux mouvements des choses sont pour moi un point d'entrée vers la théâtralisation de la matière. Voilà les enjeux qui ont guidé ma recherche.

Sacré sucre est une conception qui découle de ces explorations et qui a été présentée au Studio-d'essai Claude-Gauvreau les 10 et 11 avril 2014. Depuis, elle s'est poursuivie dans le cadre de résidences de création aux Théâtre Aux Écuries (2015 -2016), à l'école Hélène-Boullé - projet *Une école accueille un artiste* (2015) - puis, à travers mon implication comme performeuse ou « chemical puppeteer » dans le spectacle *Satellite* de Kid Koala (conception 2016 – 2017).

Sacré sucre est une pratique d'harmonisation de l'être par l'art à travers la manifestation de mon amour pour la nature sous toutes ses formes. Il est une célébration de la manière dont fonctionne et s'articule la matière dans le monde naturel (terrestre, cosmique).

Sacré sucre est un poème visant à allouer un moment de présence à ce qui est là, de la plus petite particule à la plus grosse, pour faire bouger les perceptions, voir autrement ce qui nous entoure, ce qui nous compose, au-delà des frontières du mental.

Sacré sucre raconte ces lieux indéterminés, en constantes mouvances, porteurs de cette présence invisible qui recèle les réponses au monde, à soi.

En guise d'accompagnement et d'approfondissement de mon processus de création, j'ai procédé à la rédaction de ce mémoire. Ses chapitres sont organisés en deux temps : Paysage intérieur et projection artistique, puis, *Sacré sucre* : expérimentation d'un art de présence.

Pour la rédaction du chapitre premier, Paysage intérieur et projection artistique, je me suis alimentée de quelques auteurs traitant de phénoménologie, de philosophie – plus particulièrement de la nature et des arts – pour questionner les notions de beauté, de vérité et de présence : Giorgio Agamben analyste de notre société et de ses dérives, Jean Brun qui vise à ramener l'être à l'essence de l'art et à sa raison d'être, Maurice Merleau-Ponty, phénoménologue, illustrant dans ses écrits son désir d'appréhender les phénomènes dans leur plus simple expression et de remonter au fondement de la relation intentionnelle, John Dewey dont la préoccupation d'éduquer l'humain l'a amené à développer une vision de l'art en société libérant quiconque des mythes qui font obstacle à l'expérience artistique, Richard Schechner qui aborde le théâtre à travers la notion de performance ouvrant le champ théâtral à des formes nouvelles (rituel, jeux, sports), et, François Cheng, écrivain, poète et calligraphe, inspiré par l'idée qu'il existe deux mystères : d'un côté, le mal ; de l'autre, la beauté, et entre les deux, le jeu vrai de la destinée humaine qui implique les données fondamentales de la liberté. Tous ont en commun de relier l'action humaine à l'être, à sa nature, à la nature, mettant en relief son rapport au temps et à l'espace dans le but d'une meilleure conscience de soi.

En addition aux auteurs cités précédemment, pour mieux m'expliquer les notions de présence et de perception en art, j'ai fait appel au travail de Georges Didi-Huberman, philosophe et historien de l'art, de Sylvie Cotton, chercheuse et artiste interdisciplinaire liée aux pratiques de la performance, de l'art action, du dessin et de l'écriture, de Sylvie Tourangeau, praticienne et chercheuse en art performatif, de Chögyam Trungpa ayant fondé l'Institut Naropa, lieu d'enseignement de l'art dharma qui consiste en une pratique visant l'éveil de la conscience de l'être : « Dharma signifie vérité. Dans le contexte de l'art, il désigne l'état avant de toucher le pinceau, l'argile, la toile - un état ordinaire, paisible, une fraîcheur, dénuée de névroses ». (Trungpa, 1999, p.11). La notion de présence intrinsèquement liée à celle de la transmission m'a amenée à consulter les écrits de Pascal Mathiot et de Régis Debray.

Le second et dernier chapitre, *Sacré sucre* : expérimentation d'un art de présence, aborde pour sa part des notions qui se rapportent à la pratique des arts marionnettiques et à l'application de ses concepts à ma propre pratique artistique. Pour ce faire, j'ai consulté un essai de Roger-Daniel Bensky, théoricien de la marionnette, des textes du philosophe des arts de la marionnette Philippe Choulet ainsi que divers praticiens qui ont théorisé sur le sujet alliant arts marionnettiques et biologie, mettant en relief la question du vivant, tels que Anne-Marie Courtot et Damien Schoëvaert-Brossault. Pour l'aspect performatif de mon approche lié à la notion de présence, j'ai consulté Schechner, Dewey et Tourangeau.

CHAPITRE I

PAYSAGE INTÉRIEUR ET PROJECTION ARTISTIQUE

« La fréquentation de la beauté est spontanément reconnue comme bénéfique, bienfaisante. [...] La beauté est ce qui plait dans la contemplation. Elle a donc un inéluctable rapport au sensible. » (Spinoza – Tiré de *La beauté : Programme 2008-2009* – Prépas commerciale 2^e année. Par France Farago, Etienne Akamatsu, Gilbert Gislain)

Enfant, je me posais des questions lorsque je traversais en voiture, avec ma mère, le pauvre paysage transformé de Dorion, construit autour de l'autoroute 20, à l'ouest de Montréal. « Ça peut pas être que ça, la vie ! Tout est gris, beige, *drab*. Les animaux pis les plantes dans tout ça, y font quoi? ». Nous habitons à Como Station, près de Hudson, magnifique village rempli d'arbres et situé au bord du Lac des Deux-Montagnes. Je naviguais entre deux mondes.

Je sentais confusément que le paysage terne et monochrome autour de moi renvoyait à la pauvreté de mon milieu d'origine empêtré dans l'ennui, l'alcool, l'autodestruction sous toutes ses formes, la pauvreté du langage qui empêche la libre expression et la mise en action de son propre pouvoir d'affirmation. Aujourd'hui, plusieurs espaces qui composent ce lieu sont un amalgame de cubes similaires, dénaturés, ordonnés, classés, envahis par une architecture qui méprise la nature, où le cœur du village se déploie en centres d'achats et où les *fast food – fast culture* sont au rendez-vous !

Maman, ici y'a pas la guerre, mais j'pleure quand même ! (Bleau, K., 2009, Spectacle *Haïku du dernier souffle*)

1.1 Beauté et vérité en art pour pallier à la scission de l'être

L'homme a cessé d'être une valeur spirituelle, on lui a substitué d'autres valeurs, qui ne sont pas supérieures à l'homme, mais inférieures, où on lui substituera un tout autre être, fruit d'un dressage étatique de classe ou de race. (Nicolas Berdiaev. *Le destin de l'homme dans le monde contemporain*)

Dans cet univers proposé, issu de l'ère industrielle, constitué par l'humain au-delà de l'architecture naturelle du monde, tout semble abstraction. L'humain est coupé de son lien avec lui-même, l'autre et le monde naturel qui l'entoure. Lorsque ce rapport d'origine est défait, l'humain ressent l'ennui. Il devient alors possible pour l'être de construire un monde parallèle au monde naturel. Il domestique ainsi les forces de la nature, les reproduit en laboratoire en acquérant le pouvoir de les déclencher artificiellement. Dans un tel univers complexe, l'humain moderne est submergé d'artifices, ne parvenant souvent plus à reconnaître d'autres normes que celles qu'il a définies. Il se détache de son animalité pour jouir d'un monde sans limite qu'il a créé de toute pièce. Il tombe alors dans la surabondance, la surproduction de biens et de dispositifs², envers lesquels il développe une dépendance. Devant un tel processus, ayant perdu prise sur le réel, il lui est

² Le *dispositif* est une notion théorisée par plusieurs penseurs du XXe et XXIe siècle inspirée en grande partie par Michel Foucault. Agamben (2007, p. 26) définit cette notion, reprenant celle de Foucault, comme étant : « Tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter ; de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants. » Toujours selon Agamben, les dispositifs se manifestent sous la forme d'« une économie, un ensemble de praxis, de savoirs, de mesures, d'institutions, dont le but est de gérer, de gouverner, de contrôler, d'orienter en un sens qui se veut utile les comportements, les gestes et les pensées de l'humain. » Plus directement, les instruments technologiques ou le langage en sont des traces.

impossible d'utiliser correctement ces artifices. Il trouve alors la vérité dans la non-vérité (lois de la nature qui dépassent l'imaginaire humain versus les lois inventées par l'humain). Cette déformation est en dysharmonie, en rupture avec la réalité qui, elle, est identifiable dans la beauté « crue », celle qui se rapporte à la vérité authentique perçue dans le monde naturel. De là, la vacuité, la vanité, le nihilisme, l'existence terrestre vide de discours. Face à ce vide, à cette absence à soi, l'humain en quête de sens donne une impression de vacillement et de perte de conscience. Il perd toute trace d'autonomie. Il passe alors de l'autre côté de lui-même et du rapport immédiat qu'il entretient avec son milieu pour se transformer de plus en plus en « Surhomme »³. Cette scission de l'être témoigne d'une forme de « schizophrénie » (Agamben, 2007), d'une césure entre être et action, l'action n'ayant plus aucun fondement dans l'être (et son essence). Apparaissent alors des symptômes tels les maladies mentales, les suicides, les dépendances de toutes sortes (alcool, sucre, cellulaire, ordinateur, pornographie, etc.), de malheureux effets inattendus laissés en héritage à la culture occidentale.

Dans un tel contexte, serait-il possible d'envisager l'art comme étant un moyen de

³ Définition de *Surhomme* selon Brun et Lejeune (2014, p. 47) : « Celui (le sujet) qui s'intégrerait dans un Hyper-Être dans lequel il pourrait se dissoudre. [...] L'homme de cette fin du XX^e siècle a le pouvoir de se sentir multiples, de devenir un virtuose de la vie et un alchimiste de l'existence. Créateur de l'avenir l'homme libéré saurait alors que l'apparence est non pas le contraire de la réalité, mais la réalité elle-même récusant toute idée d'un monde véritable. Or tel était le rêve de l'homo faber. Au fur et à mesure que l'homo faber multipliait ses prises sur la nature et sur lui-même, se renforçait en lui l'idée qu'il n'était autre que son autorévélation et son autoréalisation. Un tel couronnement de l'autoréalisation, s'exerçant sur elle-même jusqu'à s'évanouir, constitue le stade suprême de l'épopée techniciste; l'homme s'y découvre à tel point maître de son essence et de son existence qu'il s'estime capable de les faire disparaître du cours du devenir. Au cœur de cette démarche, animé d'un mouvement sans cesse accéléré, se cache le désir de l'homme de s'affranchir et de se guérir de lui-même par un dépassement salvateur qui lui permettrait de sauter en dehors de ses ombres. »

renouer l'être avec lui-même, de valoriser son authenticité ainsi que sa capacité naturelle à la liberté par l'observation des lois de la nature ? Serait-il possible de ramener à l'essence de l'art et de sa fonction la recherche de l'harmonie en chantant les beautés naturelles des choses, celles qui émeuvent, captant ainsi leur sens au-delà des phénomènes qui les constituent, puis les transposant au sein de l'expression humaine pour répondre à ce besoin naturel d'éveil de la conscience ?

Il n'y a pas de différence entre être ému devant une œuvre d'art ou simplement devant une feuille d'arbre, l'art et la nature étant beauté. (Jacob, M.J., 2004, p. 164; se référant à Arthur Danto)

Pour répondre à ce besoin, l'humain peut continuer de se développer en retournant vers la beauté naturelle pour apprendre de celle-ci les lois qui la régissent, celles qui précèdent la science (Merleau-Ponty, 1945), parvenant ainsi à réinvestir de sens son rapport et son implication dans le monde, au-delà de ce qu'il a construit, les dispositifs redevenant accessoires à sa condition. La beauté née dans le monde n'est pas née de l'humain. Elle le précède. (*ibid.*) L'observer aide à tramer le chemin vers sa vérité, celle de l'intégrité, de l'authenticité de l'être, pour qu'il puisse questionner sa propre nature et voir les reflets de sa réalité sur sa manière d'habiter son espace.

La notion de beauté ici se rapporte donc à un sens qui se situe bien au-delà de l'esthétique et de la superficialité des choses. Dans un tel contexte, la beauté devient source d'enseignement au même titre que l'art. L'art permet de placer sous le regard les beautés, les offrant à notre attention pour mieux comprendre et saisir l'intention totale, non seulement celle de la représentation, mais celle de l'existence

qui s'exprime à partir d'un fondement dans l'être et dans les propriétés des choses perçues (arc-en-ciel, bourgeonnement, marée). Il est donc question de réapprendre à voir le monde, de revisiter son expérience et son point de vue sur celui-ci pour en saisir l'essence. Ce processus implique une emprise sur soi par l'action. L'art devient ainsi une pratique et non une discipline, consistant à saisir l'être de l'intérieur afin d'éprouver ce possible pouvoir d'altération. La vie étant toujours nouvelle, et l'art se faisant la célébration de cette nouveauté. Cette fonction de l'art dans la situation du monde présent prend alors la forme d'un combat contre l'inertie et le néant. Elle répond à ce besoin naturel chez l'humain de se rendre à lui-même et au meilleur de lui-même.

C'est en saisissant la structure du monde qu'on peut parvenir à amener la nature dans l'art et la laisser être le super héros. Le spectacle *Biophilia*⁴ de l'artiste islandaise Björk en est un bel exemple. Ce spectacle est à la jonction de la musique, de la nature et de la technologie. Pour sa réalisation, Björk et son équipe ont consulté naturalistes, neurologues, mathématiciens, muséologues, biologistes, etc., afin d'apprendre la musique du monde naturel. Cette approche a eu comme impact de changer sa manière de penser la musique et de la rendre à même de percevoir les effets bénéfiques de celle-ci sur l'être. Ce spectacle est pour Björk une démonstration de l'amour pour la nature sous toutes ses manifestations. Il est une déclaration spirituelle visant à réunifier l'humain avec la nature, le rejoignant « depuis le système solaire au monde intérieur des cellules » (Björk). Il est une célébration de la manière dont le son fonctionne dans la nature. Pour adopter une telle approche, il faut remonter aux origines, apprendre du monde naturel les phénomènes physiques qui provoquent les mouvements continuels de ce monde sonore. On s'aperçoit alors que le larynx humain est capable de produire bien plus

⁴ Voir annexe A.

de sons que ce que le langage requiert rendant ainsi le chant fondamental jusqu'à permettre aux humains d'atteindre des états transcendants. Une des grandes inspirations de Björk, en terme de son naturel est le chant du « lala bird » capable de créer des cris incroyables parmi les plus complexes au monde. Ce dernier a la capacité de produire plus de 20 000 chants différents.

Une telle approche artistique permet de mieux saisir la structure fondamentale des choses, de la nature, de soi et de la transposer en art. À partir des phénomènes mathématiques, comme nous le démontrent notamment les fractales⁵ et la séquence de Fibonacci⁶, nous découvrons tout à coup la diversité et la complexité de la nature par sa simple révélation : cristaux, iris, flocons de neige, reflets de lumière. Ces réalités du monde naturel ont mené à l'attention de Björk l'art cymatique⁷ (qui consiste à dévoiler par la matière, soumise à une vibration ou à un son, d'extraordinaires figures géométriques), l'électricité (là où l'énergie devient sonore) et la gravité (par l'observation des différentes formes d'énergie). À partir de ce contact avec les beautés crues du monde, Björk a cherché à trouver des manières d'amener la nature sur scène. Concrètement, ses recherches se sont traduites dans *Biophilia* sous la forme d'un spectacle soutenu par quatorze compositions de style electronica et expérimental abordant diverses notions de physique. Elles font référence à tout ce qui fonctionne par vague dans la nature (eau, vaisseaux sanguins,

⁵ « A fractal is a natural phenomenon or a mathematical set that exhibits a repeating pattern that displays at every scale. It is also known as expanding symmetry or evolving symmetry. If the replication is exactly the same at every scale, it is called a self-similar pattern. » Wikipedia. Récupéré le 20 mars 2016. Voir annexe B.

⁶ La suite de Fibonacci consiste en une suite récurrente où chaque nombre entier est la somme des deux précédents jusqu'à l'infini. Voir annexe C.

⁷ Voir annexe D.

champs électromagnétiques, etc.), le son produit provoquant lui-même une oscillation. On y distingue : *Hunderbolt* (foudre, arpège), *Crystalline* (structure des cristaux), *Moon* (lunaison), *Cosmogony* (harmonie des sphères, cosmos, étoiles, micro-organismes marins), *Dark Matter* (gamme musicale, spectres), *Hollow* (ADN, rythme), *Virus* (musique générative, fractale), *Sacrifice* (humain et nature – maladie et guerre, notion musicale), *Mutual Core* (plaques tectoniques, accord), *Solstice* (gravité, contrepoint). Sur scène, on voit Björk accompagnée d'un chœur composé de vingt jeunes femmes se déployant dans l'espace à la manière d'une cellule évoluant de mitoses en phagocytoses (d'un seul groupe à plusieurs petits et vice-versa). Elles incarnent le noyau cellulaire de la mise en scène du spectacle. Autour d'elles gravitent Björk et ses musiciens dont les instruments font office d'éléments scénographiques (instruments de facture artisanale construits sur mesure pour le spectacle, installation reproduisant l'énergie statique, etc.). Au-dessus de la scène, sont accrochés six écrans reproduisant le cercle que forme le chœur musical. Des imageries rappelant les phénomènes physiques y sont projetées.

Toutes ces recherches rendent visibles certaines réalités difficiles à percevoir par l'œil et l'oreille, témoignent de la richesse de la nature et de son influence sur l'être. La musique permet de créer des ponts vers le passé, éveille des mémoires affectives, des mémoires identitaires qui nous semblaient peut-être inaccessibles, ce qui provoque ainsi un mouvement intérieur. C'est ce que les neurologues nomment *mémoire cellulaire*. Celle-ci est un catalyseur entre intérieur et extérieur, un espace sensible reliant temps et espace.

À travers sa passion, Björk cherche à connecter avec son monde, celui qui l'entoure, celui qui l'habite, celui de l'Islande, à créer des étincelles qui aident à vivre avec soi, à construire des liens – une part essentielle de ce qui nous rend humain. Pour elle, la

musique comme tous les arts a des qualités éternelles.

La puissance de l'art pourrait-elle donc servir à injecter de la vision et de l'ouverture, à augmenter une présence au monde pour retrouver un centre, du sens, en contrant cet aveuglement idéologique provenant des travers du monde contemporain?

1.2. Être et agir à travers ma pratique

Ma pratique est celle d'une démarche poétique active, engagée esthétiquement et politiquement. À travers elle, je cherche à agir par le sensible, en me positionnant contre la violence du monde, celle reçue, celle projetée vers l'autre, celle dirigée envers soi, celle qui sépare l'être de lui-même. Ma pratique est un outil servant à situer ma pensée au-delà de la forme qui emboîte, à démanteler certaines perceptions existantes du monde, pour transformer ses lignes et retracer sa figure, afin de profiter d'une autre lecture.

Pour accomplir ce mouvement des formes, j'ai réalisé que je ne pouvais échapper à mon propre paysage intérieur comme lieu d'exploration et d'expérimentation, à la quête d'un espace secret et sacré d'authenticité, de vérité. J'ai alors voulu saisir sa structure, augmenter la qualité de ma présence au monde et questionner la qualité de mon champ perceptuel afin de pallier à cette scission de l'être dont j'étais moi-même le sujet. Ouvrir les champs de la perception implique de s'ouvrir à de nouvelles propositions. Ce processus appelle une intériorisation. Celle-ci m'a amenée à approfondir ma conscience, ma connaissance de moi, à murir dans mes zones aveugles pour élargir mon regard. Ainsi, mon engagement dans mon art est

devenu une pratique de l'intime, une quête d'outils consistant à aborder mon aventure artistique en entrant davantage dans mon « atelier intérieur ». (Cotton, 2011, p.3). Je suis alors devenue, sans le savoir, le sujet même de ma pratique. Ce passage s'est manifesté comme un tournant clair dans mon parcours, vers un art de présence dirigeant mon attention sur les phénomènes naturels de la matière.

1.3. Art de présence

Entrée en présence. Les choses futures ou passées font à leur manière mouvements dans le présent. Dans chacune des trois dimensions de la temporalité joue un mouvement d'*entrée en présence* qui est la principale dimension. (Heidegger)

1.3.1. Entrée en présence

Dès que l'humain s'éveille à son existence, ce dont il est constitué, son identité, se ramène à son attention et lui permet de rendre compte de lui-même dans le temps présent. Cette curiosité ouverte l'invite à saisir son enracinement, alliant héritage culturel, social et monde naturel. Il est alors amené à être, à exister, à naître à lui-même, en lui-même, pour ainsi être présent au monde. Ainsi, la notion de présence provoque l'écoute de ce qui bouge en dedans, toutes les parties de l'être communiquant entre elles, à ce qui est offert, à l'authenticité dans le moment présent. Elle s'oppose à la dénégation de soi, à la non-présence. Il est ici question de connaissance de Soi en interrelation avec tout ce qui entoure l'être. L'art de présence implique donc de travailler dans des conditions d'interpénétration de l'être

qui lui permettent de voir, de percevoir sa vérité et de la communiquer.

Être présent veut aussi dire se relier aux divers moments de la vie jusqu'à rejoindre ses racines. La notion de transmission prend alors de l'importance rappelant les liens qui relient l'être au monde et à la nature, depuis les origines. C'est donc l'idée de la transmission qui m'a fait évoluer vers celle de la présence dans ma pratique comme initiatrice du vivant. Elle sert à jeter dans la vie une architecture, non seulement des formes, mais aussi des forces. Son rôle est de faire passer ce qui a été accumulé non pour que l'on en use, mais pour qu'on le reconstitue et se l'approprie en une expérience singulière. Elle est formatrice d'un nouveau mode d'être et de connaître. Elle permet ainsi d'ouvrir les portes de l'imaginaire à tous les possibles et d'inscrire l'être et ses actions dans le mouvement du temps qui le mène au présent. Transmettre c'est donc produire et non reproduire. Transmettre, c'est un transport qui transforme.

Apprendre est le mouvement même de vivre, irréductible aux savoirs constitués, immergés dans le Temps, dont la transmission semble toucher, d'un seul geste, toutes les minutes. (Mathiot, 2001)

1.3.2. Mouvance dans le temps

La transmission relie entre elles les générations et prétend, elle, affronter la mort et inscrire en son cœur l'empreinte tenace de la vie. (*ibid.*)

Est-ce que l'existence humaine peut opérer telle une sagesse cumulative? Cette

sagesse provenant de l'état de présence ne vient pas des antécédents, elle va vers eux et les soutient car c'est l'être qui anime pour lui-même cette tradition qu'il choisit de reprendre. Il s'agit d'un renouvellement de l'identité qui implique une connaissance de soi, de ses ancrages pour mieux se construire dans le mouvement naturel des choses. La notion de passation fait ainsi référence à l'actualisation de l'être dans le temps présent, transformant ainsi chaque être en présence.

L'art de présence est donc un art de l'instantanéité imbriqué au phénomène de la mémoire et de l'anticipation. Il est constitué de mémoires dont la perception dans le présent est une reconstitution définissant la singularité de l'être. (Sylvie Tourangeau) En ce sens, l'art de présence est lié à « l'empreinte du passé dans le présent » (*ibid.*), dans le mouvement même de vivre.

Tout grand art modifie celui de ses prédécesseurs. [...] Ainsi, c'est le nouvel art qui appelle les arts anciens à une « résurrection », c'est-à-dire qui les appelle à se restructurer en fonction des nouveaux membres qui entrent dans la communauté. (Malraux, 1947, *Le musée imaginaire*)

Comme l'explique si bien Deleuze, le passé ne se trame pas dans la pensée de manière linéaire, mais plutôt comme une toile d'araignée où se juxtaposent plein de morceaux du réel sous la forme d'associations d'idées, la mémoire étant associative donc toujours en mouvement, en état de créativité. Elle permet de construire une représentation de ce que nous percevons à partir d'informations associées et mémorisées.

L'image poétique n'est pas l'écho d'un passé. C'est plutôt l'inverse : par l'éclat

d'une image, le passé lointain résonne d'échos. (Bachelard, 1942, p. 2)

1.4 Expérimentation

Rien n'existe tant que nous n'en ayons fait l'expérience. (Pirson, J-F. 2011, p. 7)

Devant une telle disposition à la présence, l'art s'offre comme véhicule d'expérimentation (Dewey) de ce qui est là, en dedans, simplement là. Il incite à être plus attentif à l'esprit pour mettre de l'avant son environnement intérieur relié au temps et à l'espace. L'œuvre d'art devient « une parcelle d'esprit » (Dillard, 2008, p. 65) rendant visible la beauté crue de l'être et de son environnement. L'identité de l'être est alors la source même de la construction de son particularisme artistique.

Il faut laisser se révéler sa propre unicité en se concentrant sur ce que chaque artiste peut porter comme présence, comme mise en action, etc. Dans ce sens, ce sont ses constructions langagières momentanées, connectées à différents points d'ancrage personnels, qui contribueront non seulement à créer sa propre identité de performeur et de regardeur, mais également à choisir quelle sera sa propre culture artistique. (Tourangeau, 2014, p. 53)

Je dois ici préciser que par ma pratique, je cherche à concevoir des conditions favorables qui puissent situer l'être, non seulement l'artiste mais aussi le spectateur, en situation de présence et donc d'expérimentation.

1.4.1 Reflet et matière

Selon Richard Schechner, chercheur américain en « performance studies », l'expérimentation désigne l'acquisition de connaissances par l'épreuve des choses, soit au moyen de la conscience, soit au moyen du corps (des sens). Elle est un besoin fondamental permettant à l'être de se reconnaître, de se percevoir, de se vivre, sous de multiples facettes autrement insaisissables, le situant devant sa véritable nature tel un reflet de lui-même dans la matière. La dimension « réflexive » (Schechner, 2008) de l'expérimentation est relative au retour de la pensée sur elle-même. Il s'agit d'une prise de conscience qui a pour résultat l'émergence de nouvelles connaissances, établissant des liens avec les savoirs déjà acquis. Devant ou dans la matière, l'être dialogue avec lui-même sur ses croyances et sur ses perceptions afin de faire évoluer ses connaissances et ses actions. L'expérimentation avec la matière amène ainsi l'être à une prise de conscience de lui-même, de son champ perceptuel, de ses limites mentales (ses croyances) et physiques devant lesquelles il a le choix de se percevoir comme ce qu'il est vraiment ou comme autre chose que ce qu'il est vraiment (Armelle Six). Il est en mouvement constant vers un réajustement entre lui, sa vérité et le monde.

Le recours à l'expérience directe entre l'humain et la nature devient un outil important de rappel à Soi. Devant les phénomènes naturels (beautés crues) qui s'offrent à tout instant à notre constatation tel un reflet - pluie tombante, mouvement des aurores boréales, feu s'activant, femme accouchant, lynx attaquant sa proie - l'être perçoit son plein potentiel tout en étant renvoyé aux conditions ordinaires de la vie. Les phénomènes naturels sont pour l'être un rappel à la présence, comme vérité et comme vitalité. Lorsque l'être est le plus pleinement

vivant (présent), c'est alors qu'il observe avec le plus d'acuité et de vérité le monde. Il peut alors se ressaisir, percevoir sa vérité pour exister avec ce qu'il est réellement, s'offrir à lui-même tout en se reliant au monde qui l'entoure favorisant du coup l'intégration de certains aspects de sa vie. L'animal sauvage, par opposition à l'être humain, est dans cet état vrai en tout temps. Il est un rappel et un symbole de l'unité que procure l'expérience. L'être cherche donc dans la matière brute, dans les évènements, les phénomènes naturels, les scènes qui captent l'attention, qui procurent un plaisir ou une fascination, des repères « vrais », en ayant recours aux forces et conditions ordinaires de la vie comme reflet opérant un certain mouvement intérieur devant une situation d'expérimentation.

[...] A lot of the songs were just a response to what struck me as beauty what ever is that curious immanation from a being, an object, or a situation, or a landscape. That had a very powerfull effect on me, as it does on everyone, and I prayed to have some response to the things that were so clearly beautiful to me and there were a lot. (Lian Lunson, 2016, documentaire sur Léonard Cohen)

Devant des lignes dessinées par l'eau dans le sable, ce qui est vécu au moment présent devient un reflet du bagage et de l'interprétation de l'être. Ces reflets amenés à la conscience deviennent une connaissance de soi. Elle implique un mouvement intérieur dans le moment présent qui stimule l'apparition de nouvelles images amenées à la conscience, amenant un changement possible de perception, de la forme de la pensée, outil de réconciliation quotidien avec soi. Le témoignage de Cohen est ici un bel exemple de l'impact des reflets qui émergent en soi devant la beauté du monde. Ils se traduisent, pour lui, dans la matière sous la forme de chansons ou de poèmes émouvants.

Nous devons fermer les yeux pour voir lorsque l'acte de voir nous renvoie, nous ouvre à un vide qui nous regarde, nous concerne, et, en un sens, nous constitue. Chaque chose à voir devient inéluctablement une association d'idées qui nous hante et qui nous touche de l'intérieur. (Didi-Huberman, 1992, p. 11)

Ainsi la matière crue situe face à soi-même, à sa beauté crue. Elle nous révèle à nous-même tel un miroir et révèle notre capacité à nous offrir au vide, à nous ouvrir à autre chose, ce qui laisse les sens, la perception opérer au moment présent. Dans ce sens, l'art de présence est le reflet dans la matière des perceptions en constante modification, un art de vitalité, un art de vérité capable de transformation pour créer un effet sur la conscience. Expérimenter la présence en art se définirait donc comme l'action de célébrer les fonctions de la nature, de notre propre constitution, en constante mutation, et de s'épanouir devant elle en posant un geste, une action dans la matière qui puisse favoriser un changement intérieur. Ce dernier peut s'actualiser tant auprès du performeur ou de l'artiste que du spectateur, l'art de présence étant un art d'interdépendance.

1.4.2 Le corps comme outil d'acquisition d'une forme de savoir

C'est par le biais des organes des sens que la vie se manifeste. (Dewey, 2012, p. 59)

Le corps est une condition permanente de l'expérience comme expression et représentation du mental. Sans le corps, l'être ne peut effectuer aucune action. Il est le premier véhicule en lien avec le monde. L'expérimentation demande de revenir au corps, à l'expérience directe des choses, de revenir aux sens comme objet de perception. L'objet de perception est défini comme ayant sa propre conscience perceptuelle (Cotton). Par exemple, le nez reconnaît des odeurs et engendre tout un mécanisme interne et perceptuel.

Dans son *Traité d'optique*, rédigé au début du XI^e siècle, AlHazen, précurseur de la phénoménologie, chercheur en optique, physicien et psychologue, soutient que la vision se tient dans le cerveau plutôt que dans les yeux. Il fait observer que l'expérience personnelle a un effet sur ce que l'on voit et comment on voit, et que la perception est subjective. Un enfant et un adulte ne perçoivent donc pas les choses de la même manière en raison de l'expérience personnelle qui suggère que l'on voit une chose plutôt qu'une autre. Ainsi, l'être saisit son environnement selon ses connaissances sensibles, qui elles, impliquent l'expérimentation de soi, du corps en action. La connaissance des sens (l'odorat, la vue, le toucher, l'ouïe, le goût) passe par la pratique (je ressens des états, de la lourdeur, de l'expansion, de la légèreté) qui raffine la connaissance du sensible, de soi. L'être rappelle à sa conscience ce qu'évoquent pour lui les phénomènes qui l'entourent, influençant ainsi les actions qu'il pose. La sensation nourrit l'action. Elle resitue le fondement des actions dans

l'être, au cœur de sa singularité.

Ainsi la sensibilité est entrevue comme le sol originaire de l'expérience inscrit dans le corps, ce lieu qui prédispose à être affecté par le sensible. Le corps n'est pas un simple réceptacle, il opère aussi un rapport au sensible, à l'être qui perçoit et qui le sollicite. Le corps est vu comme lieu qui rend compte de la vie naturelle de l'humain, afin d'y découvrir ce qui rend possible tout acte de conscience, conditionnant notre expérience et notre existence. Cette conscience implique une transformation possible amenant à voir autrement ce qui entoure l'être, ce qui le constitue. Si sa perception est le point de départ de sa connaissance du monde, elle est aussi l'instrument de son action sur lui. La perception est donc l'ouverture au monde, l'insertion dans un monde naturel et historique, elle est pour ainsi dire notre initiation à l'être, à soi. (Merleau-Ponty, 1945). L'art est donc une porte pour retrouver cette « tension nue » (Cotton) derrière laquelle s'articulent les perceptions directes et sensorielles comme pont entre Soi et les phénomènes pour rejoindre la nature, sa nature. Il permet de recevoir et de donner, tel un mouvement de va-et-vient continu entre soi, l'autre et le monde. Ceci étant dit, l'expérience du savoir, l'intelligence sensible, passe par le corps à travers la perception ainsi qu'à travers la relation que l'artiste/performeur établit avec le public. L'expérimentation permet donc une ouverture vers le savoir qui appuie un engagement vers sa vérité, vers la beauté. Tout compte fait, mon projet propose une expérience au spectateur comme à l'artiste visant à faire connecter le corps et l'esprit, pour une réunion entre corps et esprit.

Être artiste c'est vibrer au sensible. (Pirson, J-F. 2011)

1.4.3 Pour un art vivant

À l'origine, les pratiques artistiques servaient à maintenir ou rétablir l'équilibre psychique de l'être (Schechner, 2008). Au fil du temps, les pratiques artistiques sont devenues des disciplines compartimentées alimentant la notion de « l'art pour l'art », cette idée répandue que l'art ne fait pas partie de la vie quotidienne. L'art produit s'inscrit dès lors dans un système codifié s'éloignant, parfois, de sa fonction d'origine, son association avec les actions de l'être dans l'expérience. Cette problématique a pour effet d'isoler l'art de la vie quotidienne, d'une culture naturelle et spontanée, et crée un abîme des valeurs l'inscrivant davantage au sein des vecteurs du système capitaliste, comme produit artistique. Il est donc question de replacer l'art dans un contexte humain d'expériences ordinaires et de restaurer la continuité entre art et expérience, afin de retrouver cet art universellement reconnu comme élément essentiel de l'aventure humaine.

Le premier rôle de l'art était d'abord développé en tant qu'élément constitutif des célébrations et des rites (Schechner, 2008). Par exemple, les grottes étaient ornées de dessins représentant des scènes de chasse et de combats, activités du quotidien essentielles à la survie. On manipulait des ombres sur les parois des grottes à partir du feu pour apprivoiser la mort, les peurs, l'invisible, les danses masquées profitaient aux rituels chamaniques et aux célébrations de la fertilité. Ce rôle de l'art servait à conserver à la mémoire les expériences vécues, tout en situant l'être dans le temps présent, le liant à son environnement.

Par l'implication de l'être dans l'action, ces pratiques permettaient de se situer face à quelque chose de plus grand que soi; le groupe, le monde, le cosmos. Sa fonction

était à la fois individuelle et sociale. Ces expériences servaient à exorciser les tensions, les peurs rencontrées tout naturellement au cours de la vie. Il s'agissait d'une simple hygiène de l'être lui procurant unicité. Ces pratiques étaient donc en mouvement de va-et-vient entre performeur et regardeur permettant un ajustement aux transformations constantes du monde. Schechner emploie le terme « transformance » (Schechner, 2008, p. 90). Il fait référence ici aux actions théâtrales qui suscitent une dimension réflexive chez le public.

Dans son essai *Expérimentation et théories du théâtre aux U.S.A*, Schechner (2008) décrit les conditions nécessaires pour qu'existent de telles pratiques artistiques. Il explique que les évènements de type théâtraux tels que mentionnés précédemment dans ce texte, soit depuis la préhistoire, se structuraient sous la forme de rassemblements de groupe, en présence de chant et de danse, souvent appuyés par des instruments joués de manière percussive, mouvement rythmique rappelant le vivant, sur un terrain n'appartenant à personne, où on partageait de la nourriture et favorisait un investissement du corps avec soi-même. Le rituel et le divertissement allaient de pair et servaient à amener l'être à un état de transcendance allant même jusqu'aux pratiques de la transe ou de l'extase (encore pratiqués de nos jours comme le témoignent les incarnations du corps en Amazonie, l'art balinaï et les danses kecaks, le théâtre d'ombres en Chine, les rituels masqués en Afrique, les derviches tourneurs). Cet état particulier où l'humain se dépasse permet de développer la volonté, la force intérieure, renforçant la connexion entre corps et mental. Des esclaves amenés d'Afrique ont survécu au dur labeur des champs de canne à sucre par le chant et la danse percussive, les protégeant de l'affaiblissement mental. Des pratiques de ce genre existent partout à travers le monde, ayant été véhiculées à travers le temps, telles des sagesses ancestrales. Ce réajustement de l'être passe par la performance. Il est un facteur essentiel au développement

humain que ce dernier effectue sur une base volontaire. Enfin, les traditions artistiques dans le monde avaient et ont une considération pour les individus présents, ainsi que pour chaque moment (passé, présent, futur), reprenant ainsi le thème de l'existence. L'expression artistique était directement issue de l'expérience humaine. La performance vécue effectuait un changement sur l'état des choses, que ce soit de manière symbolique (en rejouant un événement de manière théâtrale comme la mort d'un être cher incarné en ombres par les chinois) ou réelle (le mariage). À la suite d'une telle expérimentation, une partie du monde ou de soi n'est plus la même. Il y a une ouverture du champ perceptuel et une reconnexion avec la nature des choses, leur vérité, leur animalité.

Quoiqu'en ébullition depuis les années soixante, l'art des années 2000 se caractérise par un retour vers l'art en présence (art performatif, art action, etc.), l'être se situant dans l'action. Il se manifeste à travers des œuvres accordant une attention particulière à la compréhension du processus qu'implique la « présence » ainsi qu'à la pratique de la présence. Il ne s'agit plus d'être simplement présent comme entité matérielle, mais d'expérimenter la présence en soulignant l'aspect transformationnel que celle-ci permet.

Des œuvres représentent des phénomènes plutôt que l'unique représentation de quelque chose. On utilise des matières organiques, des animaux vivants confrontant le spectateur à sa propre présence devant ce phénomène vivant. En guise d'exemple, Claudie Gagnon, artiste interdisciplinaire, réalise en février 2001 l'œuvre *Confection de la robe de Cendrillon*¹², pour l'exposition *Talons et tentations* mise en forme par le Musée de la civilisation de Québec. Il s'agit d'une œuvre d'art installation mettant en scène la confection de la robe de bal de Cendrillon par des

¹² Voir annexe E.

souris. Gagnon traduit cette scène sous la forme d'une sculpture en mouvement, le mécanisme des machines à coudre étant activé par de vrais rats, performant ainsi comme présence vivante.

En 2008, Martin Creed propose une autre manière de questionner la notion de présence à travers *Work No. 850*¹³. Il met de l'avant une performance qui situe l'être entre la présence et l'absence, par le simple fait de courir. La présence est dans l'action quotidienne comme état du vivant. Il explique :

I like running. I like seeing people run and I like running myself... running is the opposite of being still. If you think about death as being completely still and movement as a sign of life, then the fastest movement possible is the biggest sign of life. So then running fast is like the exact opposite of death : it's an example of aliveness. (Creed, 2008, p. 7)

Enfin, comment ne pas relater des expérimentations artistiques de Marina Abramovic qui a travaillé le phénomène de la persistance à travers l'acte de présence. En 2010, elle présente une œuvre fondamentale au Moma, *The artist is present*¹⁴, visant à exploiter son potentiel physique et mental à travers une performance artistique. Cette dernière consistait à rester impassible pendant trois mois en passant une minute de silence assise devant des inconnus, un à la suite de l'autre, la journée durant. Cette artiste, ayant dans son passé confronté son être (par l'entremise du corps et des sens) à toutes sortes de situations (flagellation, congélation, etc.), se retrouve dans une nouvelle situation des plus épurée, face à elle-même, soit devant cette « tension nue » crue, au cœur d'une profonde

¹³ Voir annexe F.

¹⁴ Voir annexe G.

vulnérabilité.

Lors de sa performance, un visiteur qu'elle n'a pas vu depuis trente ans s'installe devant elle. Dans ce silence qui traverse le temps et l'espace, Abramovic se fait surprendre par une émotion intense émergeant en elle jusqu'à expulsion d'une larme, un moment qui devient un fascinant bouleversement pour elle, lui et le public présent. Cette œuvre des plus épurée témoigne de la profondeur de la pratique de l'art en présence, capable de provoquer de profonds mouvements intérieurs, en rejoignant le plus pur de la sensibilité humaine, dans l'authenticité et la vérité, faisant de cette œuvre une démonstration de ce qui nous rend humain et vivant.

Beauté crue : être là, simplement là, relié au monde par la présence sensible, le regard qui voit.

Ainsi, l'art de présence se formule comme un retour de l'être pour l'être au-delà des conventions, des systèmes, des normes ou croyances établies. Il est un art dont l'acte de présence veut considérer l'expérience individuelle, mais aussi la diriger vers l'extérieur, opérant dans une relation ouverte avec le monde, dans le social, le spatial et le temporel, le renvoyant au cœur de l'expérience humaine.

L'art de présence veut promouvoir la constante modification du champ perceptuel de l'être à partir de son lien avec la nature, de l'observation des phénomènes qui nous composent et qui nous entourent, afin de voir et être ému créant ainsi du sens à travers l'expérimentation des sens et du sensible, en harmonie avec soi et son environnement.

L'art de présence est un art capable de transformation, soutenu par un désir d'apprivoisement de l'état d'inertie vers lequel peut tendre l'être, l'éloignant de lui-même, de l'harmonie, de l'unicité.

À mes yeux, c'est précisément avec l'unicité que commence la possibilité de la beauté : l'être n'est plus un robot parmi les robots, ni une simple figure au milieu d'autres figures. L'unicité transforme chaque être en présence, laquelle, à l'image d'une fleur ou d'un arbre, n'a de cesse de tendre, dans le temps, vers la plénitude de son éclat, qui est la définition même de la beauté. (Cheng, 2008. p. 22)

CHAPITRE II

SACRÉ SUCRE : EXPÉRIMENTATION D'UN ART DE PRÉSENCE

Avec *Sacré sucre*, j'ai expérimenté un « art de présence » afin de questionner la possibilité d'augmenter la qualité de présence de l'être à travers les arts. Pour ce faire, j'ai tenté, à partir de ma pratique artistique principale, celle des arts de la marionnette, d'augmenter l'état de présence en utilisant la matière et sa mise en mouvement.

Pour concrétiser mes intentions de recherche, j'ai observé le monde naturel afin de moi-même alimenter ma pratique et faire d'elle un lieu de transmission à travers lequel ses richesses puissent être partagées. Cette approche m'a amenée à développer mon attention vers les phénomènes naturels du monde (principalement les réactions chimiques de la matière et son contact avec la lumière) et a porté à ma conscience l'état de présence auquel ceux-ci me convoquaient. À chaque seconde, le monde se décale car il est en mouvement constant. Face à eux, une posture interne d'authenticité s'imposait car telle est l'état d'origine des choses. Il s'agissait d'être là, simplement là, comme dirait Sylvie Cotton (2012). Il en résulte un projet où les échanges, les va-et-vient entre matières naturelles et art sont présents. En bref, *Sacré sucre* est devenu un lieu de partage d'une pratique vivante, enracinée dans une tradition qui relie, et située dans un espace qui favorise un temps d'arrêt pour s'interroger sur son identité.

Dans ce chapitre, j'exposerai les différentes composantes de *Sacré sucre*¹⁵ tout en faisant référence aux énoncés théoriques cités précédemment. Ce chapitre se

¹⁵ Voir annexe K.

déclinera en deux parties : mon approche des arts marionnettiques et la marionnette comme matière en mouvement.

2.1 Objet marionnettique

2.1.1 L'objet-marionnette comme dispositif

Le théâtre de l'avenir aura pour objet principal le dévoilement silencieux et harmonieux des mouvements du monde, entourer le peuple en silence avec des symboles ; en silence nous révélerons le mouvement des choses... telle est la nature de notre art. [...] Nous avons besoin de la marionnette car nous comme humain manquons de sens. (Plassard, D. 2006, p. 86)

La marionnette s'enracine dans des formes diverses. Petite chose constituée de matière, perceptible sous la forme d'objets quotidiens (artisanaux ou manufacturés), d'images (réelles ou virtuelles), de sculptures, de matériaux bruts ou transformés, elle est, tout compte fait, un objet qui incarne le vivant : humain, animal ou végétal. En 1971, Roger-Daniel Bensky, théoricien d'approche esthétique et philosophique de la marionnette dont le travail reste une référence pour les professionnels, distingue deux grandes familles d'objets marionnettiques: l'objet simple « façonné par l'homme et n'ayant aucun caractère expressif en soi ni préalablement » et l'objet dérivé « toute matière, substance, forme ou représentation qui, par sa manipulation à des fins d'interprétation dramatique s'apparentera, sans pourtant s'y identifier, à un objet simple. » (Bensky, 1971, p. 21).

La nécessité qu'a éprouvée Bensky de classer le monde des objets témoigne de la vastitude du champ esthétique de la marionnette. Quel est donc mon approche de l'objet-marionnettique dans *Sacré sucre* ? Comment est-ce que la marionnette peut rejoindre l'être dans son intimité ? D'où vient son pouvoir d'évocation ? Quelle devrait être sa forme ?

La réflexion que propose le philosophe Agamben, présentée brièvement au chapitre précédent, apporte un éclairage pertinent sur l'usage des objets en lien avec mon approche des arts de la marionnette. À partir d'une analyse de la société contemporaine, il explique que nous sommes issus d'une civilisation qui établit ses pratiques au sein du concept d'*okonomia*, datant du II^e et III^e siècle en Grèce, priorisant la gestion, l'économie, l'administration et le gouvernement. Devant cette doctrine laissée en héritage par les pères de l'Église à la culture occidentale, il tente de clarifier la notion de *dispositif* qui se rapporte à celle de l'objet. Le système économique qu'il décrit produit nombre de dispositifs, objets ayant la capacité d'orienter les gestes, les conduites et les opinions des êtres vivants. Ceux-ci se retrouvent assujettis à une prolifération infinie d'objets désinvestis de sens, qui participent à une séparation entre l'humain, les actions qu'il pose et le rapport immédiat que ce dernier entretient avec son milieu, ce qui entraîne une perte du sens commun. Devant cette problématique, le philosophe propose de transformer la relation de l'être au *dispositif* en le réinvestissant de sens. Pour ce faire, il s'agit de rendre ce dispositif à l'usage commun afin que l'être retrouve la capacité de poser des actions conscientes choisies lucidement plutôt que celles proposées par le système économique mis en place. Cela implique donc de redéfinir le pouvoir à l'extérieur de l'organisation politique et économique et de « re-naturaliser le politique » en situant l'action de l'être en accord avec le monde naturel. Quel est

alors le type de marionnette capable d'incarner cet engagement existentiel que présente Agamben ?

Suite à cette analyse du dispositif, selon Agamben, il apparaît que l'objet marionnettique est un précieux héritage permettant d'injecter du sens dans le monde actuel. J'ai donc choisi dans l'élaboration de *Sacré sucre* d'agir comme contre-pouvoir en démontrant qu'il existe d'autres manières d'être, d'exister dans ce monde. Philippe Choulet, philosophe qui a publié de nombreux articles sur l'esthétique, l'anthropologie et l'histoire de la philosophie de la marionnette, ajoute : « [...] divertir et instruire, envoyer des signes pour faire travailler le processus inductif de la pensée, donner à penser tout en montrant qu'on montre [...], s'occuper de la question du sens ». (Choulet, 2011, p.72)

Objet symbolique par excellence, la marionnette a cette capacité de prendre une forme qui renvoie à autre chose, au sens que l'on veut bien lui prêter. Comme pour le cinéma d'animation, elle jouit d'une liberté infinie, permet des astuces de mise en scène irréelles, des chorégraphies improbables ou des effets dramatiques impossibles sur une scène de théâtre conventionnel : elle peut se morceler, se disloquer, mourir ou renaître, se dupliquer, voler, grandir, défier les lois de la pesanteur, prendre la forme d'un cube, d'une poignée d'argile, subir des jeux d'échelle, se prolonger en images virtuelles, disparaître et réapparaître. Elle permet donc un imaginaire sans limite. L'objet marionnettique se révèle alors, parmi tous les objets inventés par l'humain, comme un dispositif-outil. Par-delà la matière inerte et grâce à son potentiel de mise en mouvement et de jeu, il possède une puissance théâtrale et symbolique qui, indéniablement, évoque des images qui renvoient à quelque chose de plus vaste que l'objet lui-même. *Sacré sucre* repose sur cette liberté formelle propre aux arts de la marionnette.

La marionnette montre le paradoxe du vivant : à la fois rien que ça et plus que ça. [...] Le biologiste ne peut être indifférent à la marionnette parce qu'elle lui montre, avec une certaine distance, le paradoxe du vivant. La marionnette n'est « rien que ça » : des bouts de bois articulés, et pourtant tellement « plus que ça » dans les mains du marionnettiste.
(Schoëvaert-Brossault, 2011, p. 14)

2.1.2 L'objet symbolique

Le symbole s'impose à la marionnette comme relié irréductiblement à son essence, ou mieux, comme étant la nature même de cette essence. (Bensky, 1971, p. 28)

À travers les âges et les cultures, l'humain a bien saisi l'importance de ce pouvoir de symbolisation de la marionnette pour répondre à différents besoins. Des traces de marionnettes datant de vingt-cinq mille ans ont été trouvées dans les Andes sous forme de bas-reliefs représentant le pantin et les forces naturelles qui donnent la vie. Autour de l'an 200 avant Jésus-Christ, les chinois ont développé le théâtre d'ombres pour évoquer l'âme des morts ou distraire les dieux. Au XVIII^{ème} siècle, avec l'arrivée des jésuites au Canada, les autochtones font usage de figuration sous forme d'échouilles comme outil d'enseignement pour transmettre aux colons des connaissances en médecine douce ; ces marionnettes prennent alors la forme d'un langage qui permettra de communiquer aux nouveaux arrivants les soins offerts par la nature.

Ainsi, la marionnette serait un dispositif que l'humain peut s'approprier pour se représenter des réalités qu'il porte tout au fond de lui-même tout en se reliant au

monde naturel. Comme le rêve, l'objet symbolique qu'est la marionnette sert de garde-fou permettant de sublimer les peurs, de visualiser les aspirations, de traiter les frustrations. Bien que les arts de la marionnette aient varié dans le temps et dans l'espace, ils continuent d'agir comme mécanisme régulateur d'équilibre, au cœur du tumulte des expériences de la vie, entre la peur, l'angoisse, la tristesse et les joies.

Il faut un objet transitionnel, dans cet espace de jeu et de sens qui fait espace transitionnel, pour appréhender la puissance de vérité du sens qui doit être rendu lisible : cet objet, c'est la marionnette. (Choulet, 2011, p. 72)

La marionnette prise comme signe renvoie non seulement à des réalités symboliques extrêmement diversifiées, mais elle renvoie aussi l'être qui la regarde s'animer à lui-même dans une relation de co-construction. Plus que de comprendre le sens auquel l'objet nous renvoie, ne s'agit-il pas plutôt de se comprendre devant lui pour répondre à notre quête de sens ?

Le symbole exprime la réalité par une transfiguration de l'être dans le signe. (Bensky, 1971, p. 28)

À ce sujet Georges Didi-Huberman, philosophe, propose une intéressante analyse de l'objet qui permet d'entrevoir, en relation avec le spectateur, un certain questionnement. En pensant les conditions esthétiques et éthiques de la relation du spectateur à une œuvre, il propose que, lorsque nous la regardons, l'œuvre nous regarde aussi. C'est ce qu'il nomme l'inéluctable modalité du visible, c'est-à-dire que notre vision heurte toujours la forme, le volume. Et ce volume peut être regardé de

deux façons : regarder une chose et croire que la chose que l'on voit est ce que l'on voit, point final ou, créer une fiction au-delà de l'objet. Didi-Huberman défend cette dernière hypothèse lorsqu'il écrit : « Nous devons fermer les yeux pour voir lorsque l'acte de voir nous renvoie, nous ouvre à un vide qui nous regarde, nous concerne, et, en un sens, nous constitue. Chaque chose à voir devient une association d'idées qui nous hante et qui nous touche de l'intérieur. » (Didi-Huberman, 1992)

D'un côté, je regarde, je vois l'aspect de la forme, du volume, de la masse. De l'autre, j'aperçois ce qui me regarde. Il y a là une évidence qui ne concerne plus le monde des artefacts, mais celui du perceptuel, de l'opération de l'imaginaire. Ainsi, notre capacité de regarder simplement est brouillée. L'œuvre permet de se voir soi-même en sollicitant notre imaginaire. Ce qui révèle, nous révèle à nous-même et révèle notre capacité à nous offrir au vide, à nous ouvrir en laissant les sens, la perception opérer au moment présent. Le spectateur participe ainsi au développement du discours de l'œuvre. Devant ce rapport objet/perception, la marionnette peut être prise en exemple pour démontrer ce mécanisme perceptuel qui nous renvoie à nous-même : en contemplant un objet marionnettique inerte s'animer, c'est notre propre vie que nous voyons se déployer sous nos yeux.

Dans un mouvement d'allers et retours entre perception et imagination, la marionnette offre une plasticité particulière à la projection de nos désirs et c'est peut-être la raison pour laquelle Arthur Symons affirmait qu'« il est très facile de tomber amoureux d'une marionnette ». (Pébrier, 2011, p. 56)

Dans *Sacré sucre*, ce mécanisme d'identification face à l'objet-marionnettique a été de grande importance car il induit un état de présence chez le spectateur ainsi

qu'une sensation du vivant. La relation qui s'établit entre l'être et la marionnette est réflexive : en s'identifiant à elle, l'être plonge littéralement dans le monde de la marionnette comme s'il était le sien et est guidé par elle autant que par ce qu'il investit personnellement dans cette relation ou fiction qui se construit. Ce faisant, la marionnette permet le reflet de soi-même face à l'objet, en favorisant la connexion avec une part d'intimité en soi. Sur elle, on projette involontairement une part d'inconscient. Objet neutre en apparence, elle est en fait le miroir qui nous renvoie à nous-même. « Un évènement, dès qu'il est perçu, nous touche, agréablement ou désagréablement. Et s'il nous affecte, ce n'est pas à cause de ce que l'on perçoit ni à cause de la chose en soi, mais en raison de ce qu'il évoque au fond de nous. » (O'Dy, 1993, faisant référence à Boris Cyrulnik) La puissance évocatrice du dispositif marionnettique permet une distanciation qui forme non seulement un reflet de nous-même, mais aussi une remise en question de qui nous sommes. En renforçant la présence à soi, la marionnette invite aussi l'être qui entre en relation avec elle à contempler les autres mondes qui sont possibles, ouvrant la porte à une transformation intérieure.

L'objet qui était une chose inerte prend vie par le mouvement et favorise cette même envolée chez le spectateur. C'est d'ailleurs l'une des bases des arts de la marionnette liée aux questionnements fondamentaux de l'existence : en animant un objet, c'est toute la condition du vivant qui est mise en relief, favorisant du même coup une présence à soi et un abandon dans l'imaginaire. On parlera alors de symbolisation active (Tourangeau, 2014), quand le spectateur crée la symbolique par sa présence à l'objet et à la réalité qu'il évoque en lui à partir de ses expériences, de son histoire, de sa culture, etc. C'est dans l'instant que prend racine cette présence qui agit comme moteur de cette symbolisation.

Transfigurer la réalité ; cette hypothèse est double, d'une part c'est l'être qui est transfiguré par sa représentation dans l'objet ; d'autre part, c'est l'objet qui se transfigure lui-même en représentant l'être. Le « réel » signalé par la marionnette n'est donc pas le réel objectif, mais le réel considéré de manière subjective et symbolique, c'est-à-dire une irréalité à laquelle on aurait accordé une valeur de réalité. (Bensky, 1971, p. 27)

2.1.3 Les portes de l'imaginaire et le sensible

Alors que la marionnette a le potentiel d'ouvrir les portes de l'imaginaire, l'être que Didi-Huberman surnomme « l'homme de la tautologie » refuse de voir dans l'objet autre chose que ce qu'il est, faisant fi du même coup de toute réflexion que cet objet peut lui renvoyer. Devant les images qui émergent en face de l'objet, nous pouvons vivre l'émotion qui se présente, ou au contraire essayer par la raison de refouler l'angoisse, de postuler le tout comme inexistant. Cet objet que je vois est ce que je vois, un point c'est tout. Pour Didi-Huberman, cette posture mène à une négation du vide. C'est l'homme de la tautologie (l'homme du cynisme, qui transmet des idées fausses, en profitant de l'impression de vérité et d'évidence qu'elle dégage) qui aura tout fait pour minimiser l'identité, la temporalité et l'aura de l'objet en affichant son indifférence face à ce qui est là caché mais pourtant présent. Cette indifférence lui est satisfaisante. La tautologie est donc une manière d'éviter l'angoisse, d'aller au-delà de la scission et de produire un modèle fictif qui permet de continuer à vivre. Il s'agit d'un exercice de la croyance. Dans l'attitude de la croyance, il y a un mouvement par lequel s'élabore une fiction du temps dans la mesure où le lieu réel est rejeté. Il s'agit d'une simple construction fantasmatique et consolatrice. D'ailleurs, le courant artistique des minimalistes a soutenu l'idée qu'un

art qui ne renvoie qu'à lui-même est possible. L'enjeu d'une telle quête était de promouvoir des objets théoriques, sans jeux de significations, qui servent à produire un art vidé de toute connotation ou d'émotion. Dans son ouvrage *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Didi-Huberman s'appuie sur l'œuvre *Die* de Tony Smith (1968) pour démontrer comme il est impossible, devant le fonctionnement naturel de l'être, de concevoir un objet et d'évacuer tout reflet, à moins de fermer à soi les portes de l'imaginaire et du sensible.

Comment alors amener les gens à s'ouvrir à leur vérité, sans qu'ils puissent fuir, se fuir ? Comment mettre en scène l'objet de manière à accueillir les tautologiques vers une ouverture perceptuelle ? Comment faire de l'objet une présence qui provoque l'émergence de l'évidence, une vérité authentique qui se rapporte à soi comme faisant partie d'un tout collectif qui émeut ?

Les évènements les plus riches arrivent en nous bien avant que l'âme s'en aperçoive. Et, quand nous commençons à ouvrir les yeux sur le visible, déjà nous étions depuis longtemps adhérents à l'invisible. (D'Annunzio, p. 19, cité dans Bachelard, 1945)

Par la marionnette, en plus d'investir l'objet de sens, il est possible de rejoindre le sensible (Agamben, 2007). En effet, par-delà la raison ou l'intellect qui sont eux aussi stimulés par nos sens se trouve le sensible, la capacité d'être ému, touché ou rejoint par le corps. Selon Boris Cyrulnik, l'humain serait le seul animal ayant le potentiel d'être ému par un évènement, même s'il appartient au passé ou au futur qui n'est pas encore advenu. L'intelligence sensible dévie de l'intellect, garde le contact entre corps et esprit telle la vivacité de l'animal, plutôt que de favoriser cette séparation

de l'être que provoque la perception fondée sur des croyances aux constructions mentales limitantes. L'art qui fait pénétrer dans les couches profondes du sensible, plutôt que de rester en surface des sens, donne accès à l'imaginaire, crée de nouvelles formes qui témoignent du génie humain. L'intelligence sensible se projetant au-delà des sens, la conscience que ceux-ci éveillent à l'intérieur de soi porte à une ouverture du champ perceptuel, qui à son tour influencera nos actions dans le monde. L'imaginaire serait ainsi au service de la conscience et la marionnette deviendrait un outil permettant de stimuler l'imaginaire. Or, la marionnette défie la pensée logique humaine basée sur une vision objective et stable du réel : « Multiple, protéiforme, elle [la marionnette] ouvre les portes du sensible. » (Pébrier, 2011, p. 54)

Tout comme les arts de la marionnette, la musique a déjà été considérée comme un art mineur, car elle était faite d'invisible et elle n'avait pour seul effet que de déclencher une réaction émotive... Or aujourd'hui, tant les arts de la marionnette que la musique apparaissent comme des arts touchant à l'invisible, aux inénarrables émotions de l'existence : « L'invraisemblance et le sensible seraient-ils les talons d'Achille de la musique et de la marionnette ou bien à l'inverse ne sont-ils pas le lieu même de leur puissance ? » (*ibid.* p. 55) La capacité de la marionnette à rejoindre le sensible me semble donc essentielle dans le monde contemporain pour ramener l'être à son essence, cette voie nourrissant l'enjeu de recherche qui consiste à éclairer notre propre représentation du monde.

2.2 De la marionnette à la matière

2.2.1 Les arts marionnettiques dans le contexte contemporain

En effet, loin d'être un médium ringard, la marionnette d'aujourd'hui dispose proprement de sa modernité féconde. (Choulet, 2011, p. 71)

Les arts de la marionnette vivent actuellement un âge d'or. L'époque contemporaine est marquée par l'idée de la transgression, de la fragmentation, du décloisonnement des formes, où il n'y a plus d'espace de jeu spécifique ou de normes imposées. On parlera désormais de pratiques artistiques plutôt que de disciplines, ces dernières reflétant davantage une porosité entre les genres. Plutôt que de parler d'arts interdisciplinaires, nous emploierons le terme pratique interartistique : rencontre de plusieurs arts à l'intérieur de la représentation ou de la performance (Lesage, 2008, p. 17). Cette faculté de transformation continue, au sein des pratiques, met en place l'avènement d'une nouvelle écriture traversée de manière différente à chaque occurrence.

Or, la marionnette s'accommode parfaitement de toutes ces stratégies esthétiques ou formelles, elle-même exigeant des connaissances multiples ; sculpture, jeu théâtral, cinéma, etc. La marionnette, corps au service de l'espace, est basée sur l'exploration de la matière et de l'image et s'anime avec aisance dans toutes les formes qui soient, aussi éclatées soient-elles. Le castelet est transgressé, la scène étant susceptible de se trouver partout, la marionnette assujettie ou pas à la gravité. La marionnette passe du visible à l'invisible, se fragmente, se démultiplie,

s'affranchit même de son manipulateur avec la venue de la robotique. Philippe Choulet affirme d'ailleurs que la marionnette représente une forme d'art total pour l'époque contemporaine : « Wagner pensait que l'opéra était l'œuvre d'art total, il l'est pour le monde agricole. L'œuvre d'art totale du monde industriel, c'est la marionnette. » (Choulet, 2011, p. 73)

Qui plus est, avec l'utilisation grandissante des technologies en art, la marionnette confirme sa place dans le paysage artistique, étant elle-même née de l'hybridation des disciplines (arts visuels, théâtre, danse, sculpture, etc.) ainsi qu'étant un art dont la lecture se traduit par images. Choulet explique : « La vision de la marionnette contemporaine a pour modèle non plus le théâtre ou l'opéra, mais la caméra, la photo, la vidéo, le cinéma [...] » (*ibid.* p. 72) Dans ce contexte contemporain d'« interartialité » (Lesage, 2008, p. 17), on note aussi un intérêt grandissant pour l'intégration des sciences en art, les arts de la marionnette ne faisant pas exception.

La société contemporaine projette la marionnette au cœur des univers technologique et cybernétique, grâce à son potentiel de mouvement qui permet une transformation infinie de la matière. Une certaine vision fondée sur la primauté de l'intellect, du concept, nous a donné des réalisations sophistiquées, qui par leur intérêt pour la matière et l'usinage des matériaux en sont venus au dépassement même de l'humain, par la création de robots, d'avatars, vers un développement de l'intelligence artificielle. Agamben avait prédit cette prolifération des dispositifs, menant à la création d'un monde parallèle au monde naturel. Lebrun explique quant à lui que l'humain n'a de cesse d'améliorer ses dispositifs, de repousser les limites du possible technologique, jusqu'à se perdre lui-même de vue, voire même jusqu'à causer sa propre disparition. L'humain serait-il sur le point de faire de lui-même une marionnette, à force de rendre toujours plus floue la frontière entre l'humain et

l'artificiel, le sujet et l'objet, le manipulateur et le manipulé ? L'identité de l'individu pourrait-elle être remise entre les mains d'une volonté extérieure à lui, par la création de clones, de créatures artificielles – avatars, androïde – d'organismes hybrides ? Dans un tel contexte, la marionnette devient un dispositif, un prolongement de l'humain, qui lui est extérieur, alimentant une scission entre être et action. Le marionnettiste contemporain se voit alors questionné par ces préoccupations éthiques.

L'apport des nanosciences pousse ce questionnement encore plus loin. Les progrès dans le domaine des nanotechnologies, par l'étude des phénomènes et de la manipulation de la matière aux échelles atomiques, pourraient nous conduire vers un contrôle total de la matière. L'humain pourrait ainsi disposer de la maîtrise de son évolution. La puissance de calcul des dispositifs informatiques pourrait faire en sorte que des robots dépassent l'humain, à travers une intelligence artificielle qualifiée de « dernière invention », car susceptible de mener à notre disparition.

Aux côtés de cette fuite en avant technologique, qui cherche à faire sens par le prolongement de l'être vers l'extérieur, s'articulent des œuvres où l'intelligence sensible est sollicitée, où l'émotion est mise de l'avant, avec un intérêt marqué pour la nature, à l'affût de ce que révèle l'invisible. Ce faisant, ces œuvres permettent de comprendre la structure des éléments afin de saisir notre propre fonctionnement au sein du système naturel. *Sacré sucre* s'inscrit dans le prolongement de ce type de pratiques, avec un choix délibéré d'opter pour une « marionnette matière en mouvement » où l'action tend vers l'intérieur de l'être, cherchant à le rejoindre par le sensible.

2.2.2 Matière comme marionnette

Aborder la vie par la matière car c'est par la matière que la vie prend forme.
(Scheiner, 2008)

Au fil de ma démarche, l'élargissement du concept de marionnette au concept de matière en mouvement s'est imposé, orientant mon regard vers l'idée d'une présence augmentée de la marionnette. Au début de la conception de *Sacré sucre*, alors que je cherchais à fabriquer une marionnette réaliste comme protagoniste du spectacle, j'ai constaté que mes prototypes n'arrivaient pas à répondre à mon désir de traiter de ce qui dépasse l'humain. L'objet marionnettique que je créais portait la trace de l'emprise que l'humain exerce sur la matière. La décision de laisser de côté une forme de marionnette figurative s'est ainsi imposée, me permettant alors de dépasser les limites inhérentes à cette forme incarnée de marionnette. Le marionnettiste façonne la matière à son image, l'humain projette ses références dans les formes qu'il élabore.

Dans *Sacré sucre*, j'ai senti le besoin de projeter l'humain, de le relier à quelque chose de plus grand que lui, au cosmos, à l'univers. Puisque nous sommes constitués de mêmes atomes, d'une espèce à l'autre, d'une planète à l'autre, j'ai cherché une forme de marionnette qui serait plus versatile pour exprimer cette idée de liberté. Bensky définit la marionnette de la façon suivante : « Une marionnette est, au sens propre, un objet mobile, non-dérivé, d'interprétation dramatique, mû soit visiblement, soit invisiblement, à l'aide de n'importe quel moyen inventé pas son manipulateur. Son utilisation est l'occasion d'un jeu théâtral. » (Bensky, 1971, p. 22) Par sa définition, Bensky alimente le débat sur ce qui est une marionnette et ce qui

n'en est pas une. J'ai choisi pour ma part de mettre la matière en mouvement, dans le but de rechercher une présence augmentée de la marionnette.

Si nous [les humains] sommes une manière de la matière, la marionnette est une manière seconde, une manière de manière, ou la matière d'une manière, qui interroge de ses yeux aveugles le fond du monde, là où la sonde du scientifique ne peut s'aventurer. La marionnette serait alors plus qu'un corps simulé, mais une manière ultime de la vie qui se fait simulacre de vie, pour mieux viser l'ailleurs. (Schoëvaërt-Brossault, 2011, p. 16)

La marionnette possède la caractéristique de rendre visible ce qui à priori peut sembler invisible. Elle agit comme révélateur de réalités cachées, les arts de la marionnette servant à faire voir : « Elle [la marionnette] se sert magnifiquement de la focalisation de la lumière des projecteurs pour faire voir, pour exposer, pour aider à lire et déchiffrer in situ le labyrinthe du réel, et non plus simplement pour montrer [...]. » (Choulet, 2011, p. 72) La matière, quant à elle, rend visibles les lois universelles de la nature auxquelles nous sommes tous soumis. Alors que toute marionnette représente un individu, la matière en mouvement, elle, fait appel à l'universel, et à l'univers qui sied au fond de chaque être. La matière en mouvement est un art de présence puisqu'il révèle à l'être, tant au marionnettiste qu'au spectateur, une beauté qui prend racine dans la présence aux choses, dans l'instant présent. Il convie un processus phénoménologique, qui demande de s'arrêter, d'être attentif, de ralentir notre rythme dans l'acte de présence que propose cette pratique. La matière en mouvement invite donc à une présence augmentée qui révèle les beautés crues de l'existence, qui émeut naturellement, qui rejoint l'authenticité fondamentale de l'être.

C'est l'énergie active qui déclenche les mouvements de la matière. Si la marionnette est capable de révéler le cosmos, la matière elle, est cosmos.

C'est la mise en mouvement de la marionnette qui permet l'existence d'un jeu dramatique. Le marionnettiste anime l'objet, lui insufflant littéralement une âme à travers l'utilisation de différents mécanismes (gaine, gâchettes, ressorts, articulations, etc.), agissant comme une métaphore du vivant. Cette même posture ou attitude du marionnettiste se retrouve derrière la façon dont j'ai exploré afin de mettre la matière en mouvement. Toutefois, les techniques de manipulation de la matière ne sont pas celles de la marionnette à fil ou de la gaine par exemple; ce sont les principes physiques et chimiques de la matière elle-même qui l'animent de l'intérieur.¹⁶ Les « fils » de la matière sont les énergies actives de la nature (gravité, effervescence, combustion, friction, etc.). C'est donc à travers la mise en mouvement de la matière que je cherche à créer une dramaturgie. L'attitude marionnettique détermine ma capacité à montrer les faces cachées de la matière, les mouvements mêmes du vivant.

Par le passé, j'ai beaucoup recherché un réalisme dans ma fabrication de la marionnette : techniques de papier pour imiter la texture de peau, mécanismes biomécaniques pour saisir l'essence du mouvement des corps, patines pour simuler le réalisme du regard : tout ça pour qu'on croit à l'illusion du réel, du vivant. Par la suite, je me suis rendue compte qu'il y avait quelque chose qui me manquait dans cette approche. Je me suis tournée vers une matière qui ne cherchait pas à faire vrai, mais qui était vraie par essence, que je n'avais pas à transformer ou à façonner

¹⁶ Kid Koala, DJ scratch, musicien et bédéiste, fait appel à mon travail à titre de marionnettiste. Lors des spectacles de son dernier album *Satellite*, je performe tant que « Chemical puppeteer ».

pour simuler une authenticité. Ici, la matière a une valeur ontologique qui traverse le temps. Au lieu de faire croire par un jeu d'illusion que ce qui est montré est vrai, j'expose une matière en mouvement qui est constituée par les formes qui la structurent (spirales, cristaux, rapport de Fibonacci, géométries diverses, etc.), qui est mue par les énergies actives (énergies potentielles, cinétiques, atomiques, etc). Cette matière, je la mets en mouvement dans un contexte dramatique et théâtral. Ce faisant, je détourne l'attention du spectateur, l'invitant à s'abandonner devant quelque chose qui ne vient pas de moi. Les notions de vérité derrière la matière, d'authenticité, de similitude, de réalisme ne relèvent plus d'une interprétation de l'humain, mais des vérités de la nature elle-même ; une marionnette construite vient de moi alors que dans la matière, c'est quelque chose de plus grand que moi qui parle. Autrement dit, la nature devient en quelque sorte le personnage principal de ma pratique.

Au fil de ma démarche, cette intuition de passer de la marionnette figurative à une forme décloisonnée s'est trouvée confirmée par ma lecture de Gaston Bachelard, philosophe de la science, de la poésie et du temps. Il écrit dans son essai *L'eau et les rêves* que « La déformation des formes permet de voir la matière sous l'objet [...] de former des images qui dépassent la réalité. » (Bachelard, 1945, p. 25) En autres mots, il explore et décrit le rapport qu'entretient l'imaginaire à l'objet et à la matière. Ainsi, en déformant la forme, on accède à la matière, qui elle, recèle un grand potentiel d'ouverture sur l'imaginaire. Comme le rêve, elle peut transcender la réalité, mais à partir de l'essence de l'être. Selon Bachelard, « On ne rêve pas profondément avec des objets. Pour rêver profondément, il faut rêver avec des matières, car la matière est l'inconscient de la forme. » (*ibid.* p. 14-15) Il explique d'ailleurs, à partir de sa notion d'imaginaire matériel qu'au-delà de la forme, la matière (eau, terre, feu, air) permet d'enclencher le processus d'imagination :

« [...] Les forces imaginantes de notre esprit [...] se développent creusant le fond de l'être ; elles veulent trouver dans l'être à la fois, le primitif et l'éternel. Elles dominent la saison et l'histoire. Dans la nature, en nous et hors de nous, elles produisent des germes ; des germes où la forme est enfoncée dans une substance, où la forme est interne. » (*ibid.* p. 7) Nous sommes donc dans un rapport de syntonisation avec l'univers ; réponse à mon désir de présence augmentée de la marionnette par la matière.

2.2.3 Posture du marionnettiste

Si la matière peut être manipulée et approchée comme une marionnette, qu'en est-il du rôle du marionnettiste ? Étant donné que les matières mises en mouvement sont issues de la nature, qui est guidée elle-même par des lois immuables, mon approche en tant que marionnettiste est double. D'une part, je dois rester à l'écoute, dans une attitude empathique vis-à-vis de la matière, guidée par une présence renouvelée à chaque instant. Puis, d'autre part, je cherche à guider la matière, à orienter son cours vers une direction que je sais puissante, à stimuler le vivant. Il en résulte un art dialogique où je pose des actions décisives, dans un contexte d'écoute active, de présence à ce que la matière a à offrir. Je reviendrai sur l'aspect dialogique de mon approche, dont l'importance est capitale, non seulement en regard de ma relation avec la matière, mais aussi dans la relation qui s'établit entre l'artiste – le marionnettiste – le public et l'espace.

Dans les arts marionnettiques, la bienveillance du marionnettiste par rapport à l'objet qu'il anime est un concept important. On dit souvent que le marionnettiste se met au service de sa marionnette, qu'il fait preuve d'une présence empathique

qui considère l'autre dans son action.¹⁷ Cette attitude est tout autant nécessaire, voire plus lorsque la marionnette est une matière en mouvement qui réagit selon des phénomènes naturels qui sont hors du contrôle du marionnettiste. Une présence empathique et une liberté dans l'approche à travers un espace structuré sont alors de mise. La relation ouverte qui s'établit entre marionnettiste et matière en mouvement propose un renouvellement incessant du champ perceptuel.

Parallèlement à cette présence empathique qui implique que l'intérieur et l'extérieur soit reliés, se profile une autre qualité de présence. On parlera de présence authentique lorsque la connexion à soi, au moment présent, est campée au cœur de sa vérité propre, de son identité. Cette présence demande à exister réellement dans l'instant plutôt qu'à jouer la présence, comme dans le jeu théâtral en représentation où le performeur est présent à travers l'incarnation d'un rôle. Dans *Sacré sucre*, cette présence authentique à laquelle convie la matière favorise cette connexion à soi : « Regarder les choses comme si on les voyait pour la première fois est une méthode pour découvrir en elles des aspects jusque-là inconnus. La subtile attention portée à tout ce qui nous regardent, mais qu'on ne voit pas, peut-être un éveil à la philosophie. » (Flusser, Vilem. dans *Choses et non-choses : esquisses phénoménologiques*) Cette présence du marionnettiste à l'instant, dans la vérité et l'authenticité, incite le spectateur à cette même présence à soi et à l'autre à travers l'expérience.

Par ailleurs, de même que le marionnettiste qui manipule une marionnette à fil sait user des mécanismes qui lui donnent vie, le marionnettiste qui met la matière en mouvement se doit de connaître les tenants et aboutissants de son médium. Les

¹⁷ Je fais référence ici, entre autres, au travail pédagogique « Performance studies » de Richard Schechner, et des notions de « Embodied movement ».

recherches et les expérimentations que j'ai menées avec la chimie et la physique (réactions chimiques, optiques, illusions et perceptions, structures moléculaires, observation des phénomènes naturels) m'ont amené à comprendre certaines forces actives au sein de la matière. Tout élément de la nature possède un comportement bien à lui, une auto-organisation. Devant la complexité des structures qui la composent, un apparent chaos recèle en vérité une source infinie d'inspiration et de potentialités, une infinie liberté. Le voyage à travers les méandres de la matière en mouvement évoque les richesses du potentiel de transformation dont la nature est capable et, par le fait même, de notre propre capacité à nous mettre en mouvement dans la vie, nous qui sommes après tout aussi constitués de molécules d'ADN, d'atomes en relation.

Ce sont ces connaissances qui guident mon action sur la matière à chaque instant, comme le marionnettiste qui opte pour une posture ou un mouvement de sa marionnette dans le but d'évoquer une image ou une émotion. Par mes actions sur la matière, je donne une direction à sa transformation, agissant en mouvement comme le peintre avec ses couleurs. C'est le dialogue avec la matière qui donne toute la force à cette mise en scène des énergies immanentes de la vie dont je deviens le témoin vivant dans le spectacle. Ainsi, dans *Sacré sucre*, le rôle du marionnettiste consiste à témoigner d'une présence à la matière, à soi ainsi qu'à donner la direction, à guider l'évolution des réactions ayant cours en elle.

2.2.4 Matières d'origine : Eau, Lumière, Sucre

Il importe ici de préciser quelles matières ont été choisies pour créer le spectacle *Sacré sucre*. Dans l'élaboration de mon spectacle, il est apparu évident que le choix des matières à mettre en mouvement revêtait une importance capitale. En cherchant à tendre vers l'universel, à m'adresser au collectif, à ce qui peut rejoindre chaque être devant l'univers, j'ai exclu des matières telles le béton, les tissus ou le plastique par exemple. Ainsi, la réalité des « matières d'origine » m'a semblé tomber sous le sens. Par matières d'origine, j'entends les matières qui n'ont pas été ni créées ni modifiées par l'homme, des matières premières. Plus encore, elles sont des matières premières essentielles à la vie, qui nous constituent et fondent le monde naturel, nous influencent, nous touchent.

Le travail que j'accompli à travers la mise en mouvement de la matière s'inscrit dans le prolongement du « théâtre de matière », terme employé par Werner Knoedgen, marionnettiste et enseignant, qui publie en 1990, *Le théâtre impossible. Phénoménologie du théâtre de figure*, dans lequel il tente de définir la place du théâtre de marionnettes et ses formes dérivées.¹⁸ Le théâtre de matière renvoie à une dramaturgie basée sur l'exploitation d'une matière en particulier, le tissu, le papier, par exemple et sur sa transformation au cours de l'œuvre. Citons ici Philippe Genty dont le travail avec la matière est remarqué depuis ses débuts (1980). Par exemple, en 1996, dans *Voyageur immobile*, il travaille avec un grand morceau de papier brun qui se transforme en personnages de toutes sortes et adopte plusieurs formes aux symboles variés. La vie de la matière devient le thème de ce spectacle.

¹⁸ Information relevée de l'ouvrage *Métamorphoses ; La marionnette au XXe siècle*, d'Henryk Jurkowski, p. 194.

Dans *Sacré sucre*, mon rapport à la matière est autre. Je tente, à travers ma pratique, de me mettre à l'écoute du monde naturel qui donne vie à tout ce qui nous entoure. Plutôt que de mettre l'emphase sur les transformations que l'humain applique aux matières, j'invite plutôt la matière, dans son essence propre, à se faire théâtre. *Sacré sucre* relève ainsi d'un autre registre esthétique, la matière renvoyant à des phénomènes naturels et non pas à une construction de l'humain. C'est la raison pour laquelle j'ai choisi les matières d'origine comme éléments de base pour mon exploration.

Les trois matières retenues sont le sucre, protagoniste principal, que je mets en relation avec la lumière et l'eau. Grâce à elles, j'ai été en mesure de produire d'innombrables interactions, d'évoquer de multiples univers, de proposer un large spectre de matières en mouvement stimulant le sentiment du vivant.

Le sucre, élément constitutif de base chez tous les êtres vivants, sous ses différentes formes, alimente l'être de son potentiel énergétique. Présent dans le lait maternel, dans le liquide amniotique, dans nos cellules, il constitue un maillon essentiel de la vie. À la fois matière d'origine et matière transformée par l'humain (de multiples façons), le sucre recèle un pouvoir métaphorique qui permet, dans *Sacré sucre*, de jouer avec les couches de sens, faisant tantôt l'allégorie tantôt la critique de cet aliment qui fait partie de nos vies de tous les jours.

Le sucre étant une des composantes essentielles du liquide amniotique et du lait maternel, l'enfant y baigne pendant neuf mois et s'alimente jusqu'à son sevrage de ces matières sucrées. À la recherche du bien-être originel que nous procure cette matière, l'être humain traduit cette quête tout au long de sa vie.

Le sucre, riche en symboles, rappelle l'amour, le réconfort maternel, le plaisir festif, le désir, et en contrepartie, le pouvoir, le colonialisme, l'esclavagisme (champs de cannes à sucre), le commerce (rhum et mélasse en provenance des Antilles vers la Nouvelle-France). Philippe-Aubert-de-Gaspé né en 1786, dernier seigneur de Saint-Jean-Port-Joli et écrivain québécois, relate dans son roman *Les Anciens Canadiens* une recette de courge badigeonnée de mélasse cuite au four. L'humain, dans son rapport au sucre, tisse des liens entre l'industrialisation, l'avancement économique ou encore l'exploitation du territoire (transformation de la matière brute – pétrole ou bagasse). Le sucre est une source d'énergie fondamentale qui offre à l'humain des possibilités infinies. Riche d'énergie active, cette matière d'origine fournit à l'être un pouvoir qui, s'il en fait mauvais usage, peut le mener jusqu'à sa propre autodestruction.

L'obsession contemporaine pour le sucre rend visible, observable, le dilemme de l'humain à tendre vers la liberté ou l'autodestruction. Cela peut se traduire sous la forme d'adoration destructrice, « Maman va te cuisiner un bon dessert. Gâté... pourri ! » ou de dépendance, le sucre traçant le même chemin dans le cerveau que les drogues dures. La nouvelle addiction généralisée a pour conséquence l'obésité, le diabète, l'Alzheimer, les cancers, les maladies cardiaques qui se répandent à travers le monde, notamment chez les enfants. Depuis les années 1970, l'industrie agroalimentaire a œuvré pour augmenter les doses de sucre dans nos assiettes, avec à la clé un problème majeur de santé publique. Le documentaire *Fed up* réalisé par Stéphanie Soechtig présente des jeunes états-uniens de treize ans, au seuil de la mort, conséquence des choix des générations qui les précèdent (malbouffe jusque dans les écoles et les hôpitaux). Au Canada, le taux des diabètes (maladies chroniques causées par le sucre) a augmenté rapidement depuis 1950, et dans certaines communautés (Inuits, Métis, autochtones), ils atteignent maintenant des

proportions dites épidémiques entraînant de graves complications et le décès prématuré¹⁹. Le sucre est donc un élément fondamental alimentant l'être dans sa condition de vivant... ou de mourant.

La deuxième matière d'origine utilisée dans *Sacré sucre* est l'eau. Comme nous sommes constitués à environ 60 pourcent d'eau (les bébés à 85%), nous sommes tous reliés de très près à cette matière que nous utilisons à chaque jour de notre vie. L'eau est une matière d'origine en ce sens qu'elle sert de lien fondamental entre tous les éléments vivants sur la terre. Tout comme la lumière, l'eau réagit avec la matière sucrée et permet une réaction de dissolution, ou par privation, de cristallisation. Elle agit ce faisant comme révélateur : en contact avec l'eau, le sucre se révèle sous un nouveau jour, acquiert une prégnance esthétique certaine. « L'eau [...], elle est un support d'images et bientôt un apport d'images, un principe qui fonde les images. » (Bachelard, 1945, p.18) L'eau possède donc un pouvoir métaphorique certain, d'abord du lien qui unit toutes choses, puis de la transformation qui permet l'aller-retour entre inertie et mouvement, entre stagnation et transformation. « L'eau est la maîtresse du langage fluide, du langage sans heurt, du langage continu, continué, du langage qui assouplit le rythme, qui donne une matière uniforme à des rythmes différents. » (Bachelard, 1945, p. 209) L'eau est aussi la métaphore du superficiel et, par opposition, de la profondeur : l'immersion dans l'eau permet concrètement et symboliquement de rentrer dans la matière, de découvrir ce qui s'y cache, d'aller au fond des choses.

¹⁹ Agence de la santé publique du Canada, <http://www.phac-aspc.gc.ca/cd-mc/diabetes-diabete/index-fra.php>, consulté le 20 septembre 2016.

La matière se laisse d'ailleurs valoriser en deux sens : dans le sens de l'approfondissement et dans le sens de l'essor. Dans le sens de l'approfondissement, elle apparaît comme insondable, comme un mystère. Dans le sens de l'essor, elle apparaît comme une force inépuisable, comme un miracle. Dans les deux cas, la méditation d'une matière éduque une imagination ouverte. (Bachelard, 1945, p. 9)

La lumière de son côté, qui est une onde électromagnétique ayant le pouvoir de voyager dans le vide, peut être absorbée, déviée ou réfléchi par la matière. Ses interactions avec elle révèlent le spectre des couleurs qui la composent. Indispensable à la vie, la lumière est une matière d'origine qui permet la photosynthèse sans laquelle aucune espèce vivante ne pourrait exister. Dans mon projet, la lumière est un vecteur de découverte car elle dévoile les couches de profondeur de la matière, permet d'ouvrir le champ de la perception, de magnifier la troisième dimension, de faire apparaître des éléments du réel que nous ne soupçonnions pas d'exister.

Le plus grand metteur en scène de théâtre d'ombres est le soleil ! (Montescio, Fabrizio. 2010. Paroles récoltées lors d'un stage professionnel, Mtl.)

Par le passé, j'ai souvent utilisé les techniques propres au théâtre d'ombre dans mes projets. De la même façon que j'ai expliqué plus haut mon besoin de passer de l'objet marionnette à la marionnette matière, j'ai compris dans *Sacré sucre* que j'avais besoin d'aborder mon travail à partir de la lumière plutôt que du monde des ombres, afin de célébrer le vivant dans le moment présent et non la mort possible, symbole d'une condition hors-temps, sans mouvement. Les couples lumière-ombre, clarté-obscure ou blanc-noir ont toujours été symboles de vie et de mort. François

Cheng, essayiste et poète, propose dans ses *Cinq méditation sur la mort* un intéressant chamboulement de nos idées reçues : « Mais si, face à la mort (...) un changement de perspective s'offre alors à nous : au lieu de dévisager la mort comme un épouvantail à partir de ce côté-ci de la vie, nous pourrions envisager la vie à partir de l'autre côté qu'est notre mort. » (Cheng, 2008, p. 23)

Au niveau de la forme, *Sacré sucre* s'amorce dans le noir le plus total et se termine dans la clarté retrouvée. La perspective de combattre l'ombre par la lumière, donner de la substance à l'ombre a joué un rôle déterminant dans l'écriture de *Sacré sucre*. Ainsi, par l'utilisation de la matière d'origine qu'est la lumière, je me suis appliquée à mettre en lumière quelque chose qui n'y était pas avant, quelque chose de magnifique, de transcendant, d'éternel, pour ainsi représenter l'esprit humain. La lumière dévoile les mystères de la nuit, elle a un pouvoir de transformation.

Depuis le début des temps, la noirceur et la lumière se sont entremêlées nous apportant un des plus précieux présents de la conscience – l'habileté de voir.
(James Turrell)

Les trois matières d'origines que j'ai choisies pour élaborer *Sacré sucre* nous rappellent que tout ce que l'humain conçoit a été inspiré par la nature, d'une manière ou d'une autre. Alors pour mieux saisir l'essence de ce que les matières avaient à raconter, j'ai fait appel à un chimiste, un cosmologiste, un biologiste et un anthropologue. Les états de la matière (solide, liquide, gazeux), sa densité, de même que toute une série de réactions chimiques ont été répertoriés. Ainsi, j'ai petit à petit constitué un « microthéâtre » de la nature, où les matières sont amalgamées en accord avec les lois physiques qui les régissent. Il en résulte un discours mettant

des formes en mouvement qui permet, au plan esthétique, par des jeux de perspectives, d'échelles de grandeur et de temps, de faire percevoir l'espace et le temps qui passent à travers une matière qui dévoile, devant nous, ses mécanismes internes : imageries cartographiques, cosmologiques, intra-utérines, océanographiques, etc. Ce faisant, c'est la puissance symbolique de la « marionnette matière en mouvement » qui s'exprime, renvoyant le spectateur autant à ce qui se passe sous ses yeux, qu'à ce qui est évoqué dans son imaginaire.

L'émotion de ce « semblant de vie » plus vivant que la vie faite de faux semblants, signale la présence d'un éclat de vérité qui consolide l'être et lui donne un sens. Cette pratique d'exorcisme par un médium n'est pas si étrangère à celle du chercheur scientifique, pour qui la connaissance n'est qu'un processus naturel de la dynamique de la matière. (Damien Schoëvaert-Brossault, 2011, p. 16)

2.3 Écriture scénique immersive et ses effets de présence

L'être n'a de sens que par son orientation. [...] L'expérience de la spatialité exprime notre fixation dans le monde. (Merleau-Ponty, 1945, p. 534)

2.3.1 Immersion

À la base du spectacle *Sacré sucre*, se trouve le concept d'immersion. J'ai conçu un espace scénographique qui place le spectateur au cœur de la conception artistique, de l'espace théâtral, de l'expérience. En entrant dans une boîte noire, plongée dans une obscurité absolument totale, il se retrouve littéralement *dans*²² l'espace. C'est en me référant au travail de Schechner, qui considère l'art comme une expérience, que j'ai défini ma pratique d'immersion comme un espace rituel où l'être est susceptible de se déposer et, s'il le désire, de s'ouvrir à lui-même en interrelation avec ce qui se passe autour de lui, en vue de relier être et action.

Avant de commencer la représentation de *Sacré sucre*, les spectateurs demeurent à l'extérieur de la boîte noire, le temps d'une performance introductive (à travers une métaphore du grain de sucre utilisée pour évoquer l'infiniment petit au sein duquel tout un monde invisible et mystérieux existe, et l'infiniment grand). En pénétrant dans l'obscurité, le spectateur aveuglé découvre un espace neutre, vierge, un lieu où

²² Inspiré par la notion du *dedans* proposé par Didi-Huberman (1992, p. 85-101) et son analyse de la forme avec présence qu'il démontre à partir de l'œuvre *Die* de Tony Smith, sculpteur minimaliste. Il s'agit d'un cube de grandeur humaine réalisée en 1962.

tout est possible du point de vue de l'expérience rituelle : devant le vide, s'ouvre un nouvel espace perceptuel. Le spectateur dérouté, questionné par ses sens, est invité à un plus grand état de présence à lui-même. La reconnexion avec ses sens est stimulée, renouvelée, et elle le met en contact avec l'extérieur autant qu'avec l'intérieur. Roland Shön nomme « parcours » cette déambulation à laquelle je convie le spectateur en « sortant du cadre, des institutions et de la scène ».²³ Pour lui, le parcours doit d'abord et avant tout « traduire un espace, et dans un espace à trois dimensions, la quatrième dimension est celle du mouvement intérieur ».²⁴

La fonction du rituel est de toucher une zone de sensibilité, de pénétrer au-dedans de l'être, par-delà la surface de l'expérience sensorielle. C'est donc tout le corps qui est impliqué. Ainsi, je vois l'expérience *Sacré sucre* comme un espace à expérimenter, un lieu qui aiguise les mécanismes d'une présence augmentée au monde qui nous entoure, mais aussi d'une présence à soi, pour se resituer au plan identitaire, un espace de transformation propre à tout rituel. Les différentes composantes immersives (espace, matières, sons, lumières, etc.) dans *Sacré sucre* constituent en quelque sorte une incarnation d'éléments de la nature, une célébration de notre appartenance à elle, qui a le pouvoir d'orienter nos actions dans le monde, comme conséquence à notre condition humaine. Devant la nature, la conscience de l'être s'accorde avec le cycle céleste perceptuel existentiel. James Turrell, artiste travaillant sur les phénomènes de la perception à travers les arts, crée ce qu'il appelle des « environnements perceptuels » à partir d'un matériau

²³ Roland Shön se dit explorateur de l'imaginaire, marionnettiste, plasticien, comédien et metteur en scène. Son parcours en spectacle *Ni fini ni infini* est une belle démonstration de sa pensée.

²⁴ Paroles recueillies lors d'un stage professionnel dirigé par Roland Shön, offert par l'Association québécoise des marionnettistes en 2012 : *Jeu/mouvement - Parcours et théâtre par objets interposés*.

naturel, la lumière. Il s'agit d'une démarche initiatique et non pas d'un art de la représentation ou du discours. Par exemple, son œuvre *Skyspace*²⁶ est pensée comme lieu d'arrêt pour contempler le ciel. Ayant développé l'immersion dans l'immatériel visible, il nous rappelle d'ailleurs que nous avons perdu ce sens du sacré en cessant d'honorer les éléments de la nature qui assurent notre survie. Les paysages qui nous entourent recèlent la notion du sacré. *Sacré sucre* se veut un espace où le corps et l'esprit se relie pour ritualiser notre lien au monde.

Pour *Sacré Sucre*, l'idée de faire entrer le spectateur dans un espace inconnu, dépourvu de tout repère visuel, représente une métaphore du seuil à franchir, la noirceur servant de transition entre la vie habituelle et l'espace intime et universel. En s'engageant dans la salle, le spectateur passe de l'autre côté, vers la découverte d'un autre monde : il entre dedans plutôt que de rester devant. Ce faisant, il entre en intimité avec lui-même, comme s'il pénétrait dans une grotte (dans la tente de sudation amérindienne ou pour aller encore plus loin dans la métaphore, en lui-même où tout peut arriver). Pour Régis Debray (1998), écrivain et philosophe, cet « espace-grotte » rappelle le lieu de notre naissance, la matrice du monde, le ventre de notre mère. Plus tard, au sortir de l'expérience *Sacré sucre*, un rassemblement est proposé autour d'une dégustation de bouchées d'art comestible, où le spectateur s'arrête dans un espace intermédiaire plutôt festif, entre l'espace rituel ou rêvé et le retour au quotidien.

Le lieu de rassemblement est par ailleurs structuré, régi par des codes établis, des règles encadrant l'évènement afin de vivre une expérience partagée. Il importe de sécuriser les participants en fournissant des points de repères qui les accompagneront de manière bienveillante, leur permettant de lâcher prise par la

²⁶ Voir annexe H.

suite. Ainsi, dans la première section du spectacle, en les faisant entrer dans l'espace, j'ai utilisé une longue corde de coton, patinée de pigments phosphorescents, symbole du cordon ombilical, auquel les participants s'accrochent pour s'acclimater au noir et sentir la proximité des corps reliés. L'ambiance sonore se veut bienveillante, faisant découvrir un espace acoustique vaste et aéré qui rappelle la vastitude du cosmos en même temps que le réconfort du milieu intra-utérin. Elle situe le receveur devant l'infini – devant tous les possibles. La recherche sonore a été orientée vers le désir d'assurer qu'aucun son ne rappelle le monde humain (robinet, boisson gazéifiée), mais plutôt la nature et ses sons d'origine. Pour cette section de la conception, le travail de Janet Cardiff et Georges Bures Miller m'ont beaucoup inspiré ayant perçu la dimension sonore en immersion. Ils créent ce qu'ils nomment des « marches auditives » diffusant des « sculptures de mots » en drame intimiste et rituel. Pour la réalisation de *The Forty-Part-Motet*²⁷, en 2001, Janet Cardiff utilise quarante haut-parleurs qui heurtent le receveur, en étant disposés en forme de cercle au sein duquel il se situe.

Dans ce contexte immersif, le spectateur, en déambulant, expérimente l'espace et la liberté du corps en mouvement.

La mise en scène incite le public à un parcours dans le spectacle et dans la scénographie. Le décor n'est plus un carcan, mais un objet parcouru par le regard déconstructeur et par le déplacement physique du public en face d'aires de jeu, de tréteaux, de vitrines, de salles, de lieux divers ou d'objets exposés. [...] Le parcours devient la matérialisation de liberté du mouvement. (Pavis, 2002, p. 242)

²⁷ Voir annexe I.

Entrer en contact avec la matière permet non seulement d'être en action sur l'extérieur, mais aussi sur soi par l'expérimentation qui est véhiculée par le corps tout entier, par-delà les sens, pour rejoindre le sensible. Dans *Sacré sucre*, la constante mutation de l'espace, des matières en mouvement, convie le spectateur à poser des gestes *dans* et sur la matière, et à participer au développement du discours de l'œuvre par sa présence, ce qui devient pour lui un moyen privilégié d'expression symbolique et d'apprentissage. Les enfants comprennent d'emblée l'importance de passer par l'expérience : ils ne cessent de saisir le monde qui nous entoure, en touchant et manipulant des textures, toujours les mains, le corps, plongés dans de nouvelles expériences qui gardent en mouvement, en vie.

À cet effet, le travail de Pipilotti Rist²⁸, artiste d'art et d'installations vidéo, m'a beaucoup inspirée. Elle pense l'immersion dans son rapport à la matière visible et mouvante. Tout comme les mécanismes d'évocation utilisés en arts marionnettiques, elle amplifie l'échelle de grandeur remplissant l'écran d'un jardin de fleurs épanouies. Elle y mélange des prises de vue sous-marine, des univers végétaux splendides aux couleurs vives et naturelles tels le vert limette du printemps, les champs de fleurs jaunes éclatants, les coraux, aux fragments de corps de femmes, lèvres pulpeuses maquillées de rouge surdimensionnées. Le tout est uni de manière psychédélique, poétique, sensuelle et en mouvement. Dans cet univers singulier, Rist invite les gens à circuler librement dans l'espace, même à se coucher, à se rouler... Des structures de toutes sortes sont utilisées, coussins au sol, bancs... C'est un espace vibrant du vivant ! Dans *Sacré sucre*, on retrouve l'utilisation de ces couleurs vives rappelant l'énergie active omniprésente dans la nature, ces espaces vides ou pleins (installations vidéos), avec ce désir d'offrir un instant dans un rapport intime avec soi de sensualité pour questionner son identité. Selon Rist, une

²⁸ Voir annexe J.

installation n'est pas une simple organisation de l'espace. Chaque élément doit être un inducteur, un catalyseur des sentiments et des émotions; il provoque un morcèlement de la narration, il encourage l'imagination, la rêverie, les associations psychiques propres à chacun et favorise un sentiment nouveau face au réel.²⁹

Dans *Sacré sucre*, je convie le spectateur à un émerveillement qui provient de l'expérimentation de son rapport à l'espace et à la matière, sous forme invisible ou visible, intérieure ou extérieure à soi, en pleine immersion. En le mettant en présence et en action, l'être peut se sentir davantage relié, concerné et vivant (présent).

2.3.1.1 L'espace comme matière, comme architecture

L'espace dans *Sacré sucre* est pensé comme une matière, comme un lieu architectural dont les éléments sont parfois visibles, tangibles, puis disparaissent pour laisser découvrir un autre lieu. Le spectateur choisit de parcourir l'espace à son gré, évoluant d'une installation théâtralisée à l'autre.

Pour camper un lieu, l'usage de la lumière et des sons a été privilégié. Par exemple, vers la fin de la première scène du spectacle, alors que la salle est toujours plongée dans le noir, une centaine de petites granules phosphorescentes sont lancées au plancher, rebondissant en tous sens et faisant découvrir un voile d'étoiles au

²⁹ Voir son site pour apprécier la beauté de ses œuvres : <http://pipilottirist.net/>

plancher. La luminosité de ces granules étant très faible, le spectateur est rejoint par cette image tout en étant laissé à lui-même dans cet espace toujours aussi indéfini. L'illusion optique amplifie la perte des repères sensoriels, faisant croire à un espace infini situé aux confins du cosmos. Puis, dans la deuxième scène, une installation théâtralisée est dévoilée, des projections vidéo deviennent progressivement perceptibles, à la frontière du visible et de l'invisible, sur des matières-écrans ayant un volume en profondeur, pouvant susciter un questionnement sur ce que le spectateur pense voir (ce qui joue le rôle d'écran est en fait de la filasse ébouriffée donnant une transparence en profondeur faisant croire à une projection en trois dimensions). Tel un songe, on y voit circuler un esturgeon et des matières en mouvement. Cet esturgeon est réel, mais proposé sous une nouvelle échelle de grandeur, le rendant plus accessible dans sa forme et dans sa proximité. Ce dernier a été pris en image au biodôme avec comme approche celui du documentaire animalier. Pour garder l'impression d'étrangeté, le traitement de l'image a été abordé de manière à créer un effet de décalage avec la réalité. Au sein de cette scène, l'espace est transformé à la fois en grotte souterraine, en fond marin ou en cosmos. L'esturgeon sillonne l'espace sur les structures et dans le vide.

L'espace immersif est donc en continuelle transformation et est perçu comme matière, tantôt opaque, tantôt granuleuse, vaste ou étroite. La densité de l'espace se fait sentir de même que sa présence. Les corps ont un volume, une surface, un dedans : le volume de l'espace implique d'y entrer. Comment faire se déployer dans l'espace la notion de présence ? Dans *Sacré sucre*, le spectateur entre en contact avec des espaces qui le dominent, qui le jouent, par opposition à un castelet, par exemple, qui fixe un espace défini de jeu.

Le contexte scénographique est donc marqué par une perte de repères qui met la table pour une exploration renouvelée. Certains espaces-matières sont rendus perceptibles par une immersion sonore ambiophonique avec la présence de neuf haut-parleurs disposés en cercle autour du public. L'illusion de petits espaces autant que de très grands est induite par la composition d'une œuvre sonore donnant vie à des lieux acoustiques. Grâce aux principes de la psychoacoustique, science qui étudie les mécanismes de la perception auditive, le spectateur est plongé dans un univers sonore virtuel qui permet autant de camper un contexte émotionnel que de faire percevoir une présence en mouvement. Les trajectoires que parcourent les sons vont de droite à gauche ou de l'arrière vers l'avant, enrobant littéralement le public dans une forme de scénographie sonore en immersion.

Plus globalement, l'utilisation des outils technologiques a constitué les différents espaces dans *Sacré sucre*. Par exemple, l'usage d'une caméra vidéo venant filmer de très près la matière chimique sucrée en mouvement a permis de projeter une image qui restitue dans les moindres détails les réactions chimiques augmentant la perceptibilité de la matière et de son mouvement ainsi que l'effet de présence de ces substances.

2.3.1.2 Mouvement

Les concepts d'immersion, de présence et de mouvement sont interreliés. Comme mentionné précédemment au chapitre premier, Creed (2008) établit un lien direct dans son œuvre entre mouvement et vitalité de la présence. Inversement, pour lui,

l'inertie ou la mort découlent de l'arrêt du mouvement. C'est en favorisant le mouvement – la course dans son cas – qu'il met en relief la motion, puis l'émotion. Dans *Sacré sucre*, j'ai accordé une grande importance au mouvement dans le but de favoriser l'émergence d'une sentiment du vivant.

La matière nous parle par son mouvement. Pensons aux vagues incessantes, au vent qui se fait sentir à travers les arbres, aux oiseaux en vol... La notion de mouvement se rapporte au rythme primitif de l'être, aux lois de la nature. « Le rythme donne la vie », dit Neville Tranter³⁰, artiste de théâtre visuel dont la qualité du jeu marionnettique est d'une virtuosité déconcertante. La répétition organise l'espace, comme si quelque chose était déjà là, qu'il s'agit de convoquer à nouveau. Cette répétition dans le temps d'un mouvement, d'un geste, d'un son, agit comme phénomène vital de pulsation. Devant les éléments de la nature en mouvement, il y a une constante transformation qui s'opère sous nos yeux. C'est pourquoi j'ai choisi de privilégier cette composante du mouvement comme déclencheur de l'imaginaire. En cherchant à provoquer le mouvement, j'ai voulu montrer que les êtres constituent la matière vivante autant que les objets en présence (matières en transformation, sons, lumières etc.). Les corps en mouvements dans l'espace sont reliés à l'autre à travers l'expérience collective.

Dans *Sacré sucre*, la construction de la narration se conçoit dans la présence au moment, dans l'instant, entre ce qui est offert et ce qui s'ouvre en soi. Ce mouvement de va-et-vient influe sur le cadre d'écriture. L'art marionnettique relève lui aussi de la présence à ce double mouvement : « Le mouvement vient de l'extérieur du corps mais aussi de l'intérieur de la figure. » (Kleist, 1993, p. 68) De

³⁰ Information tirée d'un stage professionnel offert par l'AQM.

même en arts performatifs, « l'action est une impulsion qui vient du centre de soi. »³¹ C'est en ce sens que les corps du spectateur et du performeur sont eux-mêmes en mouvement, intérieurement, mus par une dynamique du vivant.

2.3.2 Écriture scénique

Sacré sucre est une expérience transdisciplinaire, convoquant autant le langage théâtral, plus précisément celui des arts marionnettiques, celui des arts visuels, des sciences, de la musique, de la gastronomie que celui des arts performatifs. Sa structure narrative repose par conséquent sur les forces de chacune de ces pratiques qui s'entrecroisent tout en préservant les codes qui leur sont propres. C'est à partir d'imageries, de gestes, de sons ou de lumières (le texte n'est qu'un matériau parmi d'autres) que prend forme la mise en scène, qui est en fait plutôt une mise en espace. On parlera alors d'écriture scénique, qui se caractérise par un désir de casser la linéarité du récit, permettant d'ouvrir les champs d'interprétation et de perception de la représentation, d'induire ou d'évoquer des états. Dans *Sacré sucre*, un métalangage est né au fil des recherches menées dans l'espace, une écriture scénique propre aux discours artistiques contemporains en mutation.

Parallèlement, l'organisation de chaque élément qui constitue la représentation a été pensée en fonction de l'augmentation de la présence de l'être. C'est dans

³¹ Tourangeau, Sylvie. Paroles recueillies lors d'un stage en arts performatifs, RAIQ, 2014.

l'interaction des éléments provenant de différentes pratiques que s'est manifestée cette présence augmentée, grâce à différents moteurs d'écriture scénique.

2.3.2.1. Forme poétique

L'espace immersif tel que décrit à la section précédente constitue un objet métaphorique. De par la jonction d'imageries issues de différentes disciplines, dans une écriture scénique qui ne repose pas sur les repères typiques d'une dramaturgie théâtrale, c'est une forme de poésie visuelle qui se déploie dans l'espace.

Hors de l'appel à la raison, ils [les créateurs contemporains] créent une cohérence primitive née du morcèlement de la pensée et de l'affect. Et surtout, ils opèrent une synthèse des arts vivants solidement ancrée dans le présent. (Herbin, 2009)

La déformation des formes et les associations d'imageries fortuites propres à la poésie racontent une histoire qui évoque plus qu'elle ne décrit, invitant à dépasser les idées du quotidien et à ouvrir l'imaginaire. En conjuguant et orchestrant les différentes sphères de *Sacré sucre*, je me suis inspirée du mouvement naturel de la nature qui nous raconte le monde tel un poème ancien. Les pauses ou transitions qui rythment la séquence de ces imageries constituent des moments de flottement où tout est possible. Un espace est laissé au spectateur pour faire émerger des mémoires, qu'elles soient cognitives ou imaginaires. Cette invitation à « lire entre les

lignes », ces temps d'arrêt contemplatifs sont favorables à créer un état de présence à soi, aux autres, à la matière et à l'espace. C'est ce mouvement poétique entre les imageries qui crée l'auto-cohérence de l'expérience. L'écriture naît ainsi de toutes les couches de sens, d'associations d'idées et d'images : l'interprétation de chacun évoque des choses différentes, l'être en situation vit l'expérience rituelle à sa manière.

Cette approche poétique de l'écriture scénique repose sur le rythme, qui permet d'unifier les différents matériaux de la représentation, les disposant dans le temps sous la forme d'actions scéniques : l'apparition et la disparition (via la lumière), le flux et le reflux (mouvement de la matière dans l'espace amplifié par l'emploi des technologies telles les projections vidéo et la spatialisation sonore), la surface et le fond, le devant et le dedans. « Le rythme n'est pas affaire de changement de vitesse mais d'accentuation, de perception de moments accentués et non accentués : c'est un temps cadencé à l'intérieur d'une durée infinie. » (Dewey, 2012) Pour la scène de l'esturgeon, le rythme de son déplacement a été ralenti au montage afin d'appuyer la métaphore du temps, de la passation, poisson existant depuis l'ère primaire. Ce dernier est pour moi un symbole fondamental du legs. Par la beauté de son ossature dont la substance est celle de l'ivoire, il inspire la pureté, l'authenticité, la vérité. Par son ossature, prenant la forme d'une mosaïque complexe, il rappelle à l'architecture fondamentale, aux motifs universels structurant l'espace. Par la lenteur de son déplacement et la délicatesse de son mouvement, il rappelle au temps, stimulant un raccordement de l'esprit comme invitation à prendre le temps. Dans mon spectacle, l'écriture scénique et la narration m'ont poussé à trouver la tension qui existe entre matière et construction mentale, cela implique un travail du rythme. Aussi l'évolution narrative s'appuie sur le passage du noir à la lumière : de la noirceur à la phosphorescence, de la lumière jaune aux couleurs éclatantes ouvrant

l'espace sur une table, sur une scénographie comestible, un banquet final composé entre autres, d'eau, de sucre et de lumière.

Comme point d'ancrage, l'utilisation de références collectives, plus précisément de patrimoine naturel local, est employée (esturgeon, imageries de la nature, sucre) pour amplifier l'implication du visiteur. Le spectateur est ainsi en puissance dans les registres de la construction du sens et des références culturelles. Devant ces situations, le spectateur est autonome.

2.3.2.2 Vers un art dialogique

Dans *Sacré sucre*, la trame narrative est caractérisée par une écriture scénique qui tisse un lien d'interrelation entre le spectateur, la marionnettiste, la matière et l'espace, dans le but d'amplifier le sentiment de présence à l'objet, à Soi, à l'Autre. Cela implique une participation active et attentive de tous. Il en résulte un art qui pourrait être qualifié de « dialogique » où la rencontre est au cœur de l'expérience.

La coprésence prend racine dans le dialogue, nécessite une conscience active de l'interrelation qui existe entre les éléments de l'expérience. Le spectateur est mis en présence de lui-même, d'un espace-temps, de l'autre, de matières sonores, visuelles, tactiles et gustatives rassemblées par une forme poétique. « Une histoire est jouée pour lui, tout autour de lui, et exige son soutien actif. » (Schechner, 2008, p. 101) En ce sens, la place du public fait partie de l'œuvre au même titre que les matières en présence. L'identité de la personne et, plus largement, l'ensemble des

« combinaisons identitaires » (collectif TouVa – recherche en arts performatifs), vont influencer le rendu de l'expérience et sa cohérence. L'art de présence que je pratique est celui d'un art dialogique qui inclut l'être, en lien avec le monde qui l'entoure et ses phénomènes.

C'est précisément ce sens de l'espace, en dialogue actif avec les choses et les gens qu'il contient, qui se trouve au cœur du sujet (De Oliveira, 1999, p.22)

Le public est invité à se laisser interpellé par les matières qui apparaissent de manière théâtrale, qui vont attirer son attention, stimulant une présence attentive. Dans un contexte de coprésence, le spectateur est invité à choisir quelle réception donner à chaque action.³² Il peut par exemple se mettre où il veut dans l'espace, choisir le trajet de son parcours ou sur quoi il focalise dans l'instant (il y a souvent plusieurs actions simultanées dans l'espace). Il peut ainsi se concentrer sur différents aspects de la performance.

[...] le rejet de la concentration sur un objet exclusif pour mieux considérer les relations entre plusieurs éléments ou l'interaction entre les choses et leur contexte. (De Oliveira, 1997, p. 8)

³² Définition de coprésence inspirée par Sylvie Tourangeau (2015) – Information tiré d'un stage professionnel – RAIQ.

CONCLUSION

Mon mémoire création s'est amorcé en partant du constat que notre monde fait face à toutes sortes de défis reliés à la perte de sens, au manque de connexion avec la nature, à la fuite en avant des sphères technologiques à travers de nombreux dispositifs qui nous éloignent de nous-même. L'humain a perdu petit à petit le contact avec la nature qui l'entoure, au profit d'un monde matériel constitué par lui. En résulte une perte de repères, un manque de sens, une déconnexion entre le corps et la tête.

En réponse à cette observation, j'ai formulé l'hypothèse que l'art peut servir d'outil au quotidien pour renouer avec la beauté, le sens des choses, pour réunifier l'être avec le monde qui l'entoure. J'ai soumis l'idée qu'il serait question de replacer l'art dans un contexte humain d'expérience ordinaire afin de rétablir la continuité entre art et vie. Il peut alors faire poindre le spirituel dans le champ de l'expérience commune.

Par *Sacré sucre*, j'ai voulu favoriser l'harmonie intérieure pour pallier à la scission de l'être, explorer le pouvoir d'altération des consciences par l'art, vers un élargissement du champ perceptuel, menant à une possible modification des actions posées dans le monde. J'ai aussi cherché à faire ressentir la condition d'humanité qui nous habite à chaque instant, dans une posture d'humilité devant l'immensité du monde, de vulnérabilité devant son impermanence et sa beauté, par laquelle émane l'authenticité et la vérité de l'être. À travers mon travail, j'ai cherché non pas à créer un autre monde, mais à faire saisir notre monde autrement.

[...] C'était aussi une expérience de la noirceur pour mieux comprendre la lumière. Se retrouver dans le noir complet avec pour seul repère un cordon ombilical translucide auquel on s'accroche, ça ouvre les yeux. [...] (Anaïs Savignac. *Sacré sucre, jeu d'enfant avec matière raffinée*. Site internet Les méconnus ; ta dose d'art émergent et underground 2, 13 avril 2014, Théâtre. <http://www.lesmeconnus.net/sacre-sucre-jeu-denfant-avec-matieres-raffinees/#sthash.G0ac6lvv.dpuf>)

Ainsi dans *Sacré sucre*, j'ai questionné la notion du mouvement comme symbole du vivant pour vérifier la possibilité d'une présence augmentée de la matière prise pour marionnette. L'enjeu était de cultiver l'attention à la présence et sa transposition en art, de théâtraliser la matière par son mouvement. En questionnant la notion de présence de la marionnette matière en mouvement, c'est en fait la présence de l'être que je me suis trouvée à questionner. C'est en cherchant vers l'extérieur, dans la matière, que j'ai saisi que ma recherche se ferait à l'intérieur de moi (ma propre présence, comme marionnettiste, comme humaine, puis la présence du spectateur, à lui-même, et au monde qui l'entoure).

Les mains souvent savent déchiffrer une énigme avec laquelle l'intellect se bat en vain. (Carl Gustave Jung, *Le livre rouge*).

Par une écriture scénique immersive et expérientielle, j'ai stimulé différents états de présence dans le but d'ouvrir l'imaginaire de tous les êtres en présence, créant ainsi un espace rituel propice à la transformation de chacun. Dans cette expérience artistique, ce qui est vécu est le reflet de son bagage intérieur. Le mouvement intérieur amène à la conscience une connaissance de soi dans laquelle se fond la

notion de présence. Se laisser guider par cet état de présence permet de créer de l'espace pour voir autrement les choses.

La beauté du monde est cachée derrière les phénomènes, seule l'imagination peut en restituer les vraies splendeurs, l'Artiste est celui qui sait inventer des mondes qui n'auraient sans lui pas vu le jour. (Michel-Ange, *Renaissance*).

Cette quête intérieure par la présence représente le commencement d'un nouveau chapitre dans ma pratique. À travers *Sacré sucre*, j'ai découvert un monde, celui des arts de présence, un monde qui s'articule pour moi davantage autour du jeu performatif que du jeu théâtral. Sans que j'aie pu m'en douter, la réponse à ma question par rapport à la présence augmentée de la marionnette se situe autour de l'éveil de la conscience chez l'être humain, par la présence. La forme transdisciplinaire structurée autour d'un espace rituel favorise cette quête de présence, de sens, par l'immersion.

En cherchant la présence augmentée de la matière en mouvement sous une forme esthétique, j'ai découvert qu'il existe un métalangage de la marionnette, qui mène à une approche beaucoup plus vaste de cet art, qui guide ma pratique vers des formes dérivées. Il est extrêmement récompensant de travailler en dialogue avec la matière en mouvement, prise comme marionnette, comme source d'inspiration infinie.

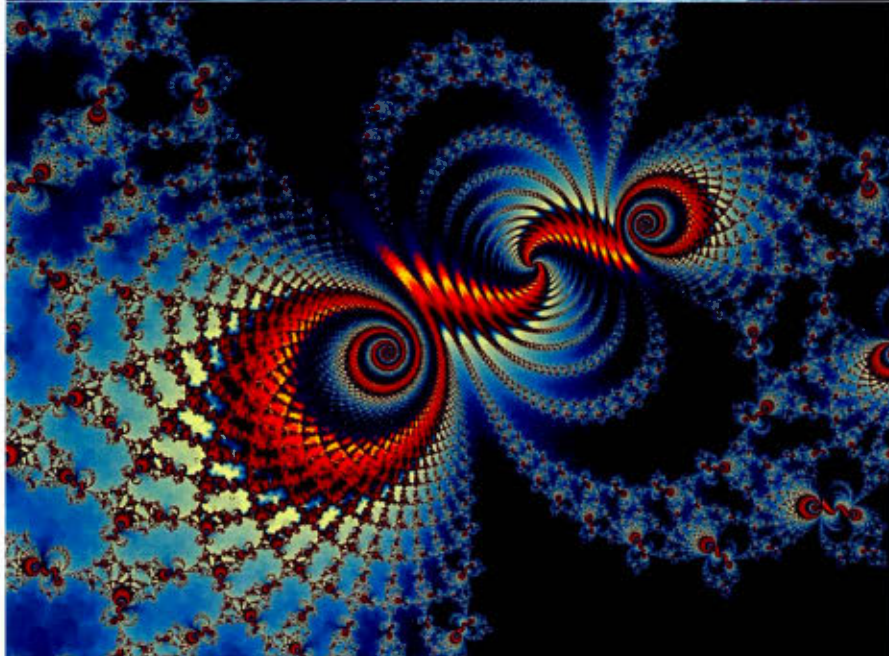
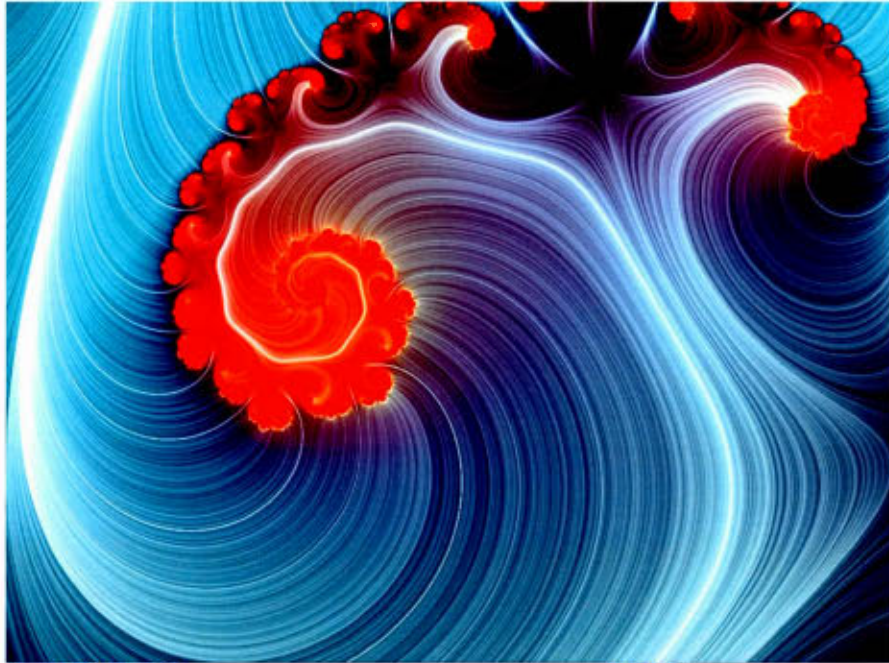
... Et seule la beauté du monde... seuls l'espoir, l'intelligence sensible et la poésie savent remuer et réconforter l'autre abrité qu'on a tous au fond du ventre, tout en remuant les idées reçues. (Courriel reçu le 20 novembre 2008 de Jean Morisset, géographe, écrivain, poète).

ANNEXE A
BJÖRK, *BIOPHILIA*

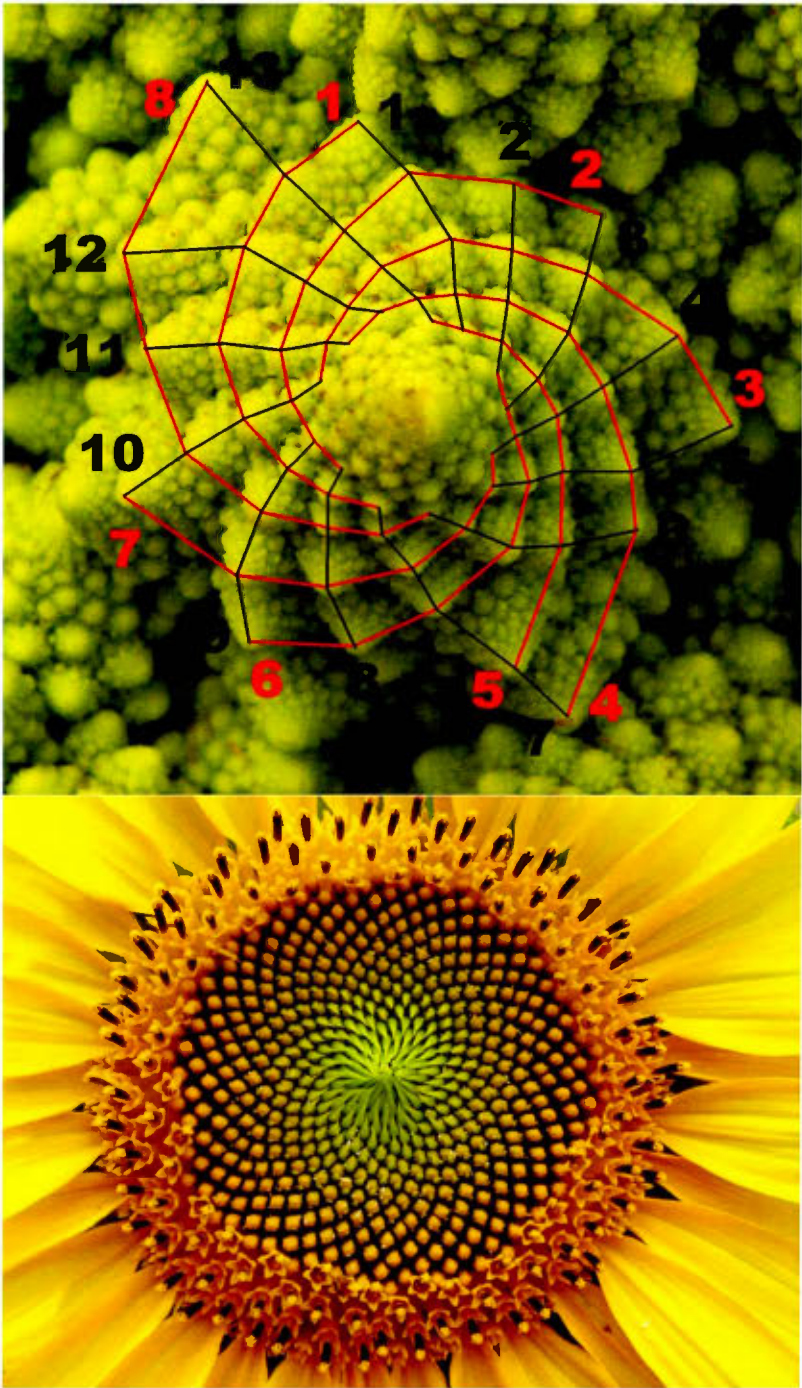




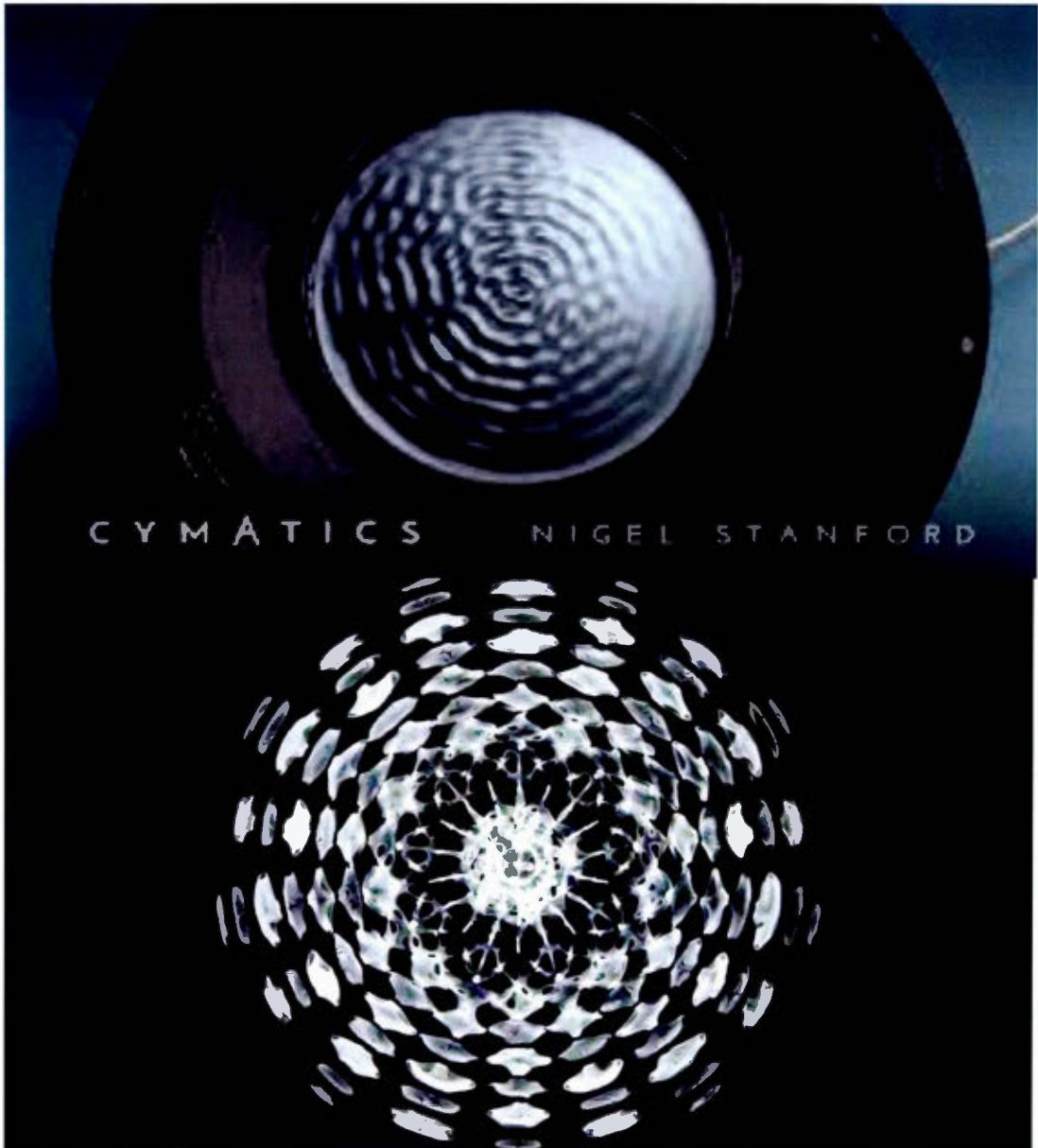
ANNEXE B
FRACTALS



ANNEXE C
FIBONACCI



ANNEXE D
ART CYMATIQUE



Evan Grant. *Rendre le son visible avec la cymatique*
<https://www.youtube.com/watch?v=rWQyDcly27o>, ajouté le 6 avril 2015



ANNEXE E
CLAUDIE GAGNON

Gagnon, C. (2001). *Confection de la robe de Cendrillon* [installation]. Dans *Talons et tentations* [exposition]. Musée de la civilisation de Québec.



ANNEXE F
MARTIN CREED

Creed, M. (2008). *Work No 850*, Tate Britain, Photo : Hugo Glendinning



Martin Creed's sprinter redefines Tate Britain's Duveen Gallery. © Harry Semple/Culture 24. 10 juillet 2008 <http://www.culture24.org.uk/art/art59281>



ANNEXE G
MARINA ABRAMOVIC

Iles, C., Danto, A., Spector, N., Stokic, J., *Marina Abramovic: The Artist is Present*, The Museum of Modern Art, New York, 2010. <http://www.widewalls.ch/artist/marina-abramovic/>. Visité en ligne le 8 juin 2017.



ANNEXE H
JAMES TURRELL

Turrell, James. (2013). *Skyspace : Aten Reign*. Photo : David Heald © Solomon R. Guggenheim Foundation. <https://www.guggenheim.org/video/james-turrell>.
Visité en ligne le 8 JUIN 2017.



<http://www.scottsdalepublicart.org/permanent-art/knight-rise-skyspace>. Juin 2017.



ANNEXE I
JANET CARDIFF

Forty-Part-Motet. 2001. <http://www.cardiffmiller.com/artworks/inst/motet.html>

« A reworking of “Spem in Alium” by Thomas Tallis 1573. Materials: 40 louds speakers mounted on stands, placed in an oval, amplifiers, playback computer
Duration: 14 min. loop with 11 min. of music and 3 min. of intermission. »



ANNEXE J
PIPILOTTI RIST

Pour your body out, MOMA, 2008



Administering eternity, 2011



ANNEXE K
SACRÉ SUCRE
EXERCICE PUBLIQUE - UQÀM – 2014

TABLEAU I :
Noirceur, son et phosphorescence

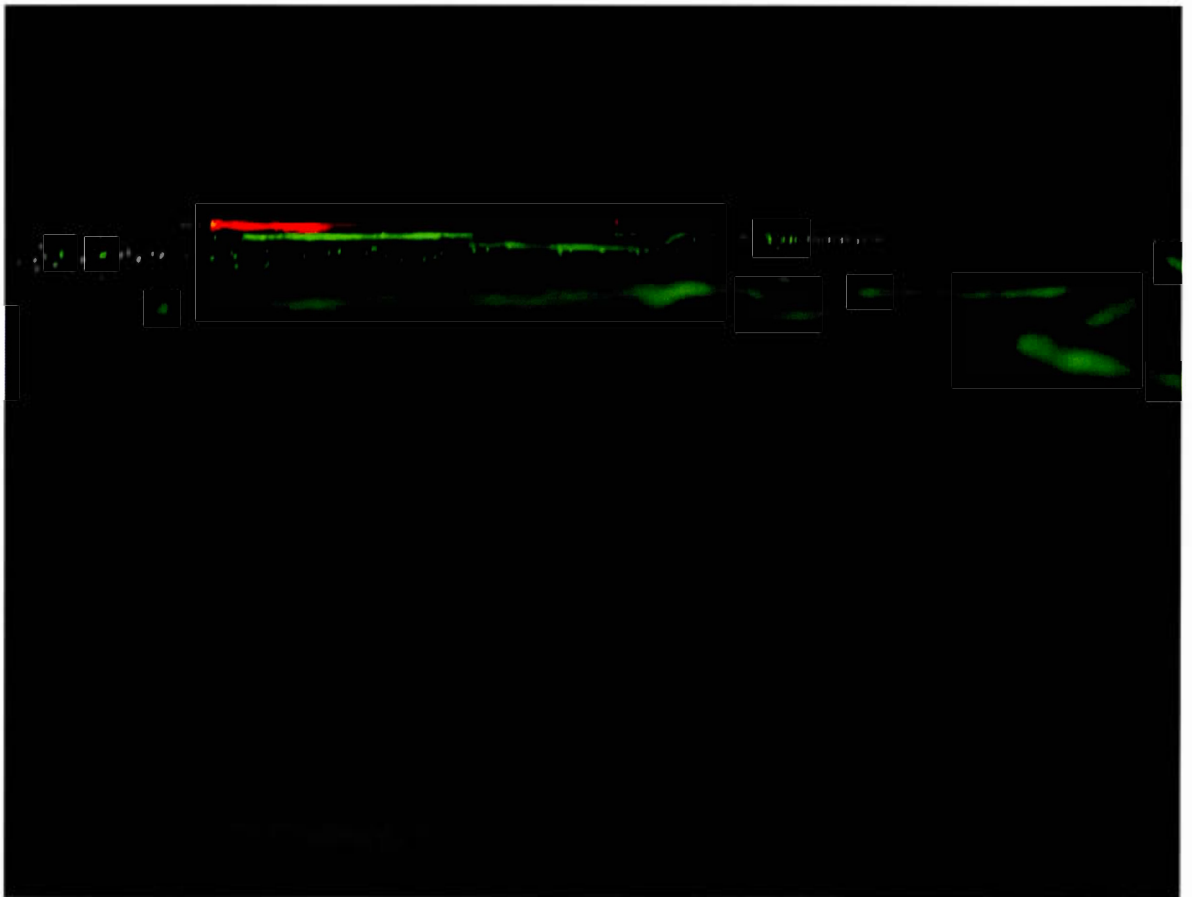


TABLEAU II-III :
Origine de la vie et anthropocène





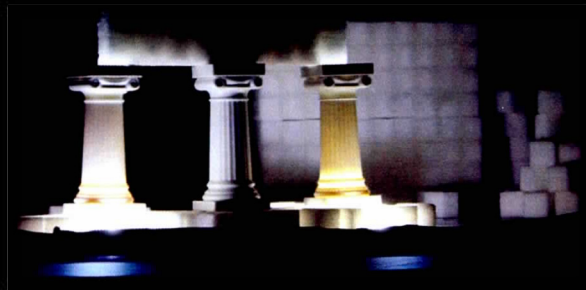
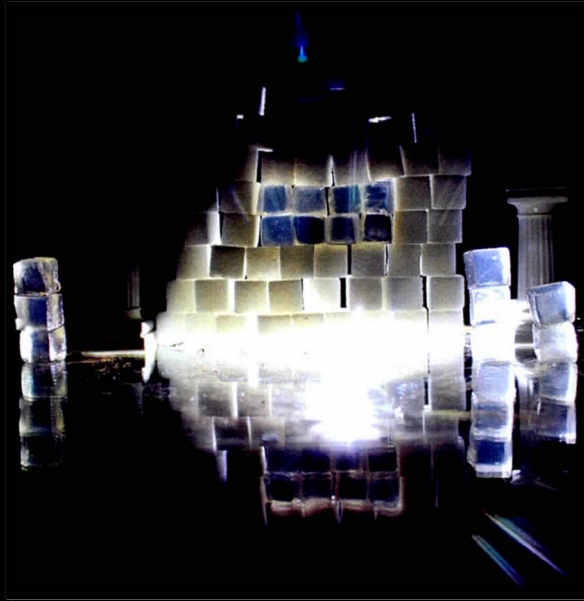
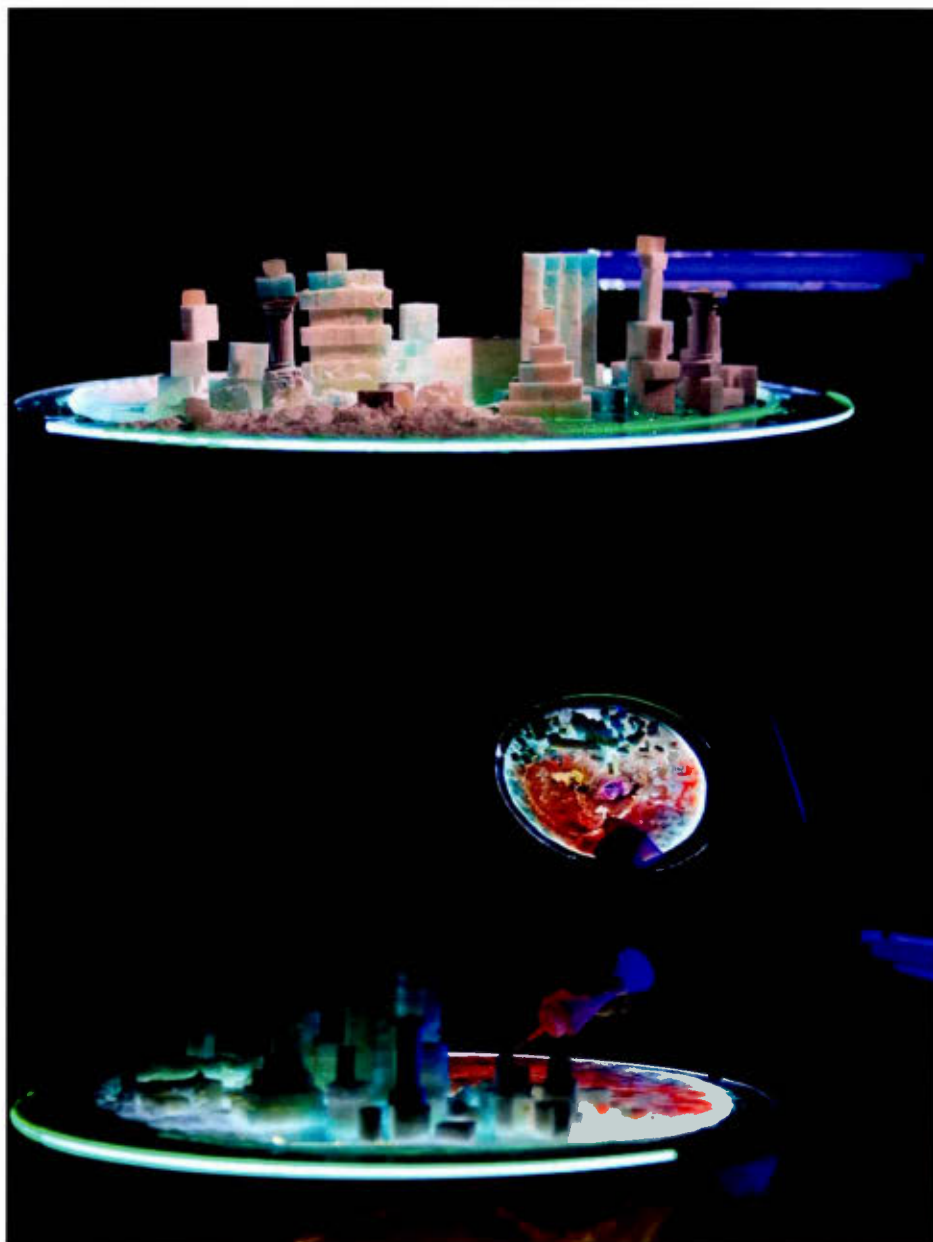


TABLEAU V :
Gâtés pourris

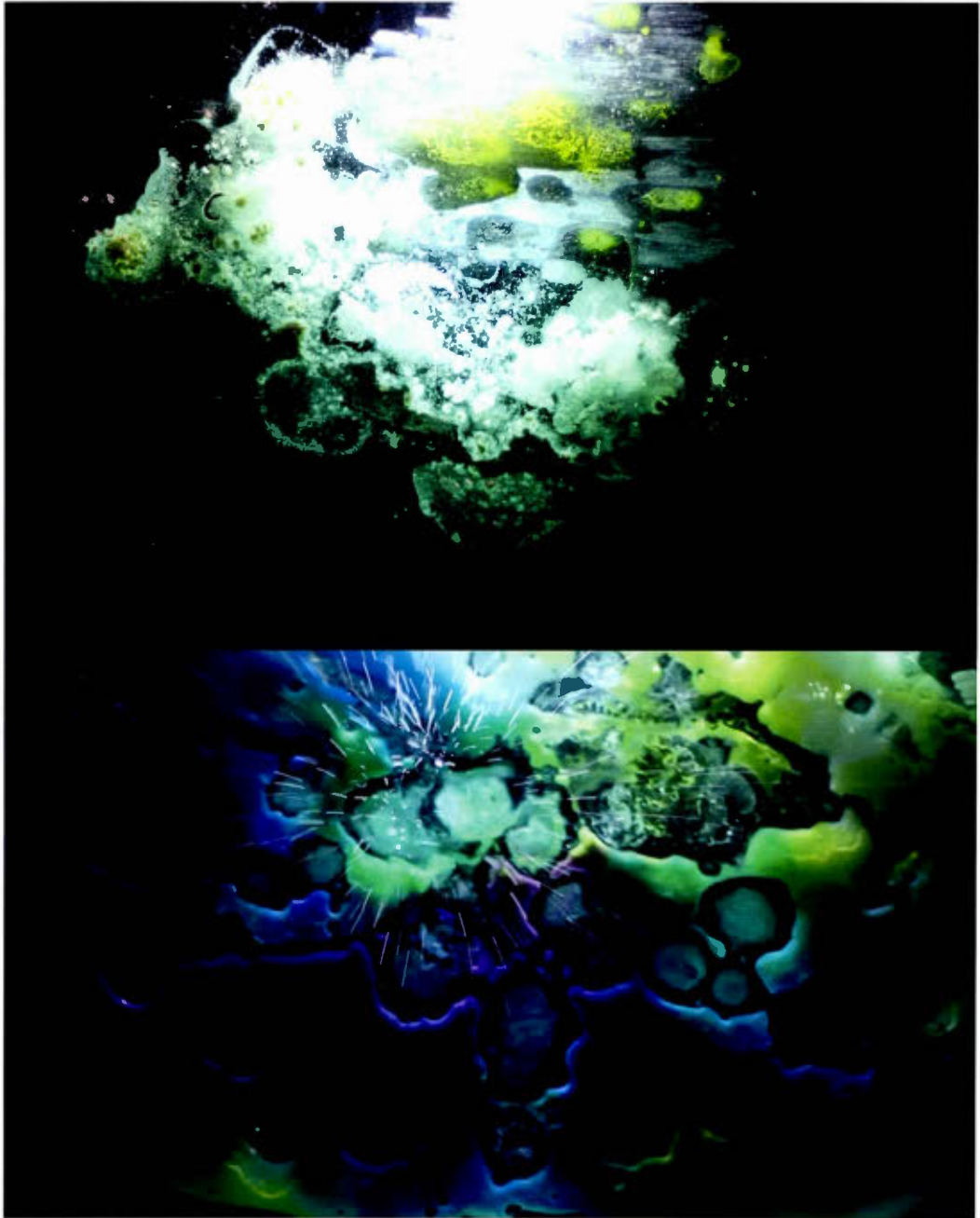


TABLEAU VII :
Dialogue avec la matière

Dissolution



Transformation



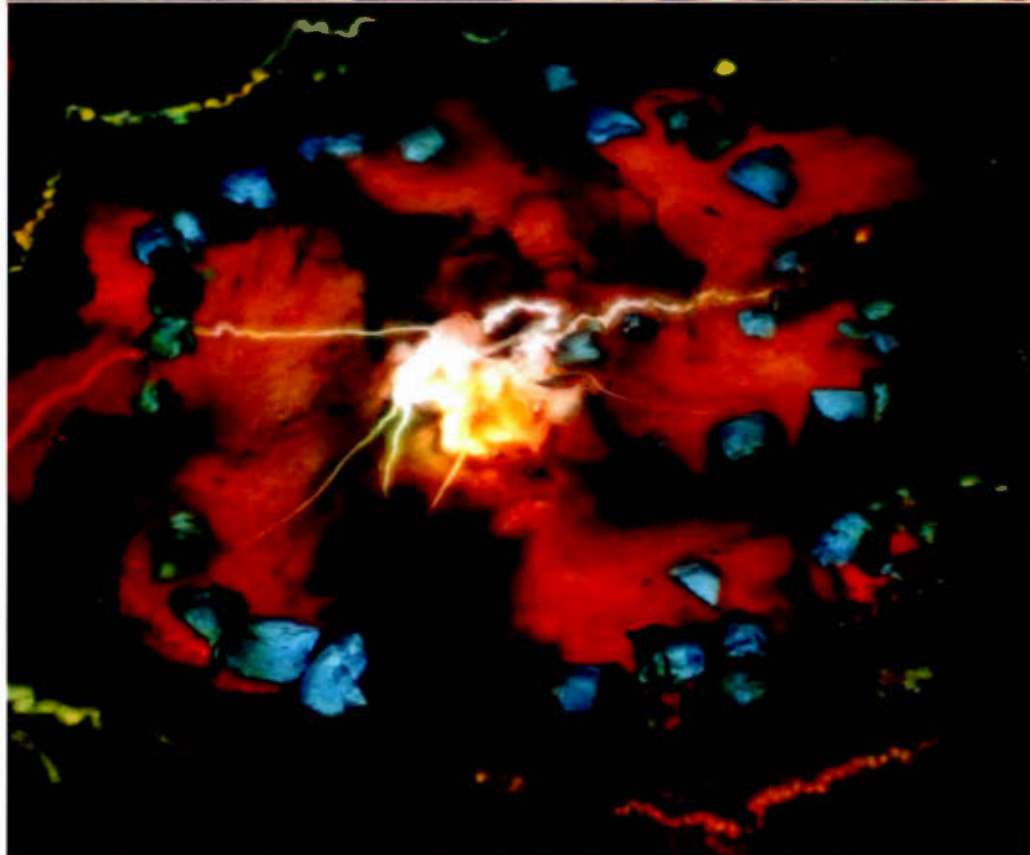
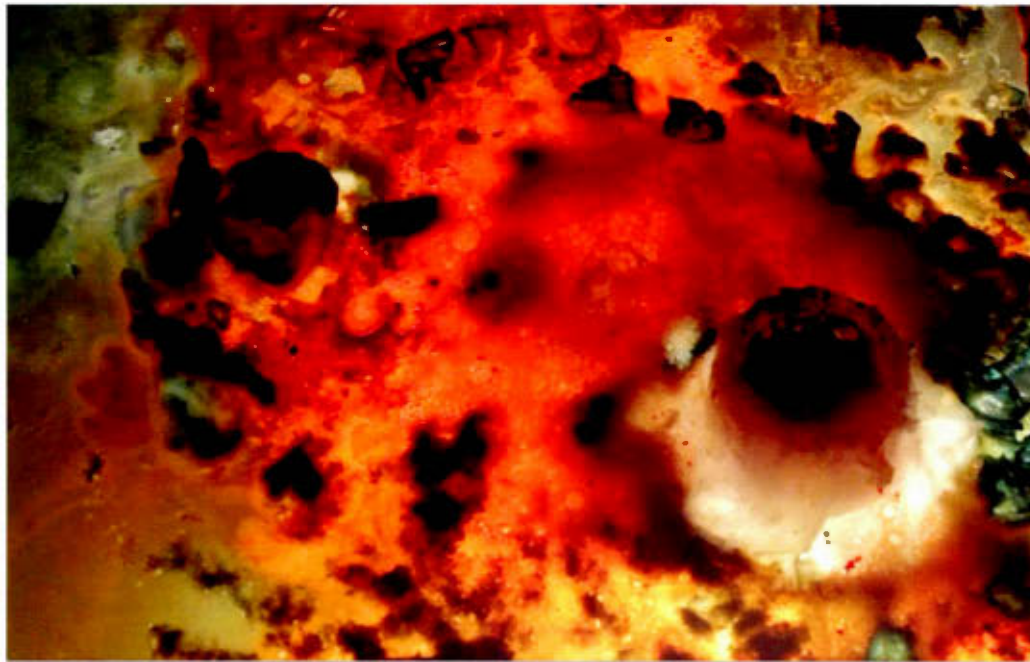
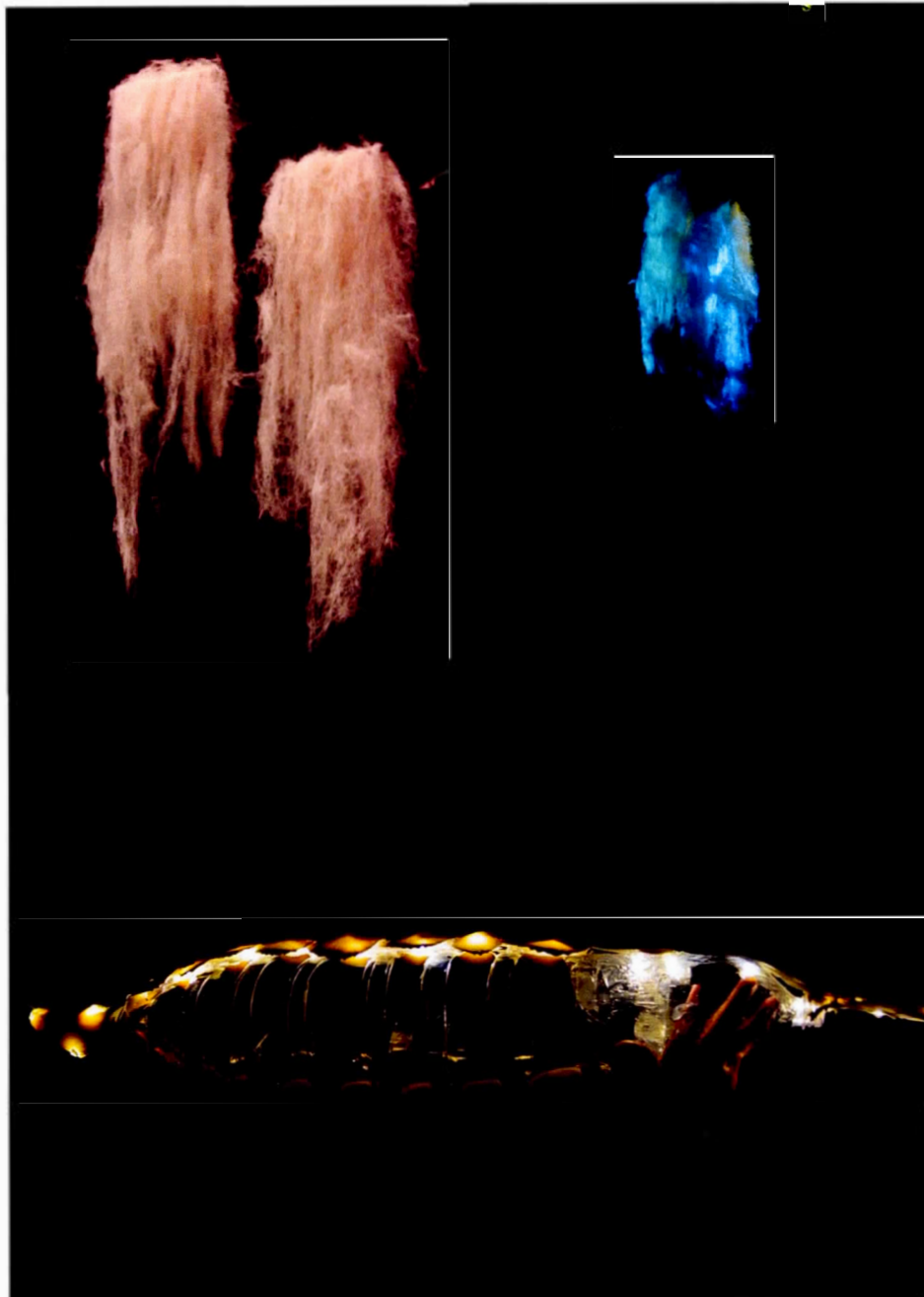
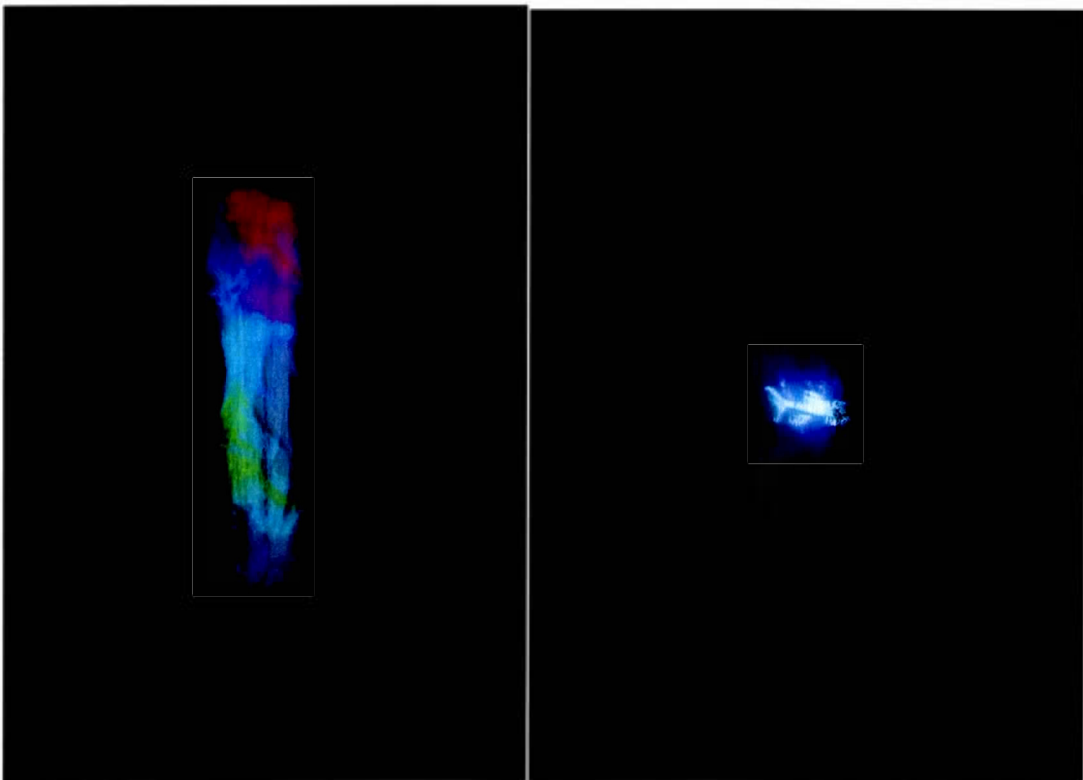


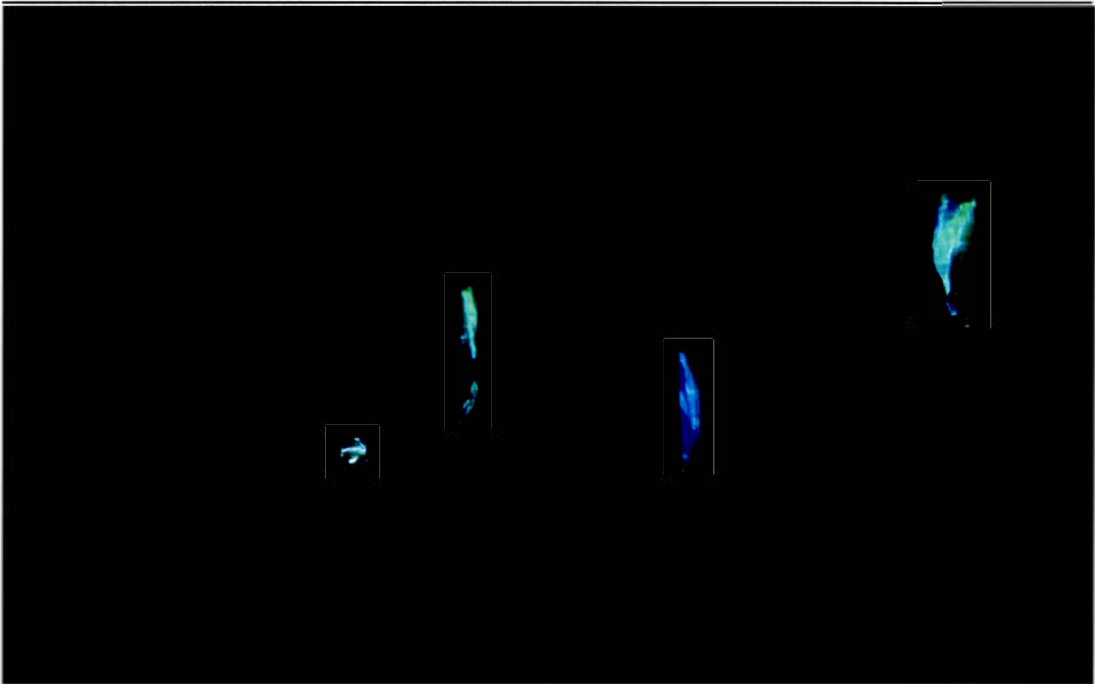
TABLEAU VII :
Baignade accompagnée pour une nouvelle architecture de soi



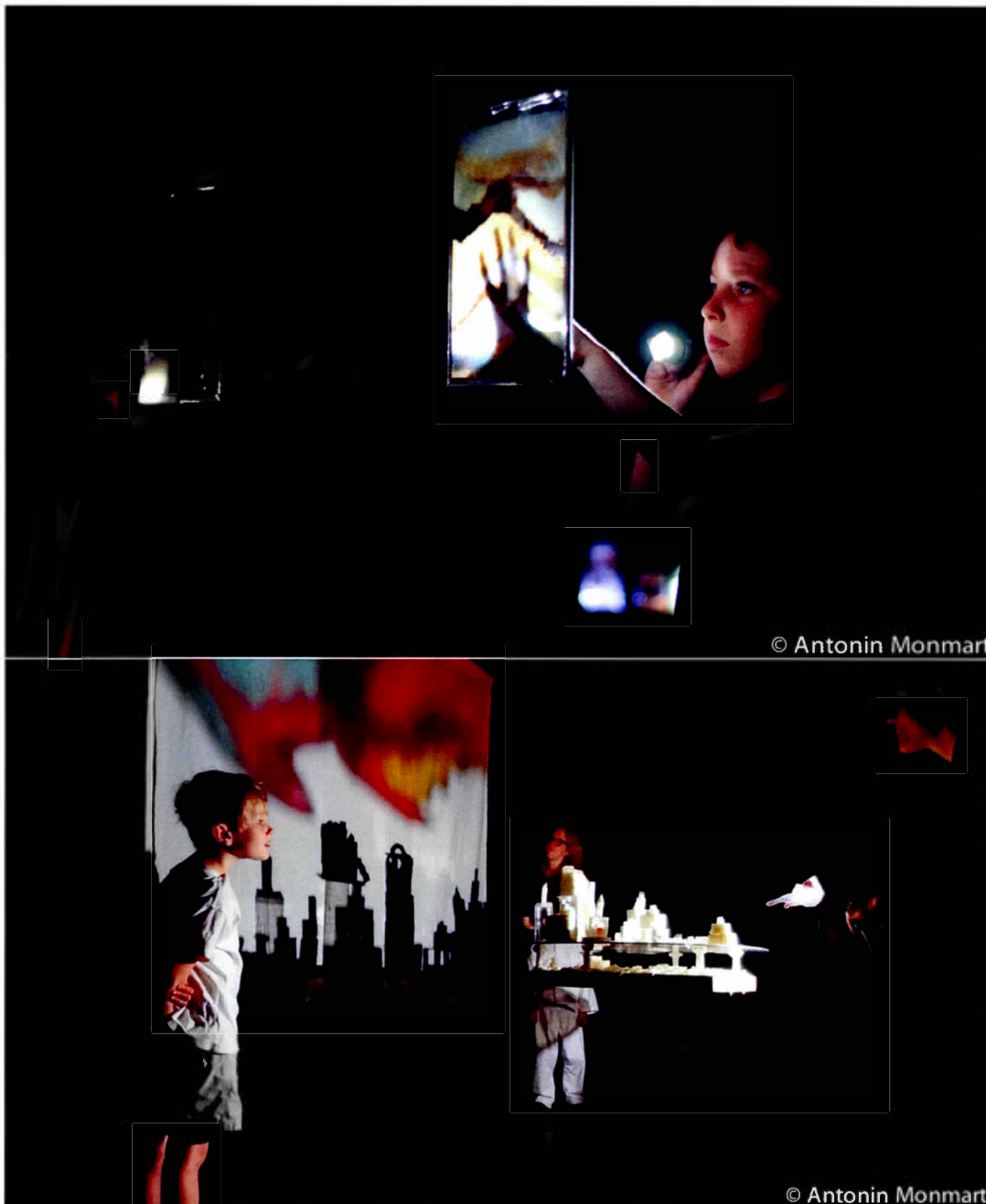
SACRÉ SUCRE – THÉÂTRE AUX ÉCURIES – 2016

Exploration dans l'espace : en immersion dans le son, la lumière, l'architecture, la noirceur, la présence à Soi et à l'Autre





SACRÉ SUCRE – ÉCOLE HÉLÈNE-BOULAY – JUIN 2015

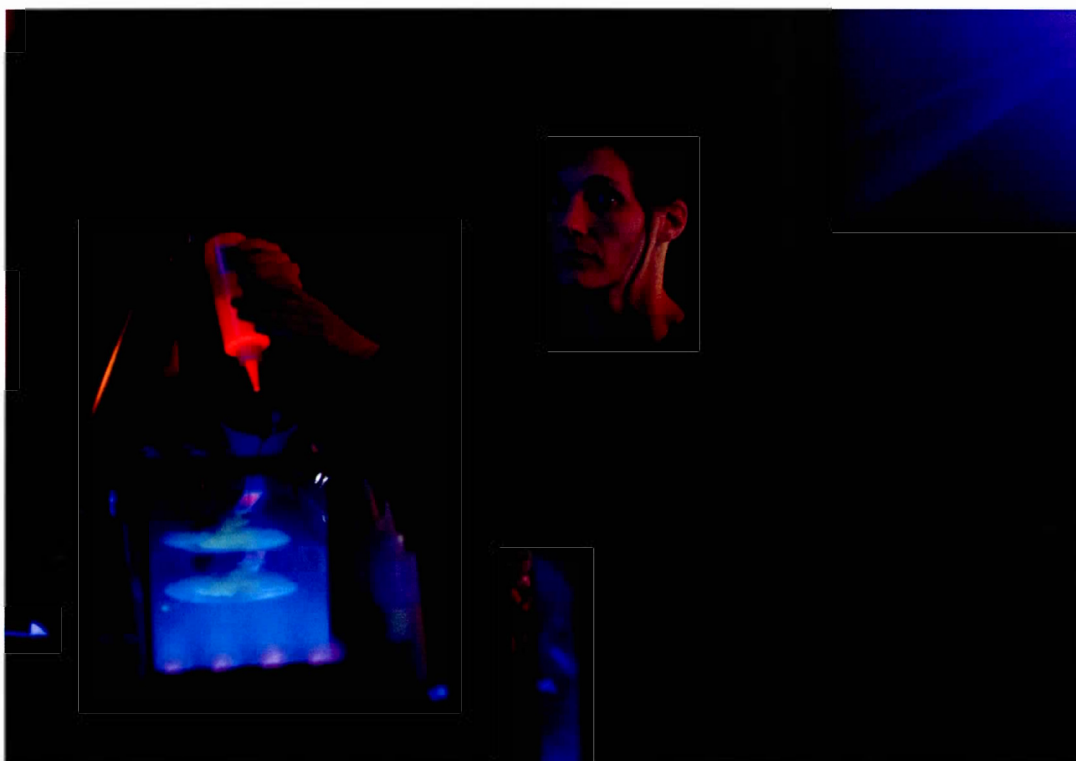


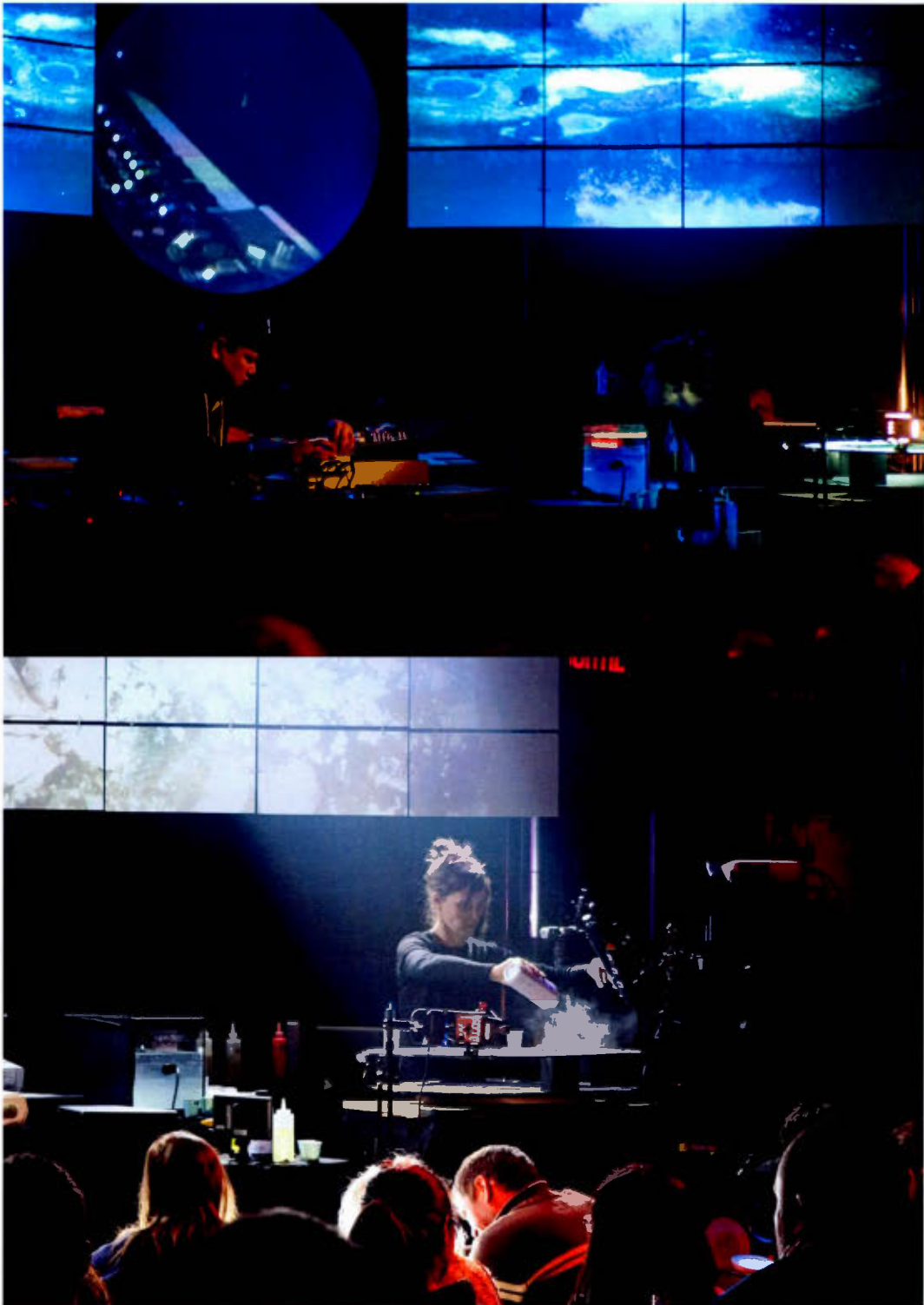


SACRÉ SUCRE

CHIMIE DE LA MATIÈRE DANS LE SPECTACLE *SATELLITE* AVEC KID KOALA
CENTRE PHI, MONTRÉAL, NOVEMBRE 2016.

<https://www.youtube.com/watch?v=gcZ3cqZuSoQ>. Ajoutée en ligne le 21 mars 2017. A Phi Production, <https://phi-centre.com/>. Live visual artist [@karinableau](#) making mini galaxies during our [#Satellite](#) [#TurntableOrchestra](#)





Crédit photos AJ Korkidakis

CHIMIE DE LA MATIÈRE OU MARIONNETTISME CHIMIQUE
EN VIDÉO CLIP :

Diffusion Internet par Arts and Craft:

Kid Koala - ***Collapser*** featuring Emiliana Torrini (official video)
<https://www.youtube.com/watch?v=Q9Ula7wH6Y&feature=youtu.be>
Ajoutée en ligne le 20 déc. 2016.

Kid Koala - ***Adrift*** featuring Emiliana Torrini (official video)
<https://www.youtube.com/watch?v=Dh17vKjPWvo>,
Ajoutée en ligne le 10 févr. 2017.

Kid Koala - ***Fallaway*** featuring Emiliana Torrini (official video),
<https://www.youtube.com/watch?v=DC3s1OvahOM>,
Ajoutée en ligne le 7 mars 2017.

Kid Koala - ***Satellite*** featuring Emiliana Torrini (official video)
https://www.youtube.com/watch?v=2_Uh2iWJP8Q,
Ajoutée en ligne le 24 mars 2017.

ANNEXE L
CONTENU VIDÉO – UQÀM – 2014
(Sur clé USB ci-jointe)

- 1- Captation de *Sacré sucre*. Caméra témoin fixe. 29 :46 minutes.
- 2- Contenu vidéo du spectacle. Court métrage en stop-motion.
 - a. Blanc en neige. 1 :45 minute
 - b. Un grain dans' tête. 5 :51 minutes. <https://vimeo.com/74807860>

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Beauté et Vérité

- Agamben, G. (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif?*. Paris : Éditions Payot & Rivages.
- Brun, J. et Lejeune, B. (2014). *Qu'est-ce que la beauté?* Paris : Éditions Desclée de Brouwer.
- Castaneda, C. (1978). *Les enseignements d'un sorcier yaqui*. Paris : Gallimard.
- Cheng, F. (2008). *Cinq méditations sur la beauté*. Paris : Albin Michel.
- Dillard, A. (2008). *En vivant en écrivant*. Normandie : Éditeur Christian Bourgeois.

Perception, présence, imagination

- Alhazan, A. (1021). *Traité d'optique*. Consulté en ligne : avril 2014
- Bachelard, G. (1942). *L'eau et les rêves*, Paris : Librairie José Corti.
- Boutet, D. (2016). *L'intelligence du mot Soi*. Récupéré le 15 septembre 2016 : http://www.recitsdartistes.org/textes-theoriques/8_l-intelligence-du-mot-soi
- Cotton, S. (juin-octobre 2012). *Le feu sacré : la pratique in spiritu*. Éclairages en fondus sur l'art et la spiritualité. Revue : ETC, Numéro 96. Récupéré le 19 février 2016 de : http://www.recitsdartistes.org/textes-theoriques/8_l-intelligence-du-mot-soi
- Didi-Huberman, G. (1992). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Éditions de Minuit.
- Gazzaniga, M. (2001). *Neuroscience cognitives : la biologie de l'esprit*. Éditions : De Boeck université.
- Jodorovsky, A. (2009). *Manuel de psychomagie*, Paris : Albin Michel.
- Jung, C.G. (1964). *Essai d'exploration de l'inconscient*. France : Edition Robert Laffont.

Legault, M. (2007) La symbolique en analyse de pratique. La présence au vécu de l'action, en cours d'action. *Explicité*. (70).

Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Éditions Gallimard.

O'Dy, Sylvie. (1993). *Boris Cyrulnik : l'affectivité nous façonne*. Récupéré le 3 janvier 2017 : http://www.lexpress.fr/informations/boris-cyrulnik-l-affectivite-nous-faconne_595890.html

Onfray, M. (2015). *Cosmos*. France : Flammarion.

Onfray, M. (2015). *Cosmos*. France : Flammarion.

Prince-Ferron, A. (2014) Maître rêveur [classe de maître portant sur les rêves et les perceptions], Outaouais.

Saitzyk, S. (2013). *Place your thoughts here; meditation for the creative mind*, Los Angeles : First Thought Press.

Trungpa, C. (1999). *Dharma et créativité*. Paris : Éditeur Guy Trédaniel.

Wanschoor, J. *Armelle Six* [vidéo Youtube]. Récupéré le 18 octobre 2015 de : www.rencontreenpresence.com

Transmission

Debray, R. (1998). *Les enjeux et moyens de transmission*. Paris : Éditions Plein feux.

Mathiot, P. (2001). *Singuliers passages. Essai sur la transmission des savoirs*. Paris : Édition du Seuil.

Arts de la marionnettique

Bensky, R.-D. (2000). *Recherches sur les structures et la symbolique de la marionnette* (œuvre originale publiée en 1971). France Librairie : A. –G. Nizet.

Brunella, E. (2006) *Les mythes de la marionnette*. Coll. Puck. Charleville-Mézières : Institut International de la marionnette.

Choulet, P. (2011). La marionnette, notre véritable art contemporain. Dans *La marionnette vue par...* THEMAMA et le Théâtre de la Marionnettes à Paris (dir.). Belgique : Éditions de l'Oeil. p.70

Courtot, A-M. (2011). Deux façons aussi importante d'aborder la vie, Dans *La marionnette vue par...* THEMAMA et le Théâtre de la Marionnettes à Paris (dir.). Belgique : Éditions de l'Oeil. p.50

Guidicelli, Carole (dir.). (2013) *Surmarionnettes et mannequins. Craig, Kantor et leurs héritages contemporains*. France Laverune : L'Entretemps et Institut International de la Marionnette.

Herbin, R. (2009). Objet de désirs/désirs d'objets. *Théâtre/Public : La marionnette? Traditions, croisements, décloisonnements, 193(2^e trimestre)*, 90-94.

Jurkowski, H. (2008). *Métamorphoses : La marionnette au XXe siècle*. (2^e éd. rév. et augm). Charleville-Mézières : co-éd. Institut International de la Marionnette et éditions l'Entretemps.

Kleist, H.-V. (1993). *Sur le théâtre de marionnettes*. Paris : Éditions Milles et une nuits.

Mattéoli, J.-L. et R. Shön. (2009). L'Objet pauvre e(s)t jubilatoire. *Théâtre/Public : La marionnette? Traditions, croisements, décloisonnements, 193(2^e trimestre)*, 95-99.

Pébrier, S. 2011. L'art au cœur des contraires, Dans *La marionnette vue par...* THEMAMA et le Théâtre de la Marionnettes à Paris (dir.). Belgique : Éditions de l'Oeil. p.54

Schoëvaërt-Brossault, D. 2011. La marionnette interroge de ses yeux aveugles le fond du monde. Dans *La marionnette vue par...* THEMAMA et le Théâtre de la Marionnettes à Paris (dir.). Belgique : Éditions de l'Oeil. p.14

Arts Contemporains et Arts performatifs

Baas, J. et Jacob, M.-J. (2004). *Buddha Mind in Contemporary Art*. États-Unis : University of California.

Brunet Neumann, H. (2004). Fouilles relationnelles. *ETC Revue de l'art actuel*. 67, 51-55. Récupéré le 30 octobre 2016 de : <http://id.erudit.org/iderudit/35151ac>

Danto, A. (2000). *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*. France : Seuil.

- Dewey, J. (2012). *L'art comme expérience*. Paris : Gallimard.
- Giannachi, G., Kaye, N. et Shanks, M. (2012). *Archeologies of presence*. Great-Britain : Édition TJ International Ltd.
- Lecoq, J. (1997). *Le corps poétique*. France : Actes sud.
- Lesage, Marie-Christine (coll.). 2008. « Théâtre et interdisciplinarité ». Registres. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, no.13.
- Lupien, J. (1991). L'installation. Une modélisation singulière d'un contenu (surplus?) plastique. *Espace, 7(4)*, 13-17.
- Lupien, Jocelyne. 2006. Sensation, perception, représentation : l'art comme expérience sensible, Énonciation artistique et socialité. Paris : L'Harmattan.
- Pavis, P. (2002). *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Édition Armand Colin.
- Pirson, J.-F. (2011.) *Pédagogie de l'espace – Workshops*. Wallonie-Bruxelles : Éditions Cellule architecture.
- Schechner, R. (2008). *Expérimentation et théories du théâtre aux U.S.A.* France : Éditions Théâtrales.
- Tourangeau, S. (2014). Qu'est-ce que la pratique de l'art performance s'invente pour vivre? *Inter, (116)*, 50-53.
- Collectif. (2013). *Index du performatif*. Québec : Éditions interventions. Récupéré 14 juin 2016. de : www.inter-lelieu.org
- Hooper, Louise. (2014). *When Björk met Attenborough : Te Nature of Music*. [documentaire]. Londre : Pulse Film. 60 minutes.
- Lonsun, Lian. (2005). *Im your man - Léonard Cohen*. [documentaire]. Récupéré le 20 novembre 2016. de : <https://www.youtube.com/watch?v=1MDIMdu2gju>. mis en ligne : 9 oct, 2006.